



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**Université de Nancy II
U.F.R de Lettres**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue publiquement

Par

GRANDIDIER STANISLAS

Le 23 octobre 2008

Titre :

LE MYTHE DE L'ENFANCE DANS LE « DETECTIVE NOVEL »

D'AGATHA CHRISTIE

ET DANS LE ROMAN DE MYSTÈRE DE PIERRE VÉRY.

Directeur de thèse :

Mme ROUART

Mme SUSINI- ANASTOPOULOS

JURY

M. Pierre BRUNEL

M. Francis CLAUDON

M. Gilles ERNST

Mme Françoise SUSINI- ANASTOPOULOS

**Université de Nancy II
U.F.R de Lettres**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue publiquement

Par

GRANDIDIER STANISLAS

Le 23 octobre 2008

Titre :

LE MYTHE DE L'ENFANCE DANS LE « DETECTIVE NOVEL »

D'AGATHA CHRISTIE

ET DANS LE ROMAN DE MYSTÈRE DE PIERRE VÉRY.

Directeur de thèse :

Mme ROUART

Mme SUSINI- ANASTOPOULOS

JURY

M. Pierre BRUNEL

M. Francis CLAUDON

M. Gilles ERNST

Mme Françoise SUSINI- ANASTOPOULOS

*À la mémoire de Madame Rouart
qui m'a accompagné, encouragé
et soutenu dans la rédaction de ma thèse.
Son attention constante me fut précieuse.*

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

<u>Avertissement</u>	10
<u>Introduction</u>	12

PIERRE VÉRY, AGATHA CHRISTIE : LES NOCES DE SANG

<u>Préambule</u>	15
------------------	----

I. <u>JEUX DE GLACES</u>	18
A. <u>Parcours croisés</u>	18
B. <u>Roman d'énigme vs roman de mystère</u>	23
a) <u>D'insurmontables différences</u>	23
b) <u>Les plaisanteries de M.Véry, les tracasseries de « Mrs » Christie</u>	28
c) <u>L'indice Rivière ou la tentation du rapprochement</u>	29
II. <u>ENFANCES</u>	30
A. <u>La répétition de notations en rapport avec des situations fondatrices</u>	32
B. <u>En premier ou en arrière – plan: une typologie enfantine ressassée</u>	39
C. <u>La représentation régressive du détective</u>	44
D. <u>L'âge d'or ou la quête ébauchée</u>	46
III. <u>ENJEUX : MYTHE, ROMAN DE MYSTÈRE ET RÉCIT D'ÉNIGME</u>	52

LA MORT POUR RENOUER AVEC L'UNIVERS LUDIQUE DE L'ENFANCE

I. <u>DES PETER PAN EN PUISSANCE ?</u>	58
A. <u>Le meurtre ou le renouement avec la forme originelle de la pulsion d'investigation</u>	58
B. <u>La démence meurtrière, dernier apanage, dernier refuge de l'enfance</u>	68
C. <u>Le crime pour réveiller la fantaisie enfantine ?</u>	74
II. <u>L'UNIVERS DE L'ENFANCE ET DU JEU, UN TERREAU PROPICE AUX</u>	
<u>TRANSGRESSIONS</u>	81
A. <u>Masques, fêtes et déguisements : des personnages à l'image de Protée</u>	

<u>aux mille visages ?</u>	82
B. <u>Comptines, jeux et “murder party” : une même tentative ambiguë d’exorciser les forces de la mort ?</u>	107
III. <u>DES SUBSTITUTS DE LA RITOURNELLE ENFANTINE ?</u>	131
A. <u>Des schémas d’écriture passéistes renouant avec des archétypes enfantins ?</u>	131
B. <u>Des romans comptines ?</u>	139
 <u>LE ROMAN D’ÉNIGME D’AGATHA CHRISTIE ET LE ROMAN DE MYSTÈRE DE PIERRE VÉRY : LES ULTIMES RÉCEPTACLES DE LA MAGIE ENFANTINE</u>	
 <i>Préambule</i>	151
I. <u>LE RÉCEPTACLE DE FANTASMES ENFANTINS</u>	165
A. <u>La thématique du dévoreur.</u>	165
a) <u>De monstrueux représentants de l’autorité</u>	165
b) <u>Des figures castratrices, proches de la figure imaginaire de l’ogre</u>	172
B. <u>La hantise de la nuit et de ses sbires ?</u>	187
a) <u>Le sommeil, l’inconnu, la nuit et la mort : autant de déclinaisons d’une même peur universelle ?</u>	187
b) <u>L’assassin, créature de la nuit et compagnon du malin ?</u>	205
c) <u>Le motif folklorique : la résurgence d’une ultime manifestation du démiurge enfantin ?</u>	217
II. <u>LES ULTIMES REFUGES DES FÉES ?</u>	238
A. <u>Une parenté troublante</u>	238
B. <u>Les récits soumis aux grilles des théoriciens du conte de fées</u>	251
C. <u>Des personnages fées ?</u>	262
 <u>VERS UNE ÉCRITURE SANCTUAIRE ?</u>	
 <i>Préambule</i>	273
I. <u>L’IMPOSSIBLE RETOUR, “L’IMPOSSIBLE ÉCRITURE” ?</u>	283
A. <u>La quête des origines : histoire et archéologie ou la recherche d’un modèle identificatoire.</u>	283

B. <u>La maison originelle ou le retour compromis.</u>		303
a) <u>L'élégie du souvenir</u>		303
a1. <u>Des notations se référant à des temps historiques prestigieux</u>	307	
a2. <u>Des notations pour réveiller les ritournelles d'antan</u>		312
a3. <u>Des notations pour renvoyer à la mort le reflet de l'enfance</u>		317
a4. <u>Des notations pour magnifier l'enfance</u>	321	
a5. <u>Des notations transformant les souvenirs en anamorphoses de l'enquête</u>		322
a6. <u>Effet et signification de ces notations</u>		326
b) <u>Le retour aléatoire</u>		336
c) <u>La maison, une héroïne à part entière ?</u>		355
C. <u>Le masque de la mort pour rejouer l'enfance.</u>		372
a) <u>L'image de l'enfant mort</u>	375	
b) <u>Enfance et œuvre de mort</u>	378	
II. <u>L'ÉCRITURE REFUGE ?</u>		385
a) <u>La comptine comme fil rouge de l'œuvre</u>		396
b) <u>La comptine des dix petits nègres ou le lien affectif</u>		397
c) <u>Un roman d'énigme à la fantaisie imaginative latente</u>		398
A. <u>Une tentative de récréation.</u>	400	
a) <u>La récréation du lieu et du temps de l'origine ?</u>		400
b) <u>Une conversation à mi-voix avec certains spectres du passé ?</u>		409
c) <u>Le roman d'énigme ou la reconstitution d'un point de vue enfantin salvateur ?</u>	416	
B. <u>L'écrivain déguisé ou l'enfant démasqué</u>		421
a) <u>Le déguisement Ariadne Oliver</u>	423	
b) <u>Le déguisement Mary Westmacott</u>	427	
<u>Conclusion</u>		430
<u>Annexes</u>		434
<u>Bibliographie</u>		475

AVERTISSEMENT

Le lecteur sera probablement étonné par le nombre important de notes accompagnant ce travail de recherche. Je m'en explique.

Dans le cadre d'un exercice académique portant sur le mythe de l'enfance dans les œuvres d'Agatha Christie et de Pierre Véry, j'ai dû procéder à une stratégie de regroupements, d'associations. Réunis, les corpus comptent en effet pas moins de cent-vingts récits et il ne s'agissait pas pour moi de dresser un inventaire des caractéristiques propres à chaque ouvrage, mais plutôt de dégager de véritables axes d'investigation capables de révéler l'essentiel (et non pas l'accessoire) et de mettre ainsi en exergue le fil conducteur de ces écrits et leur socle commun.

J'ai tenté – autant que possible – d'inscrire ma proposition de lecture dans le cadre d'une démonstration (terme pour le moins mathématique alors que nous sommes dans le domaine de la littérature) : la démonstration, finalement, d'une aptitude à synthétiser et à valider le champ de mon enquête. La multiplication des notes est donc devenue inhérente à ma thèse dans la mesure où elle seule permettait d'éviter le spécifisme tout en dégageant la singularité, la similarité mais également la diversité des textes proposés par mes deux auteurs.

Mes notes ne représentent pas une relégation de l'information. Bien au contraire : elles lancent de nouvelles pistes, suggèrent d'autres interprétations, tentent même parfois d'élucider certaines ambiguïtés entretenues par les romans. Elles forment, par conséquent, un réseau capital à la fois autonome et indissociable du corps de ma thèse.

Voici donc quel est mon alibi au moment où j'invite le lecteur à pénétrer de plain – pied dans un univers de duplicité, d'illusion et de faux – semblant...

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Il était une fois la critique et le roman policier...

Longtemps le genre policier fut relégué dans les caniveaux de la para ou de l'infra - littérature, immense continent laissé en friche, la relation du peuple à la lecture étant tournée en dérision par une altérité condescendante. "Convenu" tel était l'adjectif utilisé pour commenter le flux d'images généré par la narration vive, directe, qui paradait ludiquement autour de la mort, soit dans des rétrospectives logiques (comme le roman d'énigme ou le "polar" classique) soit dans des récits plus violents (de type roman d'aventures ou "hard boiled" américain).

L'on occultait alors le véritable enjeu de ce genre prolifique en assurant dédaigneusement qu'il se bornait à pousser à son paroxysme le code herméneutique (position d'une question et retard mis à sa résolution). Pourtant nous savons aujourd'hui que ce genre touche à l'affect : en reconstruisant par bribes une intrigue destinée à faire progressivement sens, le lecteur exhume, en effet, un temps perdu, une parole initiale effacée, dans une démarche régressive en rapport avec certaines préoccupations existentielles comme le mystère des origines ou la nostalgie d'une période révolue idéalisée.

Cette exhumation¹ d'un épisode égaré (correspondant à une ellipse dans le récit) est exploitée de manière originale par deux auteurs, Pierre Véry et Agatha Christie, dont les fictions, catalysées par une transgression, ne se cantonnent pas à la recherche d'une identité mais se doublent, le plus souvent, d'une autre exploration : celle de l'enfance - symbole même de l'innocence et d'un état antérieur à la faute.

Nous nous emploierons à montrer comment, dans ces fictions motivées par un crime mystérieux, s'ébauche une représentation de l'enfance qui ne repose pas forcément sur un fond de réalité. Nous tenterons de préciser la façon dont l'enfance s'érige graduellement en mythe, devenant un symbole pour notre sensibilité. Enfin, nous nous efforcerons d'évaluer l'influence de ce mythe sur les aficionados du genre policier. La part de catharsis ou d'expérimentation restera bien évidemment à déterminer pour l'un et pour l'autre des

¹ "Dans le roman policier", dit Michel Butor (*L'emploi du temps*, 1956, 10/18, p.251), "le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement (...) il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui."

romanciers ; c'est pourquoi nous n'excluons aucun titre de nos recherches afin de prévenir toute hypothèse restrictive.

Notre thèse s'inscrira donc dans une triple perspective : étude de l'idéologie immanente à un type de pratique textuelle, analyse du caractère esthétique de cette pratique à travers le prisme du mythe de l'enfance, commentaires sur les conséquences de cette interdépendance inattendue.

Compte tenu de l'importance des corpus, notre travail aura pour vocation première d'interroger, par le biais de sondages, de suppositions et de propositions d'interprétations, non seulement la relation de réciprocité qui relie un fonctionnement à une philosophie, une structure à un esprit imaginaire, un style à une songerie, mais surtout de manière ultime, "la rétrospective d'un meurtre"² à une chanson enfantine.

² "Rétrospective d'un meurtre" est le titre du chapitre V de *la Dernière énigme* (Agatha Christie, *La dernière énigme*, Torino, Les Intégrales du masque 13, 2000, p.1071).

**PREMIÈRE PARTIE :
PIERRE VÉRY ET AGATHA CHRISTIE,
LES NOCES DE SANG.**

1ÈRE PARTIE : PIERRE VÉRY, AGATHA CHRISTIE, LES NOCES DE SANG.

Préambule :

Pierre Véry, Agatha Christie...

Deux pays. Deux auteurs. Deux parcours. Deux productions romanesques couvrant tout un pan du vingtième siècle. Deux noms légués à la postérité pour le pire et le meilleur. Le premier de ces patronymes, ainsi que le note Thierry Picquet, “semble ressurgir des oubliettes de la littérature”³. En dépit de l’acharnement⁴ de son fils, Noël, à perpétuer son œuvre, Pierre Véry demeure le grand oublié du roman policier français. Il a pourtant inventé un genre littéraire, le roman de mystère, à l’écart du récit policier à énigme – initiative qui lui a valu, en son temps, l’admiration des plus grands auteurs anglo-saxons, tel le fameux tandem Ellery Queen. Pourtant, si aujourd’hui la flamme fragile ne s’est pas encore éteinte, c’est davantage du fait des cinéphiles que des lettrés : le nom “Véry” ne s’inscrit guère plus sur des couvertures d’ouvrages fraîchement réédités⁵ mais il brille encore faiblement par le biais des génériques noir et blanc des adaptations cinématographiques de ses meilleurs romans. Parmi les adaptations les plus célèbres de ses romans, l’on se rappellera des *Disparus de Saint-Agil* mis en scène par Christian-Jaque en 1938 avec des dialogues de Jacques Prévert et une brillante distribution (Éric Von Stroheim, Michel Simon, Mouloudji) mais également de *l’Assassinat du Père Noël* (1941) avec Harry Baur, de *Goupi - mains rouges* réalisé par Jacques Becker ou bien encore de *Pays sans étoiles* (1945) avec Gérard Philipe.

Inversement, la dénomination “Agatha Christie” représente à la fois une garantie et un sésame : garantie, pour de nombreux aficionados sans cesse renouvelés qui savent exactement ce qu’ils vont trouver dans ses fictions ; sésame pour ses héritiers puisque c’est une véritable manne que déverse, de manière ininterrompue, la florissante société Agatha Christie Ltd, aujourd’hui dirigée par Mathew Prichard, le petit-fils de la romancière. Constamment réédité, le fonds littéraire est géré de main de maître. Comme l’écrit Jacques Baudou dans son article

³ Thierry Picquet, *Lectures de Pierre Véry*, La Haye-Fouassière, Éditions du Petit véhicule, 2003.

⁴ Avec en l’an 2000, dans le département de la Charente, l’organisation d’une commémoration pour le centenaire de la naissance du romancier et plus récemment encore la tenue de l’exposition “Pierre Véry, l’enchanteur assassin” à la bibliothèque des littératures policières de Paris (voir annexes).

⁵ L’on notera ainsi la tentative inaboutie de la librairie des Champs-Élysées pour rééditer, dans les années quatre-vingt-dix, l’intégrale des œuvres véryiennes. Trois volumes, seulement, ont vu le jour.

“les vies posthumes d’Agatha Christie”, son œuvre romanesque “n’a pas eu à connaître de purgatoire”⁶ et cette pérennité⁷ peut s’expliquer par plusieurs facteurs :

- la parution d’œuvres posthumes : précurseur en la matière, le roman *La dernière Énigme* publié en 1976. Suivront *Une autobiographie* (1977) et les recueils de nouvelles *Miss Marple tire sa révérence* (1979), *Le second coup de gong* (1991) et *Tant que brillera le jour* (1998). Ces trois derniers titres regroupent des histoires parues dans des magazines mais aussi des récits remontant aux débuts littéraires d’Agatha. À toutes ces parutions posthumes, l’on pourrait ajouter la novélisation de pièces de théâtre telle celle opérée par Charles Osbourne qui a transposé de la scène au livre *Black coffee* (1998) et *La toile d’araignée* (2000).

- le rôle primordial de la radio et de la télévision dans l’amplification de l’adhésion populaire : la diffusion du téléfilm *Pourquoi pas Evans ?* ayant généré, en 1980, une audience sans précédent en Grande-Bretagne, les détectives Tommy et Tuppence Beresford devinrent les héros récurrents d’une série de onze épisodes durant l’automne et l’hiver 1983. À la même époque, la chaîne ITV mit en chantier une suite de feuilletons inspirée de nouvelles sous le titre sibyllin de *Dix brèves rencontres*. La BBC poursuivit cette offensive de matraquage en proposant à ses téléspectateurs, dès 1984, une version filmée des investigations de miss Marple. Amorcée avec *Un cadavre dans la bibliothèque*, cette collection de téléfilms de haute tenue, avec Joan Hickson dans le rôle titre, se referma sur la programmation du *Miroir se brisa*. En janvier 1989, ce fut au tour du comédien David Suchet d’endosser, avec bonheur, la panoplie d’Hercule Poirot dans le pilote d’une série télévisée produite par London Weekend television : “*Agatha Christie’s Poirot*”. Entre 1989 et 2001, l’acteur reprendra ce rôle pas moins de quarante-huit fois ! Aujourd’hui encore, de nouvelles salves de tournages sont lancées par la production qui semble avoir trouvé dans les romans et les nouvelles mettant en scène le petit Belge une source d’inspiration (et de revenus) inextinguible. Le média radio n’est pas en reste en Angleterre où les adaptations se mirent à proliférer dès 1986 : *le Noël d’Hercule Poirot*, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *ABC contre Poirot*, *La Maison du péril*, *Le major parlait trop*, *Un meurtre sera commis le...À l’hôtel Bertram*, *L’affaire Protheroe...* Hercule Poirot et Miss Marple ont désormais, pour les auditeurs de la station Radio 4 de la BBC, les voix inimitables de John Moffat et de June Whitfield.

⁶ Jacques Baudou “Les vies posthumes d’Agatha Christie” in *Tant que Brillera le jour*, Les Intégrales 14, Varese, 2001, p.7.

⁷ En France les romans et recueils de nouvelles écrits par la reine du crime sont très largement diffusés par le biais du livre de poche et par diverses collections déclinées par la librairie des Champs-Élysées : “Le Masque”, “Le Club des Masques”, “les Intégrales du Masque”.

- la montée en puissance d'auteurs se réclamant à titre expérimental de l'œuvre christienne : ainsi que le constate Jacques Baudou (" Les vies posthumes d'Agatha Christie ", op. cit., p.13), un certain nombre d'auteurs de littérature générale, soucieux d'expérimentation, ont détourné la machinerie romanesque christienne (qui peut être considérée comme la quintessence du roman d'énigme) pour élaborer des œuvres d'un statut particulier. Tel est le cas de l'écrivain belge Benoît Peeters avec *La Bibliothèque de Babel* (Robert Laffont, 1980), roman d'ailleurs suivi d'une étude intitulée *Tombeau d'Agatha Christie*. L'on peut évoquer, également, Jean Lahouge et sa *Comptine des Heights* (Gallimard 1980) ou bien encore Pierre Bayard dont l'essai *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (Editions de Minuit, 1998) propose une relecture du roman d'Agatha Christie en démontrant que le docteur Sheppard, piégé par Hercule Poirot, n'a pas commis le meurtre mais qu'il se tait pour protéger sa sœur, la véritable coupable.

- et enfin le statut paradoxal conféré à l'auteur et à la plus célèbre de ses créations, Hercule Poirot : dans le roman *Agatha*, Kathleen Tynan fait de l'écrivain l'un des personnages principaux de sa fiction, motivée par la mystérieuse disparition de décembre 1926. Cette zone d'ombre - indépendamment d'une discrétion légendaire et d'un mode de vie pour le moins atypique (elle partageait son existence entre de confortables résidences et de sommaires campements sur les chantiers de fouilles) - a entouré Agatha Christie d'une aura romanesque comme le prouve la forme épistolaire adoptée par plusieurs essais. Dans le premier chapitre d'*Agatha Christie "Duchesse de la mort"* (Genève édition Seuil, 1981, p.11) François Rivière adresse ainsi une "Lettre à Lady Mallowan" (son nom de femme remariée) aux détours de laquelle il lui livre sa conviction: "Oui, chère Lady Mallowan, il me paraît que décidément votre héroïne la plus romanesque et la plus mystérieuse est bien cette Agatha Christie dont l'œuvre littéraire à vos yeux n'a peut-être pas plus d'épaisseur que celle de son double mythique Ariadne Oliver si souvent ridiculisée par vos soins !" (Ibid., p.13). Hugette Bouchardeau, dans l'étude qu'elle lui a consacrée, *Agatha dans tous ses états* (Saint-Amand Montrond, Flammarion, 1998, p.7), la salue d'un révérencieux " Bonjour Dame Agatha" pour presque aussitôt dévoiler son projet aux enjeux davantage fictionnels que biographiques : "(...) votre réussite est si étonnante qu'elle porte à s'interroger sur la personne que vous fûtes, sur votre manière d'écrire, sur la façon dont sont toujours mêlées, dans les existences d'écrivain, l'écriture et la vie (...) quitte à faire la part trop belle à l'imagination, nous serions tentée de privilégier cette piste." La romancière érigée en héroïne de fiction trouve son contrepoids dans le héros de fiction transformé en haute personnalité historique comme tend à le prouver un entrefilet de *l'Express* (juin 1978), signalant qu'une statue d'Hercule Poirot a

été dressée dans le village belge d'Ellezelles où, d'après le registre de l'état civil, le détective serait né le 6 avril 1850 !

Cette dynamique, vraisemblablement inhérente à une logique commerciale⁸ poussée à son paroxysme, n'en doit pas moins occulter la position de pionnière occupée par Agatha Christie dans les années 20 : l'émergence de notre auteur coïncide en effet avec les balbutiements du "*detective novel*", cette mise au point chronologique permettant de mieux appréhender l'incidence de ses premiers écrits sur la codification d'un genre en pleine maturation. Au début des années 20, lorsque Agatha Christie commence à s'adonner au roman policier, le genre est- comme le rappelle Jacques Baudou (" La chandelle empoisonnée " in *La Mystérieuse Affaire de styles*, Varese, les Intégrales du masque 1, 1990, p.15) " beaucoup moins monolithique qu'on ne l'imagine habituellement, et se scinde en deux tendances (...) nettes : le roman d'énigme et le « thriller », le roman rébus et le roman poursuite, pour reprendre la belle terminologie d'André Berge." Ses cinq premiers écrits se partagent entre ces deux tendances avec deux récits relevant du roman d'énigme (*La mystérieuse affaire de styles*, *Le crime du golf*) et trois autres se rapportant au roman d'aventures criminelles (*Mr Brown*, *L'homme au complet marron*, *Le secret de Chimneys*.)

I. JEUX DE GLACES

L'intitulé de cette partie, en hommage au roman éponyme d'Agatha Christie, n'a d'autre but que de confronter les deux auteurs et les deux corpus afin de prouver que notre rapprochement ne relève pas du miroir aux alouettes. Il faut donc considérer cette étape préalable comme décisive puisque, à l'instar du stade⁹ du miroir décrit par le psychanalyste Jacques Lacan, l'œuvre de Véry peut réfléchir celle de Christie (et vice versa) de manière suffisamment nette pour que se discernent et s'ébauchent les enjeux de notre thèse.

A. Parcours croisés.

⁸ Après guerre le marketing s'empara de la production christienne, la paronomase "*A Christie for Christmas*" tenant lieu de slogan publicitaire.

⁹ Selon Lacan, le premier pas fondamental de la structuration du sujet s'opère lorsque l'enfant, entre 6 et 18 mois, identifie sa propre image dans un miroir.

15 septembre 1890 : Agatha Mary Clarissa Miller, fille de Frederick Miller et de Clara West, vient au monde à Torquay dans le Devonshire. Elle est la cadette d'une famille aisée qui compte deux autres enfants : Margaret dite Madge et Louis Montant surnommé Monty.

17 novembre 1900 : Pierre Véry voit le jour dans un petit hameau rattaché à la commune de Bellon au sud de la Charente. Son père, professeur de mathématiques, a été "rayé des cadres pour s'être trop occupé de politique."¹⁰ Quant à sa mère, conteuse à l'imagination débordante, elle disparaît prématurément, non sans avoir semé dans l'esprit de son fils le goût de la féerie. En ce début de siècle, Agatha connaît un drame similaire : son père meurt en 1901 ; peu après, l'adolescente solitaire, à l'esprit chimérique, est inscrite, pour la première fois, dans une école avant de fréquenter dès 1906 "des maisons d'éducation françaises".¹¹

Sensiblement à la même époque, Pierre Véry commence, cahin - caha, une scolarité au petit séminaire de Sainte - Marie à Meaux. Rêvant de voyages et d'Amérique, il forme avec deux camarades la société secrète des Chiche-Capon puis abandonne ses études pour rejoindre son père installé à Paris. Jusqu'en 1924, l'apprenti aventurier multiplie les tentatives afin de faire le tour du monde. Las ! Son essai le plus abouti le conduit jusqu'à Casablanca où, garçon de cuisine sur un cargo, il réalise qu'il n'a pas le pied marin. Il décide alors de voyager par procuration en ouvrant, l'incorrigible rêveur, un étal de bouquiniste à Paris.

Entre-temps les projets imaginaires d'Agatha se sont, eux, matérialisés. Elle est, à la fois, épouse, mère, écrivain et citoyenne du monde : après un séjour en Egypte, elle a, en effet, rencontré en 1912 un séduisant sous-officier, Archibald Christie, qu'elle a épousé ; tout en travaillant comme aide-soignante à l'hôpital de Torquay et comme assistante-chimiste dans un dispensaire, elle a, forte de sa nouvelle connaissance dans le domaine des poisons, entrepris la rédaction d'un roman policier intitulé *La Mystérieuse affaire de Styles* ; enfin, comble de l'allégresse pour cette jeune maman¹², elle a accompagné son mari dans une mission de dix mois autour du monde.

Davantage que la fréquentation des poisons, c'est la cohabitation avec les livres (et le côtoiement de prestigieux écrivains comme André Gide) qui décide de la carrière de Pierre Véry. Auteur de nouvelles vendues à plusieurs magazines, éditorialiste pour *La Revue européenne* (où il brosse le portrait d'écrivains célèbres), rédacteur en chef de son propre journal, l'éphémère *Pantagrue*, il s'impatronise dans le milieu littéraire lorsque les éditions Gallimard retiennent en 1927 son premier grand texte, *Pont-égaré*. Cependant, en raison des

¹⁰ Thierry Picquet, op. cit., pp.15-16.

¹¹ Huguette Bouchardeau, op. cit., p.40 : "1906. Agatha est pensionnaire dans des maisons d'éducation en France (chez Mademoiselle Cabernet à Paris, puis aux Marronniers, à Auteuil, enfin chez Miss Dryden à Paris)."

¹² Maman d'une petite Rosalind née le 5 avril 1919.

méventes de cette “féerie paysanne”¹³, le jeune auteur impécunieux écrit, dans l’urgence, un pastiche du roman policier anglais et le fait publier sous le pseudonyme de Toussaint-Juge. *Le testament de Basil Crookes*¹⁴ obtient en 1930 le premier Grand Prix du roman d’aventures, fondé par Albert Pigasse (l’inventeur de la collection « le Masque ») et il connaît un succès retentissant.

Mais comme le scanderont les écrits sentimentaux livrés quelques années plus tard par une certaine Mary Westmacott, le bonheur a un prix et, en ce crépuscule des années 20, c’est à Agatha Christie, l’auteure célébrée de sept romans¹⁵, de faire les frais de sa félicité passée : sa mère chérie décède en 1926 ; son époux avoue un adultère ; victime de dépression elle fugue pendant onze jours, tandis qu’avril 1928 voit la prononciation de son divorce. Passage subit des cimes du bonheur au tréfonds du malheur auquel elle répond instinctivement par son maître mot : évasion, évasion non plus par l’imaginaire de la plume mais par le dépaysement procuré par les trains, les bateaux et les senteurs de l’Orient, où elle rencontre, lors d’une seconde expédition en 1930, celui qui deviendra son nouveau mari : l’archéologue Max Mallowan.

Avec la parution, en 1934, de trois récits résolument criminels¹⁶, Pierre Véry embrasse, au prix d’un certain renoncement¹⁷, la carrière d’auteur de romans policiers - un genre considéré comme mineur auquel il a très vite l’impression d’être menotté. Dans une interview donnée à Pierre Berger dans *Les Nouvelles littéraires*, Pierre Véry se plaint d’être systématiquement associé à ce genre : “Je ne pourrais plus, aujourd’hui, écrire quoi que ce soit, fût-ce un sonnet, sans qu’on l’affuble de ce vocable de policier.”

Prisonnier des diktats du monde de l’édition, il doit, en effet, fournir dans des délais de plus en plus courts un nombre d’écrits de plus en plus important. C’est ainsi qu’entre 1934 et 1938, il compose pas moins de quatorze romans parcourus par l’ombre de personnages récurrents

¹³ Thierry Picquet, op. cit., p.24 : “André Malraux (...) encensera ce roman (...) que Pierre Béarn qualifie, à juste titre, de féerie paysanne, mais qui, pour Véry, reste « le livre de l’enfance » où il décrit un milieu rural empreint de magie, de sorcellerie, une sorte de matière épique fondatrice.”

¹⁴ Un faux nom pour un roman au titre approprié, l’homonyme “*crook*” pouvant être traduit, en français, par « escroc ».

¹⁵ Et plus précisément de *La mystérieuse affaire de Styles*, paru en 1920, de *Mr Brown* (1922) du *Crime du golf* (1923), des *Enquêtes d’Hercule Poirot* (1924), de *L’homme au complet marron* (1924), du *Secret de Chimneys* (1925) et enfin du *Meurtre de Roger Ackroyd* édité en 1926.

¹⁶ Thierry Picquet, op. cit., p.28 : “ Si, dans les premiers livres de Pierre Véry, étaient déjà en germe des éléments qui participent d’une thématique criminelle (...) c’est en 1934, avec la parution de trois romans : *Clavier Universel* (achevé d’imprimer en 1933), *Les quatre vipères et Meurtre quai des orfèvres* que débute véritablement la carrière d’auteur de romans policiers de l’écrivain, exception faite du *Testament de Basil Crookes*, pastiche de la « *Detective novel* » anglo-saxonne, écrit en 1929 comme une gageure.”

¹⁷ Ainsi le note Thierry Picquet (Ibid., p.31), “Il [Véry] affirme nettement ses préférences pour ses premiers romans « littéraires », *Pont égaré et Danse à l’ombre*, s’excuse même (...) de s’être commis à écrire de la « sous- littérature », multiplie les déclarations où il avoue ne pas être un lecteur de romans policiers.”

tels l'avocat - détective Prosper Lepicq et Jugonde, son fidèle assistant. À savoir : *Meurtre quai des orfèvres*, *Monsieur Marcel des pompes funèbres*, *L'assassinat du Père Noël*, *Les quatre Vipères*, *Le réglo*, *Les disparus de Saint-Agil*, *Le gentleman des antipodes*, *Les trois Claude*, *Le thé des vieilles dames*, *Goupi-Mains rouges*, *Mam'zelle Bécot*, *Monsieur Malbrough est mort*, *L'inspecteur Max*, *Série de sept*.

Outre-Manche, l'exaspérant Hercule Poirot ne règne plus sans partage sur la fiction chrétienne. Il doit parfois céder le pas à une vieille demoiselle apparue en 1930 dans *L'affaire Protheroe*. Miss Marple est une "Armchair detective" qui dénoue les énigmes du présent en les soumettant à l'aune des épisodes de son passé. Cette démarche rappelle celle de notre romancière qui, à partir de 1930, sous le pseudonyme de Mary Westmacott, explore et (ré) invente sporadiquement sa vie dans des fictions expérimentales surchargées de réminiscences autobiographiques. Mary Westmacott a signé six romans : *Musique barbare* (1930), *Portrait inachevé* (1934), *Loin de vous ce printemps* (1944), *L'if et la rose* (1947), *Ainsi vont les filles* (1952), *Le poids de l'amour* (1956).

Le titre du chapitre 7 de l'ouvrage *Agatha dans tous ses états*¹⁸ donne une idée assez précise du déroulement de son existence jusqu'à la seconde guerre mondiale : *Crimes et archéologie* – un intitulé pour le moins adapté puisque la fossoyeuse, responsable de multiples crimes fictionnels, exhume simultanément dans la réalité poteries, bijoux et restes humains sur des chantiers de fouilles en Iraq ou en Syrie. Des fouilles sur un chantier à Ninive précèdent, en 1931, la sortie de *Cinq heures vingt-cinq*. L'exploration du site archéologique de Arpachiyah se déroule l'année même de la parution du *Couteau sur la nuque* et du *Flambeau* (1933). *Le crime de l'Orient-Express*, *Le mystère de Listerdale*, *Pourquoi pas Evans ?* et *Mr Parker Pyne* s'intercalent entre un séjour à Beyrouth et un chantier en Syrie. Enfin *Drame en trois actes* et *la Mort dans les nuages* devancent deux saisons de fouilles à Chagar Bazar.

De son côté, Pierre Véry cède, pour des raisons financières, à d'autres sirènes. 1938 est, en effet, l'année de la sortie du film de Christian - Jaque « les Disparus de Saint-Agil ». Cette adaptation réussie marque le début d'une liaison chaotique entre l'écrivain et le cinéma. Car pour un succès, comme « Goupi-Mains Rouges » (dont il signe les dialogues), combien de compromis¹⁹, combien d'échecs retentissants ? Le scénariste relègue, peu à peu, l'écrivain à l'arrière-plan ; l'homme se disperse ; il court après plusieurs vies : époux attentionné, père

¹⁸ Hughette Bouchardeau, op. cit., p.145.

¹⁹ Pour appréhender ce que fut véritablement la carrière cinématographique de Pierre Véry, le lecteur se reportera à l'article de François Guérif, "Pierre Véry et le cinéma", et à celui de Claude Beylie, "Le « cinéma imprimé » de Pierre Véry" (*Europe*, avril 1982, de la page 118 à 130)

facétieux²⁰, auteur solitaire, homme de cinéma et de lumière, mondain fasciné par les étoiles du septième art... Il essaie parfois d'inventer un trait d'union entre ces éclats d'existence – comme dans le roman *Signé Alouette* où les protagonistes portent les noms de ses deux fils : Noël et Dominique - mais il s'épuise. Une alerte cardiaque le contraint à adopter, dès 1953, un mode de vie moins intense. Il s'essaie alors à la radio.

C'est par mécontentement²¹, et peut-être également par peur du désœuvrement, qu'Agatha Christie, à l'intérieur de sa prolifique production littéraire, s'adonne au théâtre. Entre 1939 et 1945, elle signe non seulement les deux dernières enquêtes d'Hercule Poirot et Miss Marple (*Curtain et Sleeping Murder*, destinées à rejoindre un coffre) mais également l'opus trois de Mary Westmacott (*Loin de vous ce printemps*) ainsi que onze autres romans policiers : *Un meurtre est-il facile ? Dix petits nègres, Un deux trois, Je ne suis pas coupable, Les vacances d'Hercule Poirot, N ou M ?, Un cadavre dans la bibliothèque, La plume empoisonnée, Cinq petits cochons, L'heure zéro, et La mort n'est pas une fin.*

Le deuxième conflit mondial a éclaté, la séparant pour un temps de Max Mallowan. Seule à Londres, pilonnée par les nazis, elle trouve dans le travail pour la scène un heureux dérivatif²² et apporte un soutien sans faille à sa fille, Rosalind, lorsque celle-ci perd son époux, tombé au champ d'honneur. Les années de l'après-guerre sont celles de la consécration comme le prouve cette étourdissante rétrospective. 1945 : la très populaire revue américaine *Ellery Queen's Mystery Magazine* réédite une douzaine de ses nouvelles, accroissant ainsi considérablement sa notoriété outre-Atlantique. 1947 : la BBC diffuse, pour le 80^{ème} anniversaire de la reine Mary, un sketch radiophonique élaboré par Agatha : *Three blind mice*. Cette même année, Max Mallowan est nommé titulaire de la chaire d'archéologie sur l'Asie Mineure, à l'université de Londres. 1948 : elle se rend à Paris où elle discute affaires avec Albert Pigasse, directeur des éditions du Masque. 1952 : *The Mousetrap*, titre de la version scénique de *Three blind mice*, est joué pour la première fois devant un public conquis. L'on connaît la suite : la pièce n'a plus quitté, depuis cette date, l'affiche d'un théâtre londonien. 1956 : Agatha Christie devient Commandeur de l'Empire britannique tandis que s'enchaînent

²⁰ Comme l'indique la description faite par son fils Noël dans la préface de l'ouvrage *Lectures de Pierre Véry* (op. cit., p.7) : "Un Monsieur à la fois sérieux et pas trop sérieux, qui restait des heures à travailler dans son bureau, et s'arrêtait parfois pour perfectionner ses farces et attrapes ou confectionner des avions en papier qu'il lançait dans la rue le plus loin possible."

²¹ La romancière note, dans son autobiographie, combien nombre d'adaptations de ses ouvrages pour la scène (ou l'écran) l'ont frustrée.

²² *Une autobiographie*, La Flèche, éditions du Masque, 2002, p.596 : "J'ai toujours trouvé apaisante la compagnie de comédiens en temps de guerre, parce que, pour eux, le seul monde *réel* était celui des planches et du théâtre. Pour eux, la guerre n'était qu'un long cauchemar qui se prolongeait et les empêchait de vivre leur vie à leur manière, si bien que toutes leurs conversations étaient centrées sur les gens du théâtre, les choses du théâtre, ce qui se passait dans le monde du théâtre, qui allait rejoindre le théâtre aux Armées : c'était merveilleusement rafraîchissant."

de manière quasi rituelle (“*A christie for christmas*”) les best - sellers - *Meurtre au champagne, Le Vallon, Le flux et le reflux, La maison biscornue, Un meurtre sera commis le..., Rendez vous à Bagdad, Mrs Mac Ginty est morte, Jeux de glaces...*

Avec vraisemblablement quelque amertume, Pierre Véry s’associe, pour sa part, en 1953 à Maurice Renault, le créateur de *Mystère Magazine* et de *Fiction* pour coproduire une série d’émissions radiophoniques ayant pour thème l’univers policier. Cette émission présentait un concept original puisque les auteurs (et parfois même les auditeurs) devaient inventer, à partir d’un fait divers découpé dans un quotidien, une histoire - la gageure étant de transformer cette anecdote journalistique en “tremplin pour l’imagination” (ainsi qu’aimait à le répéter Véry).

Contre toute attente « faits divers » soulève l’enthousiasme mais Pierre Véry ne s’en satisfait pas et, comme pour narguer le sort, il publie alors, en véritable iconoclaste²³, des œuvres pour le moins atypiques : *Tout doit disparaître le 5 mai* (1960) relève de la science fiction ; *Un grand patron* (1951) et *Le guérisseur* (1954) s’apparentent aux romans médicaux ; *Les héritiers d’avril* (1960) et *Signé Alouette* (1954) s’adressent à la jeunesse tandis que la *Révolte des Pères Noël* (1959) est à rapprocher des récits de la politique-fiction. Lorsqu’il rend l’âme le 12 octobre 1960, victime d’un malaise cardiaque, Agatha Christie entame elle, “une fin de règne excentrique”²⁴. *Le cheval pâle* (1961) s’impose ainsi, à bien des égards, comme l’un de ses romans les plus surprenants ; quant au récit *La Nuit qui ne finit pas* (1967), construit à la manière d’une fable, il lui est inspiré par une anecdote²⁵ issue du folklore gallois, rapportée par la grand-mère paternelle de son petit-fils. En 1971, l’auteur est anobli par la reine. Dame Agatha Christie peut alors s’endormir à jamais le 12 janvier 1976.

B. Roman d’énigme vs roman de mystère.

a) D’insurmontables différences.

²³ Auteur de vingt-huit romans de mystère, Pierre Véry tourne la page en 1949, année de la sortie de *Goupi-Mains Rouges à Paris* - récit qui clôt le cycle des œuvres policières (même si certains ultimes écrits, comme *Les héritiers d’Avril*, entretiennent de flagrants rapports avec le genre).

²⁴ Le mot est de François Rivière (*Une autobiographie*, op. cit., p.659).

²⁵ Celle-ci avait préalablement dicté la rédaction d’une nouvelle - *Malédiction* (*The case of the caretaker*) - qui peut s’analyser comme l’esquisse, quelque dix-sept ans auparavant, du roman à venir puisque déjà un jeune homme y épouse une riche héritière qu’il persécute avec l’aide d’une vieille femme grimée en sorcière.

De 1890 à 1920, le genre policier traverse, en Grande-Bretagne, une phase de maturation stimulée par le développement de la presse²⁶ et la parution de nouvelles. Au début du vingtième siècle, le genre se scinde en deux tendances très nettes : le roman d'énigme et le « *thriller* ». Ce dernier, prolongement direct d'un certain type de littérature populaire anglaise (les « *penny dreadfuls* »), recouvre tout récit englobant action et poursuite. Le roman d'énigme découle, lui, de la formule imaginée par Edgar Allan Poe (1809-1849) et parachevée par Arthur Conan Doyle (1859-1930) : «la compréhension du monde et des choses ne peut reposer que sur l'analyse. Tout doit être donné, planifié, « avant même que la plume n'attaque le papier ». Rien ne doit être laissé au hasard, à l'incertitude, au flou artistique.» (Robert Deleuse, *les maîtres du roman policier*, Maxéville, Bordas, 1991, p.28). À ce titre, le chevalier Charles Auguste Dupin et le détective Sherlock Holmes préfigurent l'enquêteur du récit-rébus pour lequel «l'intelligence seule doit régner en maître, car seule l'intelligence conduit à l'intelligibilité.» (Ibid., p.28). Le « *detective novel* »²⁷ est motivé par un mystère à éclaircir, une énigme à élucider. Il suit les investigations d'un enquêteur, de l'émergence du problème à sa résolution. Par leur intangibilité, certaines données s'érigent très rapidement en protocole²⁸ : le crime intervient dans un « *topos* »²⁹ clairement circonscrit ; il ne peut avoir été commis que par un nombre restreint de personnages ; chaque protagoniste est suspect³⁰ puisqu'il présente une particularité susceptible de l'incriminer ; c'est lors d'une réunion pour le moins cathartique que le détective reconstitue³¹ le drame passé, en énumérant et réfutant les

²⁶ À cette époque, les nombreuses revues illustrées, comme *Strand Magazine*, présentent les histoires énigmatiques, comme en attestent les anthologies de Hugh Greene ou de Alan K-Russel sur les concurrents de Sherlock Holmes.

²⁷ «Dans le roman policier à énigme» écrit très sobrement A.Peyronie, «on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête.» (« La double enquête du roman policier », *Modernités*, n°2, 1988, p.129). Yves Reuter (*Le roman policier*, Nathan université, 1997, p.40) affine cette définition : « (...) le roman à énigme met l'accent sur le récit de l'enquête dont le but est de reconstituer comment le crime (perpétré dès le début et ellipsé en tant que tel) a été commis, par qui et comment il a été dissimulé. Le présent de l'enquête doit ainsi reconstituer le passé qui a mené au crime pour le clore définitivement. »

²⁸ Protocole qui s'affirme en tant que tel, dès 1927, avec la parution de la charte de S.Van Dine *Les vingt règles du roman policier* (voir annexes) prétendit ainsi définir les principes fondateurs du «Whodunit» (*who done it ?*), en précisant non seulement les relations entre le lecteur et le détective (avec la même quantité et qualité d'informations) mais également entre le lecteur et l'auteur. Elle se concentra aussi sur les stratégies assurant une bonne réception de la part du public, avec notamment une intervention rapide du meurtre, un choix de motifs crédibles et un souci d'originalité.

²⁹ Ainsi que le précise Yves Reuter (op. cit., p.51), «l'univers des romans à énigme est un monde clos(...) *Spatialement*, les personnages ne peuvent se déplacer pendant l'enquête (...) *Socialement*, il est tout aussi fermé. Il permet peu d'interpénétrations entre les milieux, peu d'irruptions des marges, du « bas social ».»

³⁰ Comme l'a montré Jacques Dubois (*Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992), dans le récit à énigme, chacun est un suspect pour l'autre et pour le lecteur. Le suspect articule donc toutes les figures possibles de l'être et du paraître. Consubstantiel à l'enquête, il n'existe que par elle et pour elle, rejoignant, à son terme, le rang des innocents ou des coupables.

³¹ Le discours livrant la solution compte quatre passages obligés : la récapitulation des indices (provenant des faits et des témoignages), leur appréciation et leur mise en relation, la reconstitution du crime, et enfin la désignation du coupable.

différents scénarii possibles, avant de livrer³² devant son auditoire tétanisé le nom du meurtrier (indissociable d'un « *gimmick* »³³ insoupçonné).

Si la rationalité apparente du récit dissimule des motifs plus archaïques³⁴ (comme ceux de la chasse, de la trace ou de la piste), le roman à énigme s'analyse fréquemment comme un jeu intellectuel où l'affrontement entre l'enquêteur et le criminel figure la confrontation entre l'auteur et le lecteur. Les multiples dénominations (“roman de détection”, “roman problème”, “roman jeu”) sous-tendent, par conséquent, le respect d'une déontologie minimale quant à l'organisation de la fiction. Car ainsi que le note Yves Reuter, “ c'est le savoir (sa distribution, sa dissimulation, ses possibilités de reconstruction) qui organise l'écriture et la narration”³⁵- cet enjeu exigeant, tant de l'émetteur que du récepteur, une vigilance accrue dans l'examen de la répartition des indices et des leurres. Annie Combes (*Agatha Christie, l'écriture du crime*, Louvain, Les impressions nouvelles, 1989, de la page 231 à 245) a ainsi pu distinguer trois familles d'indices : les indices fictionnels sont soit matériels (objets, anomalies liés au crime), soit circonstanciels (les suppositions échafaudées par le lecteur à partir des portraits physiques ou psychologiques des personnages) ; Les indices linguistiques sont disséminés dans les dialogues (lapses, contradictions, allusions,...) ; quant aux indices scripturaux (plus accessibles au lecteur qu'au détective) ils peuvent être constitués d'anagrammes, de symétries ou de renvois intertextuels (une situation se référant à un épisode identique dans un autre ouvrage). Les leurres consistent à dissimuler les indices. Ils peuvent procéder par la surabondance (la mémoire est saturée, on ignore quel signe privilégier), par la diversité des niveaux sollicités (fictionnel linguistique ou scriptural), et enfin par un emplacement incongru (comme une révélation essentielle dans la bouche d'un personnage mésestimé).

De l'action fondatrice (le meurtre), il ne reste, en effet, plus que des traces : traces à exhumer, à analyser, à contester par le biais d'interrogatoires et de contre-interrogatoires. Les romans de détection ploient sous des dialogues envahissants, les dires des suspects - malmenés par l'enquêteur - se jouant constamment entre mensonge et vérité, hyperbole et

³² Yves Reuter (op .cit ., p.50) note combien il est difficile de conclure un roman à énigme car “il s'y joue une double tension. Tension entre la narrativité du texte et le discours final explicatif, argumentatif et didactique. Tension aussi entre l'intérêt du mystère et l'intérêt de la solution.”

³³ En anglais, « *gimmick* » signifie « truc » ou « astuce ». C'est le moyen par lequel le meurtrier est fallacieusement disculpé pendant toute la narration. Dans *Jeux de glaces*, Lewis Serrocold est insoupçonné puisqu'au moment du meurtre, il se disputait à haute voix avec l'un de ses pensionnaires dans une pièce fermée à clef. Le dénouement révélera qu'Edgar Lawson, le jeune délinquant, jouait deux rôles derrière la porte tandis que son mentor sortait, par la fenêtre, pour accomplir son forfait.

³⁴ Motifs archaïques sur lesquels nous reviendrons en ce qu'ils entretiennent tout un inconscient issu du roman de la prairie.

³⁵ Yves Reuter, op. cit., p.42.

euphémisme, silence et lapsus. “Verbiage !”, critiquent certains ; il n’empêche : à travers les efforts du détective pour rétablir le discours vrai, le texte unique, se met progressivement en place une dramaturgie où, dans un décor facilement représentable, la parole se substitue³⁶ au fait. À l’instar de la tragédie classique, le roman à énigme relègue la violence dans les coulisses avec un meurtre éllipsé, des affrontements physiques atténués et un châtement rejeté dans “ l’après livre ”.

Les romans de mystère³⁷ de Pierre Véry pratiquent, eux, le détournement³⁸ de ce modèle³⁹ anglo-saxon en soumettant la froide logique à la fantaisie. À ce sujet, les analyses sont unanimes : “Des œuvres comme *L’assassinat du père Noël* (1934), *Les disparus de Saint-Agil* (1935) ou *Goupi- Mains Rouges* (1937) mêlent le syllogisme au merveilleux, le monde des adultes à celui de l’enfance et des contes de fées (...) Ce sont des chansons, des comptines et des messages chiffrés qui donnent la clef de ces énigmes oniriques qui rappellent l’univers de Lewis Carroll.” (Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Meaucé, Dunod, 1996, p.56) ; “Entre les péripéties policières et le conte merveilleux, il y a une sorte d’accord, au sens musical du terme comme entre les différents instruments d’un même orchestre (...) à cent lieues d’un roman d’énigme classique à la façon anglo-saxonne.” (Jacques Baudou in *Pierre Véry Les intégrales 2*, op. cit., p.422). Cette inflexion peut s’appréhender comme une tentative de conciliation⁴⁰ entre thématique policière et idée poétique, succès et échec - la notion de jeu étant ressentie comme un exutoire et non pas comme une contrainte ou un défi lancé au lecteur. À la notion de jeu, Pierre Véry confère une implication bien différente de celle entretenue par les tenants du roman d’énigme : “Ni l’humour, ni le merveilleux n’auraient été possible, si le genre n’avait été considéré alors, essentiellement, comme un jeu. On ne prenait pas cela au sérieux. Le souci de la vraisemblance n’avait rien d’essentiel. On

³⁶ Dans la terminologie du linguiste Emile Benveniste, un énoncé est dit performatif lorsque l’acte s’identifie avec l’évocation de l’acte.

³⁷ Ne souhaitant pas être confondu avec les auteurs policiers classiques, Pierre Véry qualifiait sans cesse ses écrits de “ romans de mystère. ”

³⁸ Voici comment Pierre Véry présente, dans une lettre à son ami Pierre Béarn, son projet subversif : “Mon rêve est de rénover la littérature policière en la rendant poétique et humoristique, d’où ma décision d’écrire une série de romans de mystère (...) dans la lignée du chef-d’œuvre de Chesterton *Le nommé Jeudi*, avec des personnages qui ne sont plus des pantins au service d’une énigme à résoudre mais des êtres humains en lutte avec leur vérité.” (cité par Thierry Picquet, op. cit., p.32)

³⁹ Un aveu de l’écrivain étai cette hypothèse d’un roman anglo-saxon perçu, de prime abord, comme une référence : “Je suis infiniment sensible au merveilleux mathématique ; j’apprécie dans un roman policier, non les aventures mouvementées, mais le problème central autour duquel elles gravitent” (cité par Jacques Baudou, « les mille et une nuits policières » in *Pierre Véry Les Intégrales 2*, la Flèche, 1994, p.10). *Le testament de Basil Crookes*, se réclame d’ailleurs explicitement de cette formule éprouvée.

⁴⁰ Après l’échec de ses deux premiers romans « littéraires » et le succès du *Testament de Basil Crookes*, production paralittéraire, le genre policier se posa comme unique alternative. Envers et contre tout, il permit à Pierre Véry d’exercer idées, style et expression dans une perspective esthétique comme le prouve cet aveu tardif : “Je n’ai jamais fait de romans policiers (...) mais j’ai fait tout ce qu’il fallait pour qu’on pense le contraire.” (Pierre Berger « Instantanés : Pierre Véry » in *Les Nouvelles littéraires* n°955, 29 août 1946).

exigeait une explication du mystère à la fin parce que c'était une des règles du jeu, mais si elle ne collait pas absolument, mon dieu, cela n'avait qu'une importance relative. Ce qui comptait, c'était l'émotion de la partie en cours de route..." (*Les nouvelles littéraires*, n°1601, jeudi 8 mai 1958). Cette légèreté revendiquée permet à Francis Lacassin (op .cit ., p.274) de relever un nouveau hiatus entre roman à énigme et roman de mystère : "Dans ces situations loufoques, nul désir de brouiller artificiellement les pistes, d'égarer les soupçons ou de dramatiser la partie d'échecs qu'un détective ordinateur jouerait contre l'énigme abstraite. Sous leur désordre absurde ou féérique, ces situations recouvrent des bouleversements, des mutations profondes à l'intérieur des êtres." Ce jugement corrobore finalement l'appréciation de François Truffaut sur la stylisation filmique, aisément applicable à cet antagonisme entre roman-rébus et roman de mystère : "C'était le grand dilemme (...) : une situation forte avec des personnages figés, ou alors des personnages subtils avec une situation molle." (*Hitchcock - Truffaut édition définitive*, Manchecourt, Gallimard, 2003, p.165).

Le mystère s'installe dans le décor⁴¹ (dont Pierre Véry se plaît à observer la transformation fantomatique⁴² sous les effets complices du vent, des bruits nocturnes et de la lune), dans les multiples facettes du langage (langage des fous⁴³ faisant douter de la réalité, langage de l'enfance manifeste dans les messages⁴⁴ codés et les comptines⁴⁵, langage

⁴¹ Ce décor est fréquemment champêtre (cf. *Goupi-Mains Rouges, Les disparus de Saint-Agil, l'Assassinat du Père Noël, Le thé des vieilles dames, le meneur de jeu, le Pays sans étoiles, Le costume des dimanches*). C'est de sa manipulation que l'auteur retire "les éléments d'une atmosphère fantastique qu'il ne peut attendre de la grisaille et de l'uniformité urbaine. C'est pourquoi les romans ayant pour cadre Paris sont les moins féériques de son œuvre." (Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgois éditeur, 1993, p.234)

⁴² Tel est le cas, par exemple, dans *Histoire de brigands* (La flèche, les Intégrales 3, 1997, pp.460-461) : "La nuit était pleine d'un tumulte fait de grincements de crécelles, de chocs de marteaux sur des objets de cuivre, de tintements de sonnettes auxquels se mêlaient des plaintes de flûtes, des ronflements d'accordéons, des sons criards d'harmonicas. La lande de Mauveilleur était houleuse de lumières bleues, rouges, vertes. On eût dit des étoiles se mouvant lentement à ras de terre. De tous les points de la rose des vents arrivaient ces files processionnaires, ces cortèges de flamme et de tintamarre, coulant dans la même direction. On se demandait si l'on n'était pas ramené aux plus lointaines époques celtiques ; si l'on n'assistait pas à quelque gigantesque et barbare cérémonie religieuse, du genre de celles qui devaient se dérouler au fond des forêts, sous la conduite des druides et des vellèles à l'occasion du gui-l'an-neuf."

⁴³ Dans les *Héritiers d'Avril* (Torino, les Intégrales 1, 1992, p.407) la veuve Angelino converse ainsi avec son époux mort : "Il est parti, chuchota-t-elle à un interlocuteur invisible. Non, ne me laisse pas, Giovanni, je me mettrais à crier et je m'évanouirais. Que dis-tu ?.. Oui, j'aurais dû t'écouter, prendre un chien de garde, tu as raison, Giovanni."

⁴⁴ Dont les enfants sont les seuls à détenir la clef comme le prouve cette exclamation de Louguereau : "- Pour les messages mystérieux, les enfants ne craignent personne !" (Ibid., p386)

⁴⁵ Des comptines dont les paroles éclairent le crime : "Au fond de la mémoire de Lepicq, des petites filles chantaient. « Am stram gram, femina godam... » Et la benjamine des Bladout, qui ne mettait pas d'espace entre les mots : « Bleublanrouge...bleublanrouge... » Ce fut à ces trois mots liés arbitrairement que Lepicq dut de faire une découverte (...) exceptionnelle, capitale (...)." (*Le thé des vieilles dames*, Torino, les Intégrales 1, 1992, p.548.)

publicitaire équivoque⁴⁶, langage des chiffres⁴⁷ et de la superstition⁴⁸) mais il se révèle, le plus souvent anecdotique - l'aspect énigmatique se concentrant sur des objets⁴⁹ anodins ou des épisodes loufoques. Dans le *Testament de Basil Crookes*, un vieillard, sur le point de se suicider, choisit le premier avril pour lancer, du haut d'un talus de chemin de fer, un roman (*la fille de Cendrillon*) et une lettre (*À celle que voudra bien désigner le destin*) à l'intérieur de deux compartiments. Dans *Madame et le mort*, le romancier Armand le Noir apprend, par un quotidien, qu'il a été - la veille - écrasé par un train !

b) Les plaisanteries de M. Véry, les tracasseries de « Mrs » Christie.

L'on ne s'étonnera pas de relever, dans les romans véryiens, de nombreuses notations iconoclastes. C'est ainsi que sont fréquemment raillés le principe rudimentaire⁵⁰ du récit d'énigme, son suspense⁵¹ artificiel et le détective⁵² fantoche autour duquel se déploie

⁴⁶ Comme dans le *Meneur de jeu* (Torino, les Intégrales 1, 1992, p.755 et p.765) où l'ambiguïté de slogans publicitaires produit un flottement de sens qui contribue à instaurer un univers décalé : "Je lus cette publicité : *Le bon quinquina Gustave - Adolph ne réveille pas les morts, mais... Quel élixir de longue vie !!! Buvez-en tant qu'il n'est pas trop tard ;*" " Presque à ras de terre un bout de papier fort, aux bords souillés, battait faiblement au vent. Déchiqueté, on n'y pouvait plus lire, en capitales énormes, que ces mots suggestifs : UN TRÉSOR. - C'était, expliqua Gond, un panneau pour une lessiveuse. Il y était dit : *La lessiveuse électrique Familia est indispensable pour gros ménages. La posséder chez soi, c'est posséder UN TRÉSOR.*"

⁴⁷ Que pratiquent les sexagénaires amoureux, Médéric Plainchant et Zélic Beluge, dans le *Thé des vieilles dames* (op. cit., p.505) : "Le lendemain, nouveau dialogue chiffré : - 9, dit Médéric Plainchant. - 16, répond la marchande de farces et attrapes. - 30, riposte le coutelier. - 18, répartit Zélic Beluge."

⁴⁸ "On entendit un cri (...) - Vous vous êtes coupée, ma pauvre ! Il faut mettre de la fleur de lys. - Non, non, dit Noemi. Rien de tel qu'une toile d'araignée. Je monte au grenier en chercher une." (Ibid., p.499).

⁴⁹ Comme le reptile en cristal rempli d'un parfum à l'odeur funèbre dans *Les quatre vipères*, le petit chat en caoutchouc, faisant « miaou », découvert dans la poche de chaque victime du tueur de *Série de sept* ou le bric-à-brac de vêtements à la source du drame, contenu dans un paquet tombé d'un vélo dans *M. Malbrough est mort*.

⁵⁰ Comme dans *M. Marcel des pompes funèbres* (La Flèche, Editions Le Masque, 1990, p.35) et *Les Anciens de Saint-loup* (Torino, les Intégrales I, 1992, p.315) où l'auteur ridiculise le simplisme du "detective novel" par le biais d'antiphrases, livrant ainsi implicitement un projet littéraire diamétralement opposé: "- En voiture ! reprit Lepicq. En voiture pour la maison du crime ! Nous allons découvrir comment on a tué, quand on a tué, pourquoi on a tué, et qui on a tué ! Nous allons tout découvrir !"; "- *Quis ? Quid ? Ubi ? Quibus auxiliis ? Cur ? Quomodo ? Quando ?* énonça le professeur de latin. Tout le secret de l'enquête criminelle est là ! Qui ? Quoi ? Où ? Par quels moyens ? Pourquoi ? Comment ? Quand ?"

⁵¹ Grâce au personnage de Baume, ménageant ses effets devant un auditoire conquis, c'est l'art de maintenir le lecteur dans l'expectative qui est tourné en dérision dans *Les Disparus de Saint-Agil*: "Il se faisait l'effet d'un (...) de ces maîtres du mystère qui, dans les livres, semblent prendre un malin plaisir à faire tirer la langue, jusqu'à la dernière seconde, à leurs auditeurs, gardent jalousement leurs secrets et, à toutes questions, se contentent de répondre : « Encore un peu de patience...L'instant n'est pas venu...Dans une demi-heure... Dans un quart d'heure dans cinq minutes, je parlerai... »" (*Les Disparus de Saint-Agil*, Torino, Les Intégrales I, 1992, pp.186-187).

⁵² Un effet caustique est obtenu lorsque le romancier se concilie les faveurs du lecteur en se moquant avec lui des manies cumulées par les émules de Sherlock Holmes : "« Je soupçonne tout le monde »" (*Les Héritiers d'Avril*, op. cit., p.448) ; " De la cendre de cigarette et une allumette ? ironisa Louguereau. Sherlock Holmes en conclurait : c'est du tabac d'Orient qui a été offert à Fayoum au Caire, par un capitaine au long cours arrivant de Hong-Kong."(Ibid., p.435). Dans son autobiographie, op. cit., pp.335-336, Agatha Christie qualifie ses détectives de "créations stéréotypées" et impute l'émergence du tandem Hercule Poirot - Capitaine Hasting à l'influence de sir Arthur Conan Doyle

l'intrigue. Cette ironie réductrice s'inscrit dans un unanime dédain critique relayé par des formules lapidaires⁵³ et de récurrentes mises au pilori. En 1961, l'université d'Exeter conféra à la romancière le titre de docteur es lettres. La presse de l'époque rapporta des réactions mitigées d'étudiants: « Nous n'avons rien contre Agatha Christie mais nous aimerions bien savoir pourquoi notre université a décidé de couronner un écrivain de genre " Whodunit ". » (Monique Mounier, *Paris Presse*, 12 mai 1961). Le professeur chargé du discours de félicitations s'abstint des commentaires d'usage sur le style et la qualité de l'œuvre. Avec humour, la romancière commenta ses premiers pas dans la carrière académique : “ Je sais que j'appartiens à un genre un peu « inférieur »... mais qui plaît bien à des gens « supérieurs ».” (cité par Hughette Bouchardeau, op. cit., p.239). Ces dénonciations systématiques ont fini par rendre bien conventionnelles toutes les tentatives d'analyse critique - d'où la justesse de prises à partie, comme celles de Billy Wilder⁵⁴ et de Janet Morgan⁵⁵ plaidant pour une approche différente de la production christienne :

“ Christie avait le sens de la construction là où quelquefois l'intrigue était puérole. Elle avait la structure mais lui manquait la poésie. Très sous - estimée, Christie. On n'en parle pas assez.”⁵⁶

“ (...) en dehors de leur nombre impressionnant réparti dans le monde entier, les critiques sur l'œuvre d'Agatha Christie ne sont vraiment remarquables que par leur extrême banalité.”⁵⁷

c) L'indice Rivière ou la tentation du rapprochement.

Ce décalage entre le roman d'énigme et le récit de mystère (indissociable de deux individualités, l'une féminine et britannique, l'autre masculine et française) ne nous paraît pas insurmontable puisque corpus et auteurs se retrouvent sur un certain nombre de points : attrait concordant pour les mathématiques⁵⁸ , tentation conjointe d'aborder en littérature le

⁵³ Telle celle de François Truffaut (*Hitchcock Truffaut édition définitive*, op. cit., p.59): “C'est le cas de tous les romans d'Agatha Christie (...) Une enquête laborieuse, des scènes d'interrogatoires les unes derrière les autres...”

⁵⁴ En 1958, Billy Wilder (1906-2002), mythique cinéaste américain, adapta pour l'écran la pièce *Witness for the prosecution* avec dans les rôles principaux Marlene Dietrich et Tyrone Power.

⁵⁵ Avec le concours de la fille d'Agatha Christie (Mrs Anthony Hicks) Janet Morgan a signé en 1984 une biographie autorisée de l'auteur.

⁵⁶ Cameron Crowe, *Conversations avec Billy Wilder*, Luçon, Editions Actes Sud, 2004, p.66.

⁵⁷ Janet Morgan, *Agatha Christie*, Saint-Amand Montrond, Luneau Ascot éditeurs, 1986, p.10.

⁵⁸ Janet Morgan (Ibid., p.29) souligne ce goût précoce de la romancière pour les sciences exactes : “Agatha aimait beaucoup l'arithmétique (...) les problèmes de pommes et de robinets (...) plurent énormément à la petite fille. Elle y voyait déjà une énigme à résoudre.” Pierre Véry formula un aveu ambigu lors de la remise du prix du roman d'Aventure, le 5 juin 1930: “Rien ne me séduit plus que les sciences exactes à quoi je n'ai jamais rien entendu (et probablement me séduisent-elles parce que je n'y comprends rien). Je suis infiniment sensible au merveilleux mathématique.” (cité par Jacques Baudou, *Le Testament de Basil Crookes*, la Flèche, les Intégrales

fantastique⁵⁹, sentiment partagé d'être menotté⁶⁰ à un genre, attrait salvateur pour des domaines différents où s'exerce la création artistique. Avec la radio et le cinéma pour Pierre Véry, le théâtre et l'archéologie pour Agatha Christie. Et ce n'est pas tout : Pierre Véry et Agatha Christie sont reliés par deux exégètes communs, Jacques Baudou⁶¹ et François Rivière⁶². Ce dernier a d'ailleurs écrit, à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Europe*⁶³ consacrée à l'enchanteur assassin⁶⁴, un article dont l'un des passages nous a vivement interpellés.

“ Véry (...) assume (...) le besoin (...) de renouer *directement* avec le décor (théâtre) des prémices de sa carrière de conteur (...) Il agit un peu à la manière d'Agatha Christie qui, dans ses meilleurs romans, réinvestit sans peur les décors de son enfance dans le Devonshire, laissant l'innocent lecteur tout ignorer de l'authenticité de sa démarche, abusé par l'étalage des *conventions* et des *stéréotypes*, ne se préoccupant que des réalités du drame.”⁶⁵

La fulgurance du mot « enfance », utilisé dans un commentaire sur la production policière, nous a paru suffisamment paradoxale pour justifier le réexamen des deux corpus à l'aune de la pluralité signifiante de ce substantif. Nous n'avons pas été déçus puisque tapie ou manifeste, exubérante ou silencieuse, c'est bien l'enfance qui motive et fédère les récits.

II. ENFANCES

2, 1994, p.164).

⁵⁹ À propos de certains écrits Véryiens, Thierry Picquet (op. cit., p.47) constate : “[Ils] se situe[nt] en marge de l'univers réaliste, vérifiant ainsi les propos de Thomas Narcejac dans *Une machine à lire* (...) : « le roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier. »”. Au début de sa carrière, Agatha Christie s'adonna, elle aussi, au genre fantastique (ces nouvelles sont parues dans le recueil le *Flambeau*). L'on notera que l'une de ses histoires - *In a glass darkly* - présente de nombreuses similitudes avec le roman de Pierre Véry *Le pays sans étoiles* avec pour motif central la vision prémonitoire.

⁶⁰ Dans *Une autobiographie* (op. cit., p.335), Agatha Christie utilise le participe passé “enchaînée” pour décrire sa condition de romancière à succès : “Je ne m'étais pas rendue compte que j'étais désormais enchaînée, non seulement au roman policier, mais aussi à deux personnages.” Jugeant son métier, Pierre Véry assène, quant à lui : “Il [le récit criminel] ligote l'écrivain qui s'y consacre (...) Je ne pourrais plus aujourd'hui écrire quoi que ce soit, fût-ce un sonnet, sans qu'on l'affuble de ce vocable de « policier. »” (*Les nouvelles littéraires*, n°1601, jeudi 8 mai 1958).

⁶¹ Jacques Baudou a signé les présentations et les postfaces des écrits de nos deux auteurs dans le cadre de rééditions pour la librairie des Champs-Élysées, collection Le Masque, les Intégrales.

⁶² En plus de la préface d'*Une autobiographie*, François Rivière a consacré deux ouvrages à Agatha Christie : *La duchesse de la mort* (Paris, Seuil, 1981) et *Les promenades d'Agatha Christie* (Paris, Chêne 1995). Il a également participé à l'hommage rendu à Pierre Véry par la revue littéraire *Europe*.

⁶³ *Europe*, n°636, avril 1982.

⁶⁴ C'est le titre donné par Jacques Baudou à son article pour la revue *Europe* (Ibid., p.11) : « Pierre Véry, l'enchanteur assassin. »

⁶⁵ François Rivière, « Un garçon disparaît ou le roman de Mathieu Sorgues » in *Europe*, Ibid., p.104.

Nul besoin de démontrer l'attachement de Pierre Véry à l'enfance, ni même de souligner⁶⁶ les rapports étroits entretenus par son œuvre avec le monde merveilleux des commencements : la langue de bois n'était jamais pratiquée lorsqu'il s'agissait, pour lui, d'exposer son projet⁶⁷.

Par des systèmes de relations a priori volontaires, Pierre Véry ancre ses récits dans le temps des origines. Indépendamment d'un imaginaire débridé parfois incohérent (mais en phase avec les débordements de la fantaisie puérile), il recourt fréquemment aux mêmes associations. Parmi elles, nous pouvons citer :

- L'enfant derrière le masque de l'adulte : Dans *L'assassin a peur la nuit*, Minguet, le suspect, refuse de se séparer d'un roman de Gustave Aymard où il est question de cow boys et d'Indiens. Il caresse avec une tendresse puérile la couverture violemment colorée, où l'on voit Buffalo Bill capturant un Comanche.

- Des sociétés d'enfants en marge de systèmes adultes inhibants: les sociétés secrètes pullulent dans les récits véryiens ; elles s'épanouissent, le plus souvent, en réaction contre des institutions rigides, leurs noms devenant symboles de rêve et d'évasion : les écumeurs de l'Oural dans *les Anciens de Saint-loup*, les fils de Pomaré et les Compagnons du Centre - Afrique dans *les Métamorphoses*, les Compagnons de l'Antarctique et l'Ordre des Chevaliers de la Croix du Sud dans *Les disparus de Saint-Agil...*

- Des jeux et des chants comme contrepois au crime : dans de nombreux romans, les univers interfèrent, le ludisme enfantin parasitant l'investigation policière.

- Des éléments autobiographiques pour alimenter l'inspiration : Pierre Véry dresse vraisemblablement le tableau de ses propres émois enfantins en multipliant, dans la fiction, les anachronismes et en rejouant, par procuration, certains épisodes connus de sa jeunesse.

En somme, le récit véryien se propose de soumettre le monde quotidien au prisme enfantin. On ne peut donc que souscrire, à l'analyse de Francis Lacassin (op. cit., pp.264-265) : “[Sous le regard enfantin], le monde banal subit une métamorphose alchimique. Tout devient mystère, fantastique et joie. La féerie dans laquelle baigne l'univers de Véry est celle que propage l'enfant par sa seule imagination (...) Seul celui-ci peut reconnaître un

⁶⁶ Dans un chapitre de l'étude *Mythologie du roman policier* (Mesnil - sur - l'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p.262), François Lacassin tente de prouver que les jeux de l'enfance estompent progressivement l'enjeu de l'enquête dans l'univers véryien. Nous reviendrons ultérieurement sur cette hypothèse et sur ses conséquences au niveau de la perception de l'œuvre.

⁶⁷ Trois déclarations méritent d'être rappelées : “J’ai toujours préféré le rêve à la réalité. J’écris un peu comme on compose un conte de fées (...) Car les romans policiers sont des féeries modernes.” (André Frank, « sous la lampe : Pierre Véry » in *Marianne* 12 septembre 1934) ; “Je voudrais que mes livres fussent des manières de fables que le lecteur aborderait avec toutes ses ressources de disponibilité.” (Roger Giron, préface à *L'assassinat du Père Noël*, Livre de Poche, 1964) ; “Voulez-vous que je vous dise comment j’invente mes histoires ? Je m’efforce de retrouver les procédés d’invention qui étaient les miens à douze ans (...)” (André Frank, op. cit.,)

rapace chez un homme au nez busqué, une sauterelle chez un autre aux membres grêles et aux yeux saillants.” (L’essayiste songe ici au roman *Le gentleman des Antipodes*.)

Trois déclarations méritent d’être rappelées : “J’ai toujours préféré le rêve à la réalité. J’écris un peu comme on compose un conte de fées (...) Car les romans policiers sont des féeries modernes.” (André Frank, « sous la lampe : Pierre Véry » in *Marianne* 12 septembre 1934) ; “Je voudrais que mes livres fussent des manières de fables que le lecteur aborderait avec toutes ses ressources de disponibilité.” (Roger Giron, préface à *L’assassinat du Père Noël*, Livre de Poche, 1964) ; “Voulez-vous que je vous dise comment j’invente mes histoires ? Je m’efforce de retrouver les procédés d’invention qui étaient les miens à douze ans (...) ” (André Frank, op. cit.,)

A l’inverse, Agatha Christie ne fut jamais très prolixe sur ses sources d’inspiration, se gardant bien de commenter les structures récurrentes révélées par la superposition de ses énigmes policières. Peut-être craignait-elle d’être démasquée et d’apparaître, non plus comme un auteur de récit problème, mais comme une romancière de l’enfance, ainsi que tend à le prouver la mise en exergue de quatre axes significatifs.

A. La répétition de notations en rapport avec des situations fondatrices

Le corpus christien regorge de références aux contes et aux fables. Six exemples donneront un aperçu de la propension christienne à entretenir l’aura du conte: “- C’est bien possible, reconnut Dorothy (...) Tu crois vraiment que c’est ça ? On dirait un conte de fées...” (*Le mystère de Listerdale*, Varese, les Intégrales 4, 1992 ; p.752); “- Vous me stupéfiez ! s’exclama Poirot. On est en plein conte de fées, non ?” (*Témoin muet*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.1127) ; “- Avez-vous lu des contes de fées, quand vous étiez enfants ? Le roi dit toujours : « demande-moi tout ce que tu désires »...” (*Les Travaux d’Hercule*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.920). “- (...) À mon avis, dans quelques années, elle aurait soldé ses comptes et filé à l’étranger où elle aurait désormais vécu heureuse, comme dans les contes de fées (...)” (*Pension Vanilos*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.584) ; “Un moment, Calgary contempla le ruban d’eau dans toute son étendue. On aurait dû édifier là un château, songeait-il. Un château ridicule et improbable de conte de fées ! De ceux que l’on érige en pain d’épice ou en sucre filé !” (*Témoin indésirable*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.1023) ; “- Il y a la marquise de Carrabas, dans cette maison, là... Celle avec ces arbres mal taillés. Vous savez comme dans le Chat Botté.” (*Les Pendules*, Torino, les Intégrales 11,

1998, p.1099). Après le meurtre, des bribes de récits allégoriques reviennent à la mémoire de certains personnages, sans que ceux-ci établissent le rapport, rétrospectivement évident, entre la fable et l'homicide : “- (...) Mon jeune ami Colin ! Mais pourquoi vous faire appeler Lamb ? Qu'est ce que cet agneau vient faire entre nous ? Laissez-moi réfléchir... *Le mouton qui voulait se faire passer pour agneau*. Non, ce n'est pas cela. Cette fable - là concerne les vieilles coquettes qui essaient de se rajeunir. Cela ne peut en rien vous concerner. Aaah ! J'y suis. *Le loup déguisé en agneau ! J'ai vu juste ?*” (*Les Pendules*, op. cit., p.1013) ; “- Si les singes avaient été satisfaits de leur queue... murmura Lady Angkatell, debout à côté de la desserte et qui promenait un œil distrait sur un plat de rognons. C'est un poème que j'ai appris à la maternelle, mais je ne me souviens plus de la suite.” (*Le Vallon*, Torino, les Intégrales 8, 1995 , pp.555-556) ; “La réponse de Miss Greenshaw fut inattendue : - « Si tu veux vraiment savoir l'heure, demande-la à un policeman », psalmodia-t-elle gaiement. Et sur ce petit dicton pétri de sagesse victorienne, elle éclata de rire (...)” (*Christmas Pudding*, Varese, les Intégrales 11, 1998, p.446).

On trouve aussi bien des allusions aux fées et aux baguettes magiques que des notations évoquant explicitement des personnages tels Cendrillon⁶⁸, Hänsel⁶⁹ et Gretel, La Belle⁷⁰ au bois dormant. De manière plus attendue, c'est bien évidemment le meurtrier qui concentre sur sa personne certains des aspects les plus traumatisants attachés aux figures maléfiques du conte ou⁷¹ du mythe, avec notamment la persistance de l'image du loup et du serpent⁷². Le terme « loup » peut soit prendre la forme d'un mot-clé (éclairant de son sens l'ensemble de la phrase), soit créer des corrélations et des rapports de réciprocité : “- *Que s'est-il passé ?*

⁶⁸ Comme dans le roman *Pension Vanilos* (op. cit., pp.449-450) où la personnalité de Cendrillon permet à Hercule Poirot d'appréhender les motivations d'une voleuse : “- (...) Nous avons affaire ici, indubitablement, à un *complexe de Cendrillon* (...) Un conte français (...) Cendrillon, la souillon sans gages, est assise auprès du feu. Ses sœurs, en leurs atours de fête, partent pour le bal du Prince. La bonne fée, sa marraine, envoie Cendrillon à ce bal, elle aussi. Mais au premier coup de minuit, ses habits de gala redeviennent des haillons... elle s'enfuit en hâte, abandonnant derrière elle une pantoufle de vair. Ainsi, nous avons là un esprit qui s'identifie à Cendrillon... inconsciemment cela va de soi. Nous y relevons la frustration, l'envie, un sentiment d'infériorité.”

⁶⁹ C'est le cas dans *Mon petit doigt m'a dit* (Varese, les Intégrales 12, 1999 , p.715) : “Tuppence resta un instant immobile. Elle avait soudain l'impression de se trouver à la place de Hänsel et Gretel. La sorcière vous fait entrer dans la maison. Une maison en pain d'épice, peut-être... ou qui aurait dû l'être...”

⁷⁰ La description d'une ville désertée induit immédiatement l'image d'un château assoupi dans *les Travaux d'Hercule* (op. cit., p.746) : “Et le détective, chaussé comme de coutume de bottines vernies, avait été contraint de marcher à pied jusqu'à Hartley Dene, charmante villégiature de bord de mer (...) que l'hiver avait rendu aussi léthargique que le château de la Belle au bois dormant.”

⁷¹ Dans son article « Conte et Mythe » (in *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Editions du Rocher, 1988, p.360), Bernadette Bricout tente de démontrer que les deux thèmes “entretiennent l'un à l'autre une relation vivante.” Nous aurons l'occasion de revenir sur les variations de ce rapport.

⁷² La peinture édenique d'une plage des Caraïbes, dans le *Major parlait trop* (Torino, les Intégrales 11, p.1189), permet, tout naturellement, de suggérer la présence du mal sous la forme symbolique du reptile: “Molly tourna son regard vers la fenêtre. Cet endroit était le paradis sur terre. Avec son soleil, sa mer, sa barrière de corail, sa musique, sa danse, il ressemblait à un jardin d'Éden. Mais même dans le jardin d'Éden, il y avait eu une ombre au tableau, l'ombre du serpent. *Le mal*. Quel mot affreux.”

balbutia-t-elle. Il y avait quelqu'un... qui essayait d'entrer...J'ai entendu (...) remuer la poignée...griffer le panneau...Oh ! C'était atroce ! *On aurait dit un animal...*" (*les Travaux d'Hercule*, op. cit., p.844) ; "Il fallait tuer Mitzi... la tuer pour l'empêcher de parler ! Sous l'effet de la peur, elle n'est plus elle-même : Ce n'est plus un être humain, mais une bête féroce." (*Un meurtre sera commis le...*Torino, les Intégrales 9, 1996, p.333) ; "Elle pivota d'une pièce, puis soupira, soulagée. – Oh ! C'est vous. J'avais cru...- Qui croyiez vous donc que c'était ? Le grand méchant loup ?" (*Pension Vanilos*, op. cit., p.536) ; "- (...) Il nous fallait savoir (...) s'il y avait toujours un loup dans la bergerie (...) Y a-t-il encore ici quelqu'un qui se déguise sous une fausse personnalité ?" (*Le Chat et les pigeons*, Torino, les Intégrales 11, p.216) ; "« *Comment se fait-il que je n'aie jamais convenablement regardé son visage ?* se dit Véra.*Un loup... un facies de loup, voilà ce que c'est...Ces dents horribles ...* »" (*Dix petits nègres*, Varese, les Intégrales 6, 1993, p.768).

Paradoxalement, le crime se pose souvent comme le vecteur d'un merveilleux indissociable de l'âge tendre⁷³. Il véhicule de la magie⁷⁴, du spectacle, de la féerie⁷⁵. C'est ainsi que nous analysons la scène finale du *Chat et les pigeons* (op. cit., p.236) où la restitution de bijoux volés permet une transformation pour le moins inattendue. "Les doigts de la jeune femme, fébrilement, défèrent l'emballage (...) De l'écarlate, de l'azur, du vert, une eau limpide brillant de tous ses feux transformèrent soudain le petit salon en caverne d'Aladin."

François Rivière note, dans sa biographie d'Enid Blyton, "Les enfants d'Angleterre ont le sens du théâtre- et le gardent généralement en grandissant." ⁷⁶ - une assertion plus que vérifiée dans l'œuvre dont le pivot est le travestissement. La romancière s'appesantit volontiers sur le caractère théâtral de certains rebondissements : "- Vous pensez que tout avait été prévu de telle sorte que vous assistiez, si je puis m'exprimer ainsi, à une sorte de spectacle ? –Je le soupçonne fort. On se serait cru au théâtre" (*le Vallon*, op. cit., p.602) ; "Le médecin ouvrit la porte d'une chambre. Sur un lit blanc, des bandages autour de la tête, une jeune fille reposait. Il y avait dans cette scène quelque chose d'irréel qui était si exactement

⁷³ Dans *À l'hôtel Bertram* (Varese, les Intégrales 12, 1999, p.209) Bess Sedgwick justifie ses crimes par le besoin de renouer avec les joies ludiques de l'enfance : "- (...) Oui, c'est moi qui ai monté ce spectacle. Vous avez raison de dire que c'était amusant. J'en ai savouré chaque minute. C'était amusant de rafler l'argent des banques, des trains, des postes et des prétendus fourgons de sécurité ! C'était amusant d'organiser et de décider ; une magnifique partie de rire et je suis heureuse d'en avoir profité."

⁷⁴ Comme le sous-entend le petit détective belge lors des dénouements respectifs du *Chat et les pigeons* (op. cit., p.213) et des *Vacances d'Hercule Poirot* (Torino, les Intégrales 7, p.193) : "Il ne s'agissait là, comme vous le voyez, que du vieux truc des prestidigitateurs. On égare le spectateur." ; "- (...) Oui, bien sûr, elle a cru que c'était vrai - qu'elle avait tué sa belle-mère en faisant abracadabra."

⁷⁵ Détournant ainsi la vigilance des personnages, comme l'atteste la prise de conscience finale d'Anthony dans l'une des nouvelles du *Mystère de Listerdale* (op. cit., p.774) : "Ce n'avait été qu'un attrape-nigaud, destiné seulement à détourner son attention, et le petit brun avait utilisé le vieux truc des Mille et Une Nuits, en s'interrompant juste avant le dénouement."

⁷⁶ François Rivière, *Enid Blyton et le club des cinq*, Cahors, éditions des Quatre chemins, p.59

conforme à ce qu'ils avaient imaginé qu'elle donnait l'effet d'avoir été magnifiquement mise en scène." (*Mr Brown*, Varese, les Intégrales 1, 1990, p.369).

Trois types de masques reviennent fréquemment dans l'œuvre :

- Le masque conventionnel... Semblables à des loups de satin noir, les conventions sociales couvrent des émotions et des passions vouées au secret, mais cette dissimulation provoque, le plus souvent, chez des tiers, un inexorable sentiment d'angoisse : "Midge l'interrompt : - Ce sont justement les imitations qui me font peur. On ne sait jamais ce qui se cache derrière tout ça...Ce sont... ce sont comme des masques dont on affublerait les gens et les choses." (*Le Vallon*, op. cit., pp.654-655). "(...) l'éclair d'un instant, le masque imperturbable tomba de son visage, laissant voir un tourment si violent que Frances retint un cri. Déjà le masque avait repris sa place, mais elle ne doutait pas de ce qu'elle avait vu." (*Le Flux et le reflux*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.981) ; "- (...) Oh ! gémit-elle (...) on ne sait jamais ce que quelqu'un d'autre pense, n'est-ce pas ? J'entends qu'on ne sait pas ce qu'il y a derrière les visages des autres, derrière leurs gentillesse banales. Ils peuvent être en proie à la haine, à l'amour, ou au désespoir, et on n'en sait rien ! C'est effrayant..." (*Témoin indésirable*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.1180) ; "Tout au long de mon association avec Poirot, j'avais assisté à bien des scènes semblables. Un petit groupe de gens aux traits dissimulés sous des masques de bon aloi. Puis Poirot arrachait son masque à l'un d'entre eux et révélait ce qu'il y avait dessous - *le visage d'un assassin !*" (*Témoin muet*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.1314) ; "Je l'observai. Quels sentiments l'agitaient derrière son masque d'impassibilité ? (...) Je ne connais rien de plus inhumain que le masque d'un domestique zélé." (*L'affaire Protheroe*, Varese, les Intégrales 2, 1990, p.1142).

- Le masque tragique... Dans *Témoin indésirable* (op. cit., p.1023) le développement narratif autour du masque s'accompagne d'un effet de grossissement à valeur dramatique. Il devient, non seulement le symbole des affres éprouvées par Hester Argyle mais il représente également les tourments endurés par le genre humain : "Il recula, stupéfait. À son imagination déjà surmenée, il semblait que la tragédie elle-même s'était levée pour lui barrer le chemin. Elle possédait un visage jeune. À l'évidence, la véritable essence de la tragédie résidait dans ce que sa jeunesse exprimait de poignant. Un masque tragique, pensa-t-il, devrait toujours revêtir des traits jeunes... impuissants, marqués par le destin, par le jugement dernier qui approche... depuis l'avenir..."

- Le masque identificatoire... Dans le roman d'énigme chrétien, l'usurpation d'identité constitue un thème privilégié (*Meurtre en Mésopotamie Un meurtre sera commis le..., Poirot joue le jeu ...*). Le délinquant s'identifie à tel point à son masque qu'il ne veut plus s'en

défaire ; il est prêt à tuer pour pérenniser cette force assimilante et le détective, en escamotant perruques et maquillage, ne fait que le confronter à sa réalité profonde : “Poirot (...) défit délicatement l’emballage (...) et brandit...une perruque de cheveux blonds à la coiffure gonflante et aux boucles élaborées (...) D’un geste prestre, il balaya de côté la masse de cheveux noirs qui masquaient si efficacement le visage de Frances. Couronnée d’une sphère de cheveux d’or calamistrés avant d’avoir pu se défendre, elle le foudroya du regard. Mrs Oliver ne put retenir une exclamation : - Seigneur Dieu... mais c’est Mary Restarick ! ” (*La troisième fille*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p.446).

Mais c’est invariablement le visage de l’enfance qui est dévoilé lorsque survient la mort⁷⁷. Divers procédés assurent, dans le corpus, la connexion entre l’enfance et la mort. Nous en avons dressé un bref relevé:

- le crime infantilisé : lors de l’explication finale, le détective émousse le machiavélisme du criminel grâce à un système de comparaison marquant l’infériorité : “David Hunter s’inclina vers Poirot : - À Hercule Poirot l’honneur. L’homme qui sait tout. Alors, comment est-ce que je m’y suis pris ? – C’est enfantin (...)” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1154).

- l’évocation de la victime ou la souvenance de l’enfant de jadis : le meurtre conduit à un retour sur le passé ; la description de la victime ne faillit pas à cette règle et s’accompagne souvent d’une tonalité nostalgique : “- Il a été tué, dit Kirsten. Il a été tué... poignardé. Ici, à l’arrière du cerveau. Un coup, un seul, et c’est mortel. Sa voix s’enfla : - Je l’avais averti (...) Mais il était comme un enfant - à s’amuser, en jouant avec des outils qui peuvent devenir dangereux - sans voir où cela le menait ” (*Témoin indésirable*, op. cit., p.1210) ; “Elle soupira - (...) Je ne l’ai jamais bien connu, mais nous jouions ensemble quand nous étions enfants... et maintenant il est mort, par ma faute ...d’une mort laide et sordide...” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1119).

- l’expression de la mort par le biais d’un terme faible ou allusif : dans le chapitre 7 de *Mon petit doigt m’a dit* (Varese, les Intégrales 12, 1999, p.724), le crime d’infanticide est traduit au moyen d’une allusion à une poupée dépenaillée - cette atténuation rappelant le “*tabu*” (tabou) des sociétés primitives où certains mots sont interdits : “Dépenaillé, déchiré, en haillons, la tête roulant sur les épaules, l’objet avait un jour été une poupée. Il lui tomba un œil. – Voilà qui n’est pas banal, murmura Tuppence. Je me demande comment une poupée a un jour pu faire pour réussir à grimper dans une cheminée.”

⁷⁷ Sur ce lien indicible entre l’enfance et la mort, Gwenda Reed affirme, dans *La dernière énigme* (Torino, les Intégrales 13, 2000, p.1108) : “Je suis convaincue que (...) les enfants (...) sentent la mort.”

- la comptine ou le chant enfantin du crime : dans plusieurs romans, le crime réveille des ritournelles oubliées. Celles-ci mettent en place une série d'images qui doivent être décodées pour produire du sens : "Spence écarquilla les yeux : - (...) Voilà qui me ramène loin en arrière (...) C'est juste un jeu (...) pour les enfants. On jouait à ça quand on était gosses. On se mettait tous en rang d'oignons et on alternait questions et réponses du premier jusqu'au dernier : « Mrs Mc Ginty est morte. Comment est-elle morte ? – Un genou en terre, exactement comme moi. » Question suivante : « Mrs Mc Ginty est morte. Comment est-elle morte ? – En tendant le bras, exactement comme moi. » Et nous voilà tous genou en terre et le bras droit raide comme la justice. Et puis, arrivé au dernier, je vous le donne en mille : « Mrs Mc Ginty est morte. Comment est-elle morte ? – Exactement comme ça ! » Et vlan ! Un coup du tranchant de la main sur le crâne ! Et le dernier de la file tombait en avant et nous nous écroulions tous les uns sur les autres comme un jeu de quilles. À ce souvenir, Spence se mit à rire à gorge déployée." (*Mrs Mc Ginty est morte*, Torino, les Intégrales 9, 1996, p.586).

- le traumatisme ou le retour de l'enfant : la plupart du temps, les événements qui ont une forte portée émotionnelle entraînent, chez le sujet chrétien, une résurgence de son vécu enfantin : "- (...) J'ai l'impression qu'il s'agit bien de ta mère (...) Les gens qui ont été victimes de commotions se rappellent souvent ce qui leur est arrivé étant enfant et ne retrouvent que lentement la mémoire du présent." (*Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p.808).

Derrière les physionomies adultes persistent, en effet, des personnalités rudimentaires : les émotions⁷⁸ excessives sont réprimées par une retenue de façade, les comportements empruntés des protagonistes dissimulant, tant bien que mal, des penchants régressifs⁷⁹. Certaines attitudes suggèrent cette coexistence : "Elle avait l'expression

⁷⁸ Mal canalisées, elles sont susceptibles de provoquer des dérèglements de conduite : "- (...) C'était un homme extrêmement difficile, monsieur Poirot. Il se mettait dans des rages de gamin et déversait sa bile sur le premier qui passait par là." (*Christmas pudding*, Torino, les Intégrales 11, 1998, p.351) ; "Soudain, il se mit à pleurer. À sangloter comme un enfant sans honte ni retenue." (*Pension Vanilos*, op. cit., p.571) ; "Il n'était plus un gamin pour se laisser balloter au gré d'un coup de cafard." (*Le Noël d'Hercule Poirot*, Varese, les Intégrales 6, 1993, p.210). " (...) elle reprit sa course légère, aérienne, comme peut courir un enfant, jusqu'à disparaître à la vue. Claire en demeura pétrifiée. Et soudain elle entendit des cris, des hurlements (...) Puis le silence." (*Tant que brillera le jour*, Varese, les Intégrales 14, 2001, p.62).

⁷⁹ Le retour à un état antérieur apparaît souvent comme une riposte inconsciente à la peur ou à l'incompréhension tandis qu'un ton volontairement infantilisant a pour vocation de dédramatiser : "(...) je bredouillai : - (...) Je ne voulais pas vous faire peur. (...) Elle répondit d'une petite voix douce, qui aurait presque pu être celle d'une fillette (...)." (*La nuit qui ne finit pas*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p.485) ; "Ses dernières défenses avaient cédé devant l'insistance de Poirot. Elle répondit à sa question (...) comme un enfant." (*Cartes sur table*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.374) ; "Un frisson le saisit soudain (...) il se tourna vers Poirot et, d'une voix enfantine : - Vous n'avez... vous n'avez rien vu ?" (*Les Travaux d'Hercule*, op. cit., p.837) ; "Sans vouloir l'admettre, elle redoutait d'aller se coucher (...) Elle regarda son pyjama étalé sur le lit et ses pantoufles en dessous. «Vraiment Gwenda, tu te comportes comme une gamine de 6 ans ! Tu devrais avoir des chaussons décorés avec des petits lapins. »" (*La Dernière énigme*, op. cit., p.1059) ; "Elle secoua la tête avec des mines de bonne d'enfants déçue par le garnement dont elle a la garde." (*Les Pendules*, op. cit., p.1007) ; "J'ai ici un très joli catalogue, lui confia alors Miss Marple sur le ton qu'elle adoptait pour converser avec son petit neveu de 3 ans." (*Miss Marple tire sa révérence*, Varese, les Intégrales 14, 2001, p.401) ; "- tst, tst, tst ! souffla Poirot comme s'il réprimandait

émervillée d'un gosse qui demande à ce qu'on lui explique un tour de magie." (*le Vallon*, op. cit., p.599) ; "Elle ne manifestait ni gêne ni embarras, rien qu'une espèce d'ardeur enfantine." (Ibid., p.612) ; "Elle avait récité cela d'une traite, comme un perroquet - ou plutôt comme un enfant qui répète ce qu'il a entendu dire par une grande personne." (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1002) ; "Michael Stoddart hocha la tête. Il avait tout à coup l'air d'un gamin pris en faute." (*Les travaux d'Hercule*, op. cit., p.853).

La peur⁸⁰ primitive des ténèbres se répercute ainsi dans la description des victimes, sporadiquement comparées⁸¹ à des enfants endormis, tandis que l'acte criminel apparaît, lui, comme le pervertissement d'un trait puéril – la comptine fonctionnant tel un pacte tacite entre élan vital et force destructrice. La maison où Killer Kate commet ses crimes dans *Mon Petit doigt m'a dit* (op. cit., p.850) a abrité les années d'enfance de la psychopathe ; quant au poignard acéré de *Cartes sur table* (op. cit., p.255) il est implicitement comparé à un jouet détourné de sa vocation initiale : "Elle poussa le mur du fond qui s'écarta pour les laisser passer dans une grande pièce agréable (...) – Jolie n'est-ce pas ? souligna Mrs Lancaster (...) J'ai vécu ici quand j'étais petite, vous savez (...) Vous avez cru qu'il pouvait y avoir le cadavre d'une fillette ici , ajouta-t-elle." ; "Il l'observa tandis qu'elle s'emparait du stylet avec précaution (...) - (...) cette petite chose (...) s'enfonce comme dans du beurre, dit vivement Battle. Un enfant aurait pu y arriver." Dans *Dix petits nègres* (op. cit., p.785) , le souvenir d'une comptine décide du compte à rebours meurtrier : "Une comptine qui avait bercé ma tendre enfance m'était revenue en mémoire : la comptine des dix petits nègres. À l'âge de deux ans, elle m'avait fasciné par son inexorable suite de soustractions, par son côté inéluctable... J'entrepris en secret de recruter des victimes." Dans *La troisième fille* (op. cit., p.417), *Les pendules* (op. cit., p.1131), *Un meurtre est-il facile ?* (Varese, les Intégrales 6, 1993, p.425) et *Le Flux et le reflux* (op. cit., p.967) des bribes de ritournelles oubliées signalent, obscurément, l'identité de l'assassin : "Une comptine absurde lui traversa soudain l'esprit. Il se la récita à haute voix (...) Dommage qu'il ne parvienne pas à se rappeler le dernier vers" ; "De manière tout à fait inattendue, Poirot rejeta la tête en arrière et se mit à

gentiment un enfant." (*Les Travaux d'Hercule*, op. cit., p.836).

⁸⁰ Qui resurgit, une fois posée l'éventualité du crime : "- Je l'ai vu une nuit... mais c'était une tête de mort" (*Meurtre en Mésopotamie*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.460) ; "Blore fut interrompu net dans ses réflexions (...) Quelqu'un rôdait dans la maison enténébrée. La sueur perla à son front (...) Quelqu'un rôdait furtivement dans la nuit" (*Dix petits nègres*, op. cit., pp.751-752).

⁸¹ C'est, de manière très nette, le cas dans le roman *Le Flux et le reflux* (op. cit., p.1135) et de façon plus allusive dans *Christmas pudding* (op. cit., p.376) où le signifié "enfance" est traduit au moyen du terme "poupée" : "Rosaleen était étendue dans son immense lit sculpté... et on eût dit qu'elle dormait (...) Elle serrait dans sa main un mouchoir froissé en boule. On aurait juré d'une petite fille triste qui, à force de pleurer, avait fini par s'endormir. Poirot prit sa main pour chercher son pouls (...) – Elle est morte (...) annonça-t-il (...) " ; "Mais il finit par trouver anormal ce silence obstiné (...) Il s'approche, lui pose la main sur l'épaule et ce simple contact fait basculer le corps qui s'effondre sur le sol comme une poupée de chiffon."

déclamer : *Parce qu'il manquait un clou, un fer fut perdu. Parce qu'il manquait un fer, un cheval fut perdu, parce qu'il manquait un cheval, une bataille fut perdue, parce qu'il manquait une bataille, un royaume fut perdu, et tout cela parce qu'il manquait un clou au fer d'un cheval.*” ; “Luke chantonnait à mi-voix : - *Fiddle de dee, fiddle de dee, the fly has married the bumble bee.* Il s’excusa : - Une comptine du temps que j’étais gosse. Une de ces chansons idiotes qui ne voulait rien dire. Dieu sait pourquoi cette ânerie me trotte dans la tête.” ; “- La comptine, voyons ! (...) La comptine qui dit : « *Under the haycock fast asleep* » - *Underhay*, vous comprenez maintenant ? (...) le sens est très clair (...)”. Dans *La nuit qui ne finit pas* (Varese, les Intégrales 12, 1999, p.569) la chanson de la mouche fredonnée par l’héroïne annonce l’imminence de sa mort tandis que dans son délire, une des victimes de *Témoin indésirable* (op. cit., p.1229) cite les paroles d’une berceuse jadis chantonnée par sa gouvernante, afin de confondre cette dernière : “Elle passa à un petit air de danse allègre et sautillant : *Petite mouche, ton jeu d’été Ma main étourdie l’a balayé. Ne suis-je pas une mouche comme toi ? Ou n’es-tu pas un homme comme moi ? Car moi aussi je danse et chante, et bois, jusqu’à ce qu’une main aveugle vienne balayer mon aile.*” ; “- C’est une chanson, expliqua Hester. Une sorte de berceuse. Kirsten nous la chantait autrefois.”

B. En premier ou en arrière-plan, une typologie enfantine ressassée.

Si les enfants n’occupent que rarement un rôle prépondérant dans les intrigues christiennes, leur silhouette parcourt l’ensemble du corpus, s’inscrivant dans une tonalité nostalgique entretenue à la fois par la thématique de la comptine et celle du déguisement. Quatre profils enfantins nous paraissent récurrents :

Le détective⁸² en herbe : l’enfant chrétien est souvent perspicace⁸³ ; lui seul, finalement, sait juger avec clairvoyance et sagacité. Son inaltérable curiosité, associée à un véritable talent

⁸² *Les disparus de Saint-Agil, Signé Alouette, Les Héritiers d’Avril* ou bien encore *Les Métamorphoses* sont autant de récits véryiens où les enfants jouent aux détectives, le substantif étant synonyme de plaisir ludique comme le prouve cet extrait du *Thé des vieilles dames* (Torino, les Intégrales 1, 1992, p.542) : “(...) il y avait quantité de gamins, excités par la présence de l’inspecteur. Ils disaient : « Le détective ». Et, bien entendu, ils jouaient au détective et aux bandits. Toutes les cinq minutes l’un ou l’autre lançait d’une voix stridente : - Haut les mains ! Haut les mains, ou je tire !”

⁸³ Jugements rapides et définitifs, les aphorismes formulés par certains investigateurs chrétiens produisent un effet de solennité difficilement contestable : “- (...) les enfants remarquent bien des choses, voyez-vous. Très souvent, on ne s’attend pas à ce qu’ils soient là où ils sont.”(*Le crime d’Halloween*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p.966) ; “Les enfants présentent un précieux avantage : ils ont leur propre logique.” (*Les Pendules*, Torino, les Intégrales 11, 1998, p.1097).

oratoire⁸⁴, l'apparente à l'enquêteur du roman de détection. La primauté du savoir enfantin est établie à de multiples reprises : “Cette gamine était une encyclopédie ambulante” (*Les Pendules*, op. cit., p.1104 ; “- (...) la gosse (...) a l'air d'être au courant de tout ce qui se passe dans cette maison.” (*La Maison biscornue*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.1237) ; “Les enfants sont toujours au courant de tout.” (*Une mémoire d'éléphant*, Torino, les Intégrales 13, 2000, p.233) ; “Les enfants sont au courant des choses les plus incroyables.” (Ibid., p.245) “Les enfants savent.” (Ibid., p.265). Cette connaissance place l'enfant sur un pied d'égalité avec le détective, ainsi que le suggère Hercule Poirot en réutilisant le verbe “savoir” pour souligner l'atout principal des forces de l'ordre : “- (...) Les preuves sont là, mobile, occasion, indices, *mise en scène*, tout y est. Le canevas complet, pourrait-on dire. Et cependant, les professionnels, eux, *savent*. Ils savent que tout cloche, de la même façon qu'un critique du milieu artistique sait quand un tableau cloche.” (Ibid.,p.272) De manière plus frappante encore, Agatha Christie assimile la mission du détective au comportement scrutateur d'une petite fille, soulevant le toit de sa maison de poupée pour englober d'un coup d'œil la position des figurines à l'intérieur : “« Quand on est comme ça, sur une hauteur, on devrait avoir une meilleure vue des choses, pensait vaguement Emily. Comme si on soulevait le toit d'une maison de poupée pour regarder à l'intérieur. »” (*Cinq heures vingt-cinq*, Torino, les Intégrales 3, 1991, p.363). Certaines conduites puériles sont des plus significatives : Joséphine explique que “si on veut découvrir des choses, on est bien obligé d'écouter aux portes.” (*La Maison biscornue*, op. cit., p.1229) ; Leopold “(...) écoute aux portes (...) [et] fait un tas de choses de ce genre [car] il aime connaître les secrets des gens.” (*Le crime d'Halloween*, op. cit., p.1049) tandis qu'Alexandre se passionne pour les crimes et code “un message dans la Flèche noire, le roman de Stevenson” (*Le Cheval à bascule*, Torino, les Intégrales 13, 2000, p.600). Dans *Les pendules*, Géraldine tient un cahier dans lequel elle consigne les faits et gestes de ses voisins, imitant en cela Joséphine qui, dans *La Maison biscornue* (op .cit ., p.1277), “fourre son nez partout et prend des notes dans un petit carnet noir en faisant semblant d'avoir découvert des tas de trucs.” Cette image paraît avoir suffisamment impressionnée Agatha Christie pour que dans *Le crime d'Halloween* (op. cit., p.955) elle nous en donne la clef par le biais du personnage d'Ariadne Oliver : “- Je ne sais plus si c'est Burns ou Walter Scott qui a dit : « Il y a un enfant parmi vous qui prend des notes »”. Le point d'orgue de cette correspondance entre l'enfant et le détective est atteint dans *Le chat et les pigeons* puisque c'est une collégienne qui soumet une énigme à Hercule

⁸⁴ Tel celui manifesté par Géraldine dans *Les pendules* (op. cit.,p.1102) : “- Quel âge tu as, Géraldine ? – Dix ans. Dix ans et trois mois. – Tu me parais déjà très forte sur le chapitre des conversations qui se tiennent.”

Poirot.

Le meurtrier en puissance : cet enfant est, au mieux, répugnant, au pire monstrueux⁸⁵. Dans *Mrs Mc Ginty est morte*, Hercule Poirot rencontre, devant le domicile de la défunte, deux enfants : l'un mange des pommes véreuses, l'autre braille en tapant sur la porte avec une gamelle en fer blanc. La notation est loin d'être anodine lorsque l'on sait que dans un autre roman (*Le crime d'Halloween*, op. cit., p.908), le petit belge confesse : “ Il y a des enfants que je trouve très antipathiques.” – remarque corroborée par la description de la progéniture Tanios, cotoyée lors d'une autre enquête, “affreux morpions [se repaissant] d'études, d'appareils dentaires, de leçons de musique et de tout le bataclan.” (*Témoin muet*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.1094).

Il se caractérise par une totale absence⁸⁶ de conscience morale, une mythomanie⁸⁷ galopante et un comportement marginal allant à l'encontre de l'autorité parentale. Mike, le narrateur psychopathe de *La nuit qui ne finit pas* (op. cit.) nourrit une relation conflictuelle avec sa mère car elle seule, finalement, peut lui tendre un miroir – le ton véhément du personnage révélant la fragilité d'une émancipation pourtant revendiquée : “- (...) ma mère me fait peur, avouai-je . Elle me connaît trop bien. Elle connaît tous mes défauts.” (Ibid., p.505) ; “- (...) pourquoi veut-elle tout le temps que je change ? Que je vive selon son modèle. Je suis moi. Je ne peux pas être quelqu'un d'autre. Je ne suis pas un petit garçon docile qui fait tout ce que veut sa maman. Je suis comme je suis. Je suis adulte. Je suis moi !” (Ibid., p.590) ; “Je pensai : « les mères sont le diable ! Pourquoi couvent-elles à ce point leurs enfants ? Pourquoi croient-elles tout savoir sur leurs enfants ? Elles ne savent pas tout. Non, elles ne savent pas tout ! (...) »” (Ibid., p.627). Le refus de se soumettre à un modèle social mais également familial est entretenu par la suspicion de parricide, lancinante dans de nombreux romans

⁸⁵ “Les enfants de Lucifer sont (...) souvent beaux ” assène Miss Marple dans *À l'hôtel Bertram* (Varese, les Intégrales 12, 1999, p.213). La monstruosité enfantine relève, en effet, davantage de la perversité et de la cruauté que d'une laideur repoussante. C'est, avant tout, son manque d'humanité qui est choquant : “le Perron était (...) occupé par deux affreux mioches qui s'amusaient à torturer un chat.” (*Mrs Mc Ginty est morte*, op. cit., p.683) ; “(...) un crime pareil (...) aurait été commis par quelqu'un qui serait déséquilibré au point d'éprouver du plaisir à tuer ? Et de préférence quelqu'un de très jeune ? ” (*Le crime d'Halloween*, op. cit., p.984 ; “Des adolescents sans foi ni loi, cruels, mus par la haine et le désir de faire souffrir. Il était du lot ce garçon qu'elle avait suivi.” (*La troisième fille*, op. cit., p.305) ; “- Pourquoi est-ce qu'on nous a fait ça ? demande Ellie (...). - Des gamins, répondis-je (...) Pour le plaisir de faire du mal.” (*La nuit qui ne finit pas*, op. cit., pp.555-556) ; “On dirait un jeu inventé par un enfant monstrueux.” (*Dix petits nègres*, op. cit., p.760) ; “Et plus jeunes ils sont, plus ils sont mauvais.” (*Le Cheval à bascule*, op. cit., p.596).

⁸⁶ Le sens du bien et du mal lui semble, en effet, complètement étranger : “(...) un enfant qui a perdu sa mère acquiert un certain prestige du fait qu'elle soit morte au cours d'une catastrophe particulièrement épouvantable.” (*Les pendules*, op. cit., p.1097) ; “- Il n'y a pas assez de crimes sanglants. J'aime que ça saigne beaucoup dans les romans policiers (...) c'est excitant (...)” (*Le crime d'Halloween*, op. cit., p.873) ; “Quelqu'un qui serait encore près de l'enfance, peut-être, et qui n'aurait pas vraiment pris conscience de l'acte horrible qu'il venait de commettre.” (Ibid., p.980).

⁸⁷ À propos de la fillette noyée dans *Le crime d'Halloween* (op. cit., p.1052), Hercule Poirot exprime, sans fioritures, son opinion : “- (...) Joyce était une menteuse impénitente...”

(*Témoin indésirable, Une poignée de seigle, La maison biscornue, Rendez-vous avec la mort, Le Noël d'Hercule Poirot, Les vacances d'Hercule Poirot...*)

Messenger⁸⁸ de la mort, il personnifie l'acte criminel anticipé. Par un basculement pour le moins prévisible, l'enfant - meurtrier en puissance - cède le pas au meurtrier - enfant en puissance : "En guise de signature, le message portait un crâne surmontant deux tibias entrecroisés (...) « ça ne tient pas debout (...) c'est une blague puérile. »" (*N ou M ?*, Torino, les Intégrales 7, p.305) ; "Craddock les examina. Elles étaient tapées à la machine (...) l'une disait : *Prépare-toi. Ça ne va plus tarder.* Sur l'autre, un crâne et deux tibias en croix grossièrement dessinés étaient accompagnés de la mention : *Comment te trouves-tu comme ça, Marina ?* Craddock releva les yeux : - Très puéril (...) L'âge mental d'un assassin se situe généralement assez bas." (*Le Miroir se brisa*, op. cit., p.861) . Zacharias Osborne, l'assassin multirécidiviste du *Cheval pâle* a le "visage rond d'un chérubin" qui s'illumine sporadiquement "d'un plaisir enfantin." De manière plus générale, il n'est pas rare que les enfants se voient attribuer, dans certains récits, des tics séniles et qu'au contraire les lubies de vieillards soient comparées à des caprices puérils : "Il [le garçonnet] avait hoché la tête – des petits hochements de tête répétés, comme souvent les vieillards (...)" (*Le Vallon* , op. cit., p.571) ; "(...) une petite bonne femme de 1,50 mètre de haut (...) sortit de sa chambre en trotinant et en criant d'une voix haut perchée : - Mon cacao ! Je veux mon cacao (...) - Elles sont comme des enfants, reprit miss Packard d'un ton plein d'indulgence." (*Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p.670 et p.674)

La victime : dans l'œuvre d'Agatha Christie, l'enfant pâtit de ses propres émotions⁸⁹, de la solitude mais également de ce qu'il a vu⁹⁰ ou entendu à son corps défendant. Terence, dans *Le Vallon* (op. cit., p.482), est envahi "par un épouvantable sentiment de solitude, comme seuls les enfants en connaissent." Cet isolement, le plus souvent subi, transparaît dans les nombreux personnages d'orphelins proposés par l'oeuvre (*La maison du péril, Trois souris, Jeux de glaces, Témoin indésirable, Le miroir se brisa, La nuit qui ne finit pas...*)

⁸⁸ Dans *Le Vallon* (op. cit., p.487), une fillette lit les tarots et prédit l'imminence d'une mort ; dans *Le miroir se brisa* (Torino, les Intégrales 11, 1998 , p.864) le lien entre l'enfance et la grande faucheuse se noue grâce à l'allusion au clown : "- Oh, attendez, maman (...) je tire les cartes à papa ! Juste la dernière, papa, la plus importante. Celle qui vous recouvre... Zena la retourna de ses petits doigts poisseux. Elle étouffa un cri : -Oh... c'est l'as de pique ! D'habitude, c'est la mort..." ; "- Tu vas prendre soin de moi, Jinks ? Jure-le (...)-Toujours, dit Jason. Jusqu'à la fin des fins, quelque mère qu'elle puisse être. Elle ouvrit tout grand les yeux : -Tu as fait une tête si... si bizarre en disant ça (...) comme un clown qui rirait à quelque chose de terriblement triste et que personne d'autre que lui n'a vu..."

⁸⁹ La digression de miss Marple dans *Le miroir se brisa* (op. cit., p.869) va dans ce sens : "- (...) Reportez-vous à votre propre enfance. Ne vous remémorez-vous pas quelque incident, quelque événement qui vous aurait causé une joie ou une douleur sans commune mesure avec son importance intrinsèque ? Quelque chagrin ou quelque ressentiment féroce tels que rien n'a jamais pu les égaler depuis ?"

⁹⁰ Dans *La dernière énigme*, une fillette assiste à une strangulation tandis que dans *Le crime d'Halloween*, Miranda, cachée dans des arbres, surprend un couple se débarrassant d'un cadavre.

Il représente, pour nombre d'adultes, un objet de convoitise⁹¹ dont la prise de possession sous-tend, le plus souvent, la suppression. Noyade pour un frère et une sœur dans *Le crime d'Halloween*, mais également pour Cyril échappant à la relative vigilance de sa gouvernante dans *Dix petits nègres* ; sacrifices expiatoires de fillettes dans *Mon petit doigt m'a dit* ; maltraitements criminels dans *Une mémoire d'éléphant* ; enlèvements crapuleux dans *Nou M ?* et *Le crime de l'Orient-Express* ; défénéstration dans *Un meurtre est-il facile ?* ; incitation au suicide dans *Les Vacances d'Hercule Poirot* : la jeunesse constitue une proie de choix et cette liste n'est pas exhaustive !

Le mobile : plusieurs romans érigent l'enfant en mobile du crime. Dans *La mort n'est pas une fin*, la hargne de Satipi, dirigée vers Nofret, la favorite, s'explique⁹² par le souci d'assurer un avenir confortable à sa progéniture. C'est ce même motif qui conduit Belle Tanios à assassiner sa tante dans *Témoin muet* (Torino, les Intégrales 5, 1992, p.1323) : "Il n'y avait vraiment qu'une seule chose qui illuminait sa triste existence – l'attente de la mort d'Emily. À ce moment-là, elle serait riche, indépendante, et elle aurait les moyens d'élever ses enfants comme elle le désirait - n'oublions pas l'importance qu'elle attachait à l'éducation : elle était fille de professeur !"

Dans *Le miroir se brisa* (inspiré du drame vécu par la star hollywoodienne Gene Tierney⁹³), Marina Gregg empoisonne une admiratrice, responsable du handicap de son bébé. Enfin, une famille s'institue jury et bourreau pour châtier un individu coupable de multiples infanticides dans *Le crime de l'Orient Express*.

C. La représentation régressive du détective.

⁹¹ Mrs Argyle comble son besoin névrotique de maternité en adoptant compulsivement des enfants, comme d'autres collectionnent des bibelots (*Témoin indésirable*). Sir Philip (*Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p. 747) recherche frénétiquement la compagnie des plus jeunes : "Il donnait sans arrêt des fêtes, avec des prix pour les enfants (...) Il n'avait pas d'enfants à lui (...) Il [les] arrêtait souvent (...) en chemin pour leur donner un bonbon, ou une pièce pour en acheter. Mais je ne sais pas, moi, je trouve qu'il en faisait trop." Quant à Mlle Rousselle, elle déclare en français dans le texte original d'*Une mémoire d'éléphant* : "Moi j'aime les enfants" – cet aveu passionné se parant d'une voracité implicite puisque son surnom ("Maddy") a pour paronyme « madly » qui signifie « comme un fou, comme une folle ».

⁹² "Je pense à mes enfants (...) c'est avec une infinie délectation que je tordrais le cou de cette garce." (*La mort n'est pas une fin*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.80).

⁹³ En 1943, Gene Tierney, enceinte, contracta la rubéole. On ignorait alors tout des effets d'une rubéole sur le système nerveux de l'enfant à naître. L'actrice accoucha d'une fillette qui s'avéra anormale. Un an plus tard, une admiratrice éperdue lui confia avoir passé outre les conseils de son médecin et s'être rendue, fiévreuse à la Hollywood Canteen pour embrasser sa vedette préférée : elle souffrait de cette maladie infectieuse, hautement contagieuse.

L'enquête, dans le roman christien, se définit comme un acte à caractère répétitif censé ranimer une structure familiale affaiblie. Elle renoue avec la plupart des rites entourant traditionnellement la mort puisqu'elle apaise les tensions chez les vivants tout en permettant au défunt de reposer en paix. Hercule Poirot et Jane Marple sont des intermédiaires comme le laisse supposer le titre du chapitre V de *Némésis*, *Instructions de l'au-delà* : “- Je travaille pour la défunte, bien chère mademoiselle, répondit Poirot avec le plus grand sérieux.” (*Témoin muet*, op. cit., p.1264) ; “- Allez, mon enfant. Votre place est parmi les vivants. Moi, je vais rester ici, avec la morte.” (*Le Vallon*, op. cit., p.679) ; “- (...) je m'intéresse au mort silencieux. À ses haines, à ses amours, à ses actes. Et quand vous connaissez bien la victime, alors elle parle, cette victime, et de ses lèvres mortes, s'échappe un nom, le nom que vous cherchiez.” (*Mrs Mc Ginty est morte*, op. cit., p.601).

Le détective christien porte le sceau de l'antériorité : il incarne, au propre comme au figuré, le déplacement à rebours vers les abysses indéchiffrables du passé. C'est doublement vrai pour miss Marple qui convoque ses souvenirs avant de transférer les lois de son microcosme dans l'univers criminel. Les visions régressives lui permettent infailliblement de jouer les oracles comme l'indique l'allusion biblique au prophète Amos dans le roman *Némésis* (op. cit., p.34). Certains critiques ont cru voir dans ce personnage un décalque de la grand-mère d'Agatha, ce dont l'auteur s'est toujours défendue.

Implicitement rattaché au règne animal⁹⁴, il suscite l'incompréhension⁹⁵ et la peur⁹⁶ tant ses attributs paraissent surnaturels⁹⁷. A la manière d'un spirite, c'est effectivement les morts qu'il se targue de faire parler, cette prérogative expliquant que le langage spontané, expressif,

⁹⁴ “- (...) Le voir tournicoter là-haut comme un chien qui flairerait sous les meubles me donne le frisson.” assène Lady Astwell, à propos de Poirot, dans *Christmas Pudding* (Torino, les Intégrales 11, 1998, p.390). Cette image du limier, ressassée dans le corpus, sera ultérieurement commentée puisqu'elle s'applique également, dans une moindre mesure, à miss Marple : “ Miss Marple regarda autour d'elle (...) Un flair pour détecter le Mal, voilà ce que Mr Rafield lui avait attribué.” (*Némésis*, Torino, les Intégrales 13, 2000, p.92).

⁹⁵ Incompréhension qui se manifeste par le biais des analogies. Décontenancés, les personnages sont, en effet, condamnés à établir une ressemblance entre le détective et un objet qui lui est totalement étranger : “- Cessez donc de parler comme un diseur de bonne aventure (...) Poirot...” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1142) ; “- Vous savez à quoi vous me faites penser ? lança Mrs Oliver. À un ordinateur. Vous vous programmez vous-même (...) Vous vous fourrez toutes sortes de données dans le crâne tout au long de la journée et vous attendez de voir ce qui va en sortir ensuite.” (*Le crime d'Halloween*, op. cit., p.904).

⁹⁶ À titre d'exemples, rapportons les réactions de Sir Joseph et de Diana dans *Les travaux d'Hercule* (op. cit.) : “Sir Joseph frissonna (...) comme s'il avait détecté la présence invisible d'Hercule Poirot. Il avait l'impression que rien ne viendrait plus jamais l'en délivrer.” (Ibid., p.720) ; “Puis, le saisissant par le bras : - Qu'est-ce que vous avez en tête ? À quoi pensez-vous ? Vous restez là, comme ça, caché derrière votre grosse moustache, à cligner des yeux dans le soleil et à parler par énigmes ! Vous me faites peur... horriblement peur. Pourquoi est-ce que vous me faites peur ?” (Ibid., p.840).

⁹⁷ Si l'on distingue traditionnellement plusieurs branches dans la magie, la méthode d'Hercule Poirot se confond volontiers avec la prestidigitation, art de fasciner les yeux et d'étonner les spectateurs : “Tel un prestidigitateur sortant un lapin de son sac, il fit jaillir d'un tiroir deux cahiers d'écolier à la couverture assez fatiguée.” (*Les Pendules*, op. cit., p.1136) ; “- (...) Ma parole, ce type est un vrai magicien ! Le lapin qu'on sort du chapeau, je te jure !” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1072).

constitue parfois, pour lui, une (bien commode⁹⁸) pierre d'achoppement. En reconstituant les paroles, les pensées et les actions des différents intervenants, le détective livre, au terme du récit, le texte vrai, le discours corrigé. Un heureux épilogue alors que durant toute son investigation, il s'est exprimé par amphigouris, formules sentencieuses donnant l'impression d'être laborieusement récitées et obscures bribes de chansons enfantines : “- Elle ne savait jamais, poursuivit miss Marple, ce qu'elle devait faire. Quand elle se trouvait, veux-je dire, face à une alternative. Oh ! Mon dieu, je m'exprime bien mal !” (*Une poignée de seigle*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.103) ; “Il ferma les yeux. Et bientôt il les rouvrit pour articuler, dans son anglais comme toujours approximatif (...)” (*Le chat et les pigeons*, op.cit., p.176) ; “Son anglais, pitoyable d'ordinaire, était rendu plus abominable encore par la peine éprouvée au point qu'il vaut mieux renoncer à le transcrire tel qu'il le bredouillait.” (*Tant que brillera le jour*, Varese, les Intégrales 14, 2001, p.67) ; “- Quand l'occasion vous est offerte d'observer l'être humain et sa nature profonde, vous ne perdez jamais votre temps, répondit sentencieusement Poirot.” (*Christmas pudding*, op. cit., p.362) ; “- On a toujours tendance à embellir le temps de notre jeunesse, proféra Poirot, quelque peu sentencieux.” (Ibid., p.259), “Et il me récita avec la plus grande solennité : - « Guili-guili-guili...Viens-là te faire assassiner. »” (*Les Pendules*, op. cit., p.1061).

Parce qu'il échappe aux normes communes, il est souvent perçu comme un dément⁹⁹ alors qu'en fait, il a conservé un pied dans l'enfance- c'est-à-dire dans un état précédant la faute. Miss Marple est une vieille fille ; Poirot tant par sa mise apprêtée que son maniérisme s'impose, lui, comme un être à la sexualité inexistante – Narcisse méprisant l'amour, entièrement voué au culte de sa propre image : “Hercule Poirot se livra à une toilette

⁹⁸ Le langage participe de la panoplie du détective ainsi que l'explique Hercule Poirot dans *Drame en trois actes* (Varese, les Intégrales 4, 1992, pp.993-994) : “- (...) Je suis parfaitement capable de parler un anglais sans faute mais, voyez vous, mon accent est un inappréciable avantage (...) je ne veux pas que les gens se méfient. Je préfère qu'ils se moquent de moi. ”

⁹⁹ Par certains traits tels la rigidité, la méfiance, l'orgueil et le raisonnement à postulat faux (qui les conduit, par élimination, à la vérité) Hercule Poirot et miss Marple témoignent d'une personnalité ambiguë, souvent taxée par les suspects de paranoïaque : “- Je pense que vous êtes vraiment fou, monsieur Poirot rétorqua Mrs Lorrimer.” (*Cartes sur table*, op. cit., p.373) ; “- Bon sang de bonsoir ! s'écria Pennington (...) Vous êtes fou à lier.” (*Mort sur le Nil*, Torino, les Intégrales 5, p.830) ; “Bessner émit un barrissement colossal. – Ah ! C'est de la folie, ça !” (Ibid., p.850) ; “La stupeur figea les traits de Hugh Chandler : - C'est vous qui êtes fou, ou c'est moi ?” (*Les travaux d'Hercule*, op. cit., p.846) ; “- Quoi ? Il aurait caché son propre cadavre ? Vous êtes fou !” (*Christmas pudding*, op. cit., p.332) ; “Le cinéaste releva la tête (...) : - C'est une folle ?” (*Le Miroir se brisa*, op. cit., p.888) ; “La première hypothèse de l'inspecteur Neele, hébété, fut que la vieille demoiselle n'avait plus toute sa tête.” (*Une poignée de seigle*, op. cit., p.108) “- Vous m'avez tout l'air d'un fou sanguinaire quand vous dites ça comme ça !” (*La troisième fille*, op. cit., p.362) ; “- Le problème, avec vous, c'est qu'au lieu d'attendre d'avoir un crime sous le nez pour agir, vous avez désormais la manie de voir le crime partout.” (*Christmas pudding*, op. cit., p.398). Le point culminant de cette suspicion de folie est atteint lorsque le détective apparaît comme un meurtrier vraisemblable : “- (...) Ce qui me frappe, monsieur Poirot, c'est que vous vous trouviez sur les lieux et que, à bien y regarder, vous êtes, et de loin, le personnage le plus suspect dans cette affaire !” (*Le Vallon*, op. cit., p.651).

méticuleuse, appliqua une pommade parfumée sur ses moustaches et les tordit en pointes aiguës d'aspect exceptionnellement féroce. Puis il fit un pas en arrière pour se regarder dans le miroir et se déclara satisfait du résultat de ses efforts.” (*Poirot joue le jeu*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.645). Dans *Le chat et les pigeons* (op. cit., p.191), miss Bulstrode répond à Poirot “comme si elle s’adressait à un enfant” ; lors de sa dernière enquête (*Hercule Poirot quitte la scène*, Torino, les Intégrales 13, 2000, p.1037), le petit belge confesse : “mais maintenant, je suis très humble et, comme un petit enfant, je dis : « je ne sais pas... ».” Dans *Némésis* (op. cit., p.70) miss Marple retourne le mot « coïncidence » “dans sa bouche comme un enfant le ferait d’une sucette dont il voudrait trouver le goût” tandis que le couple Beresford se remémore sa première affaire en ces termes : “- Tu te souviens, après la dernière guerre ? (...) Quand nous étions aux troussees de Mr Brown ? Tu te rappelles comme on s’amusait ? Comme on avait l’exaltation facile ?” (*N ou M ?* op. cit., p.257).

D. L’âge d’or ou la quête ébauchée.

L’enfance peut se définir comme un “moment initial fondateur”¹⁰⁰. C’est donc à partir d’elle que le roman d’énigme se structure puisque l’essence¹⁰¹ du récit est à rechercher dans une époque révolue, au caractère transcendant capable d’altérer le présent¹⁰² et de suspendre¹⁰³

¹⁰⁰ Cette définition est proposée par *Le petit Larousse*, Malesherbes, Larousse, 2004, p.412

¹⁰¹ Certains titres de chapitres sont, à cet égard, exemplaires : *Incursion dans le passé* (*Un meurtre sera commis le...* chapitre IX), *Qu’il était joli, le temps jadis !* (*Némésis*, chapitre X), *Longue est l’ombre des péchés de jadis* (*Une mémoire d’éléphant* chapitre V), *Les vieux péchés projettent de grandes ombres* (*Le major parlait trop*, chapitre XII), *Rétrospective d’un meurtre* (*La dernière énigme* chapitre V), *Commencement d’un voyage* (*Meurtre en Mésopotamie* chapitre XXVII)...

¹⁰² Le présent paraît doublement altéré : par le meurtre, bien évidemment mais également par la transformation des êtres, insidieuse et inexorable, comme le suggèrent ces juxtapositions : “- les enfants changent murmura Dermot Craddock, ils changent tellement en grandissant qu’on a presque toujours du mal à les reconnaître. J’ai une nièce que j’ai revue il y a peu et je vous assure que je l’aurais croisée dans la rue sans savoir de qui il s’agissait.” (*Le miroir se brisa*, op. cit., p.830) ; “- (...) Joan est une fille adorable... Enfin, fille n’est peut-être pas le mot. Miss Marple venait de se rendre compte avec effroi que Joan ne devait pas être loin de la cinquantaine.” (*À l’hôtel Bertram*, op. cit., p.29)

¹⁰³ Le phénomène est perceptible dans *Cinq petits cochons* (Torino, les Intégrales 7, 1999, de la page 572 à 577) où l’accomplissement de projets matrimoniaux dépend du verdict délivré par la plongée dans les eaux troubles du passé : “- Je (...) m’appelle (...) Caroline (...) Mon père était peintre (...) et ma mère (...) a été accusée de l’avoir assassiné ! (...) J’avais un fiancé. Je voulais me marier (...) vous savez, ça en a (...) de l’importance (...) Nous voulons des enfants (...) Et nous ne voulons pas avoir peur de les voir grandir (...) parfois, j’ai vu John me regarder... Oh rien que de petits coups d’œil furtifs, en un éclair... Alors supposez que nous soyons mariés, que nous ayons une scène... que je le voie me regarder comme ça et... et se demander (...) Je veux la vérité !” D’outre-tombe, les victimes exercent une influence inhibitrice, comparable à celle du fantôme de Rebecca, persécutant par l’entremise de sa funeste gouvernante, dans le roman éponyme de Daphné du Maurier, la nouvelle épouse de son mari : “- Léo, enchaîna-t-elle, mourra sans doute comme il a vécu : en parfait mari de Rachel Argyle (...) Elle pourrait tout aussi bien être encore en vie (...) Elle est *ici* - dans cette maison - en permanence...” (*Témoin indésirable*, op. cit., p.1203) ; “Anthea Bradburry - Scott (...) jetait toujours ces regards apeurés par-dessus son épaule comme si elle redoutait une présence, la présence de quelqu’un qui se serait tenu là, en permanence, derrière elle.” (*Némésis*, op. cit., p.92. L’on relèvera le patronyme évocateur de ce personnage, le verbe « *bury* » pouvant être traduit par “enterrer”).

les projets futurs. Dès le début de *La mystérieuse affaire de Styles* (première enquête d'Hercule Poirot), le ton nous ramène aux grands commencements, évoquant implicitement le « *once upon a time* » du folklore : “Le vif intérêt que suscita dans le public ce qu'on appela, à l'époque, « l'Affaire de Styles », est aujourd'hui quelque peu retombé. Cette histoire connut néanmoins un tel retentissement que mon ami Poirot et la famille Cavendish elle-même m'ont demandé d'en rédiger le compte rendu (...) Je vais donc relater, sans m'étendre, les circonstances qui me valurent de m'y trouver mêlé.” (Varese, les Intégrales 1, 1990, p.21). L'apparition de miss Marple est auréolée de cette même force sacrée grâce à un titre de roman pour le moins inattendu : *Murder at the vicarage* (*Meurtre au presbytère*).

Toutefois la propension chrétienne à ressasser le passé s'affirme de manière si péremptoire qu'il semble difficile de l'analyser comme un simple pendant du genre policier. L'intrigue chez Agatha Christie se double, en effet, presque toujours d'une oraison funèbre en l'honneur d'un idéal perdu, les rouages de la détection masquant une tentative de remontée vers le primitif et le sacré : l'animalisation rampante, la multiplication des allusions mythologiques et historiques, le recours fréquent à l'intertextualité sans oublier la résurgence systématique de souvenirs enfantins magnifiés représentent, à nos yeux, d'incontestables indicateurs de “mythicité”, égrenés ci et là au cœur de la fiction.

- l'animalisation rampante : certaines tribus traditionnelles se placent sous l'autorité d'un animal totémique, perçu à la fois comme l'ancêtre fondateur et le dieu protecteur du groupe. Dans le corpus chrétien, le zoomorphisme ne s'inscrit pas forcément dans une logique de dévalorisation ; il évoque peut-être, au contraire, la force et la spontanéité d'un temps – celui des origines : “Elle avait récité cela d'une traite, comme un perroquet – ou plutôt comme un enfant qui répète ce qu'il a entendu dire par une grande personne.” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1002) ; “Un oiseau s'envola du bois en poussant un drôle de cri, comme le hurlement d'un enfant en colère.” (Ibid., p.1038) ; “Le visage – rond, front bombé, cheveux coiffés en arrière et petits yeux noirs de fouine – n'avait pas perdu son aspect de farfadet (...)” (*La maison biscornue*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.1225) ; “Hattie était une fille des Tropiques, un oiseau des îles retenu comme par hasard dans ce salon anglais. Ses yeux, surtout, frappèrent Hercule Poirot. Leur regard était enfantin, presque vide.” (*Poirot joue le jeu*, op. cit., p.624).

- les allusions mythologiques et historiques : Agatha Christie se plaît à évoquer des récits populaires ou littéraires mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables : “– Quant à toi, mon bon ami, lui déclara Poirot, il y a quelque chose que je souhaiterais vivement que tu me donnes. C'est ton voile d'invisibilité qu'il me faudrait. D'un bout à

l'autre de cette histoire, personne n'a jamais soupçonné qu'il y avait un *second* chien. Augustus, comme le lion de la mythologie, possédait le don de se rendre invisible." (*Les travaux d'Hercule*, op. cit., p.717) ; "Il entendit les avirons frapper doucement l'eau au moment où la barque accosta. Descendant le long de la cale, il embarqua pendant que le passeur retenait l'esquif avec une gaffe. C'était un vieil homme. Et Calgary eut comme l'impression que son bateau et lui ne faisaient qu'un, qu'ils constituaient un ensemble unique et indivisible (...) Franchir le Rubicon... le fleuve ... le fleuve..." (*Témoin indésirable*, op. cit., p.1020) ; "- (...) « Prends cette pelote de fil, elle te servira à ne point t'égarer », dit à peu près Ariane à son amant Thésée alors qu'il s'apprêtait à pénétrer dans le labyrinthe pour y tuer je ne sais plus quel monstre épouvantable. C'était fort attentionné de sa part et la malheureuse Ariane a dû regretter son fil lorsque, à quelque temps de là, le même Thésée l'abandonna en larmes sur une île déserte ou peu s'en faut. Mais l'être humain est ainsi fait et... Voyons, où en étais-je ? Ah oui ! Nous avons, pourrait-on dire, notre fil d'Ariane - ledit fil étant, bien entendu, la personnalité d'oncle Mathew, et il ne nous reste plus qu'à le suivre pour découvrir où il a bien pu cacher l'argent." (*Miss Marple tire sa révérence*, Varese, les Intégrales 14, 2001, p.382).

Si Agatha Christie tisse ses récits d'allusions à l'antiquité, à la fable ou bien encore à la bible (soit autant de sources d'inspiration pour la peinture d'histoire qui occupait, jadis, le premier rang de la hiérarchie académique des genres), c'est avec la saga des Plantagenêts qu'elle semble avoir le plus d'accointances – celle-ci conférant deux éclairages à son intrigue policière : "Le regard bleu d'Elinor s'éclaira (...) : - Je pensais à mon homonyme, Alienor d'Aquitaine...(…) - Oh oui, je connais l'histoire. Elle offrit à la blonde Rosemonde de choisir entre la dague et une *coupe de poison*, n'est-ce pas ? Rosemonde choisit le poison..." (*Je ne suis pas coupable*, Varese, les Intégrales 6, 1993, p.1108) ; "- (...) Une fois, il y a longtemps, nous nous étions querellés, Roddy et moi, à cause de la guerre des Deux Roses. Il était York et j'étais Lancastre. Il aimait les roses blanches (...) J'aimais les roses rouges (...) Nous nous battions comme des idiots." (Ibid., p.1109) ; "- Jolies fleurs, hein ? J'ai des roses anciennes, ici. Regardez celle-là, avec son panachage de rouge et de blanc (...) ici, on les appelle « York et Lancastre » (...) En souvenir de la guerre des Deux Roses." (*Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p.719) ; "Tuppence le regarda, sourcils froncés : - Qui... Qui était-elle ? Je veux dire : Mrs Lancaster... Mrs Yorke... ce ne sont ni l'un ni l'autre son vrai nom, ce sont les noms jumelés d'une rose...Qui était-elle en réalité ?" (Ibid., p.857).

- l'intertextualité : indépendamment des citations bibliques (telles les paroles du prophète Joël rapportées dans *Le Chat et les pigeons*- op. cit., p.201) - "Vos anciens auront des rêves, et

vos jeunes gens des visions ”- ou bien encore tel cet avertissement du livre de Job (rappelé dans *Témoin indésirable* - op. cit., p.1221 - “*Les calamités qui s’abattent sur les innocents*”), le texte chrétien entretient un système complexe de relation avec les grands classiques anglo-saxons, tant au niveau de sa création (par la citation, l’allusion, le plagiat) qu’au plan de sa lecture et de sa compréhension grâce aux rapprochements opérés, à tort ou à raison, par le lecteur. C’est ainsi, par exemple, que la citation d’Alfred Tennyson, placée en exergue du *Miroir se brisa*, livre indirectement la solution de l’énigme... Si Agatha Christie sollicite son lectorat en présupposant une connivence littéraire plutôt aléatoire, elle bénéficie de la complicité involontaire de plusieurs auteurs - celle de Shakespeare, auquel elle fait volontiers référence, celle de Webster (1580-1624) dont *La Duchesse de Malfi* lui inspire l’intrigue de *La dernière énigme* (op. cit., p.1227), celle d’Alfred Tennyson, poète britannique victorien dont l’influence peut se mesurer dans *Le Vallon* (op. cit., p.590) et *Le Flux et le reflux* (op. cit., p.1066) et enfin, celle, primordiale de Lewis Carroll sur laquelle nous reviendrons largement: “- Tout ceci, ne vous en déplaît est pourtant extrêmement shakespearien. Haines, jalousies, mains guidées par la colère - vous avez là toutes les émotions, toutes les passions dont Shakespeare aurait fait ses délices. Et aussi la chance saisie aux cheveux : « Il est des marées dans les affaires humaines qui, prises à leur flux, conduisent au succès... »” (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p.1140) ; “*L’idée d’assassinat plaisait assez à Macbeth, avait écrit Julia, et cela faisait un moment qu’il en caressait le projet. Mais il avait besoin d’un coup de pouce pour se décider à sauter le pas. Une fois lancé, il prit beaucoup de plaisir à assassiner les gens, et il ne connut plus ni peurs, ni tourments. Lady Macbeth, en revanche, n’obéissait qu’à l’ambition et à la cupidité. Elle croyait qu’elle se souciait comme d’une guigne de ce qu’elle aurait à faire pour obtenir ce qu’elle voulait. Mais, après l’avoir fait, elle se rendit compte qu’elle n’aimait au fond pas ça du tout.*” (*Le chat et les pigeons*, op. cit., p.223) ; “Il ajouta, paraphrasant Shakespeare : - Il en est qui naissent criminels, d’autres qui arrivent par le crime et d’autres à qui le crime s’impose. Tante Jane appartient à cette troisième catégorie.” (*Christmas pudding*, op. cit., p.446) ; “Va, va, ô mort, et sous ces tristes cyprès laisse- moi reposer ; Envole-toi, souffle, envolé-toi ! Une beauté cruelle m’assassine. Mon blanc linceul, tout brodé d’ifs, ô, tends-le-moi ; Mort, ô mort nul jamais avec toi plus loyal ne put se montrer.” (*Je ne suis pas coupable*, op. cit., p.978) ; “- les deux indices les plus utiles dans cette affaire m’ont été fournis (...) par deux personnes différentes. Le premier, quand Mrs Alfred Lee a cité *Macbeth* : « *Qui aurait cru que le vieil homme eût en lui tant de sang ?* »” (*Le Noël d’Hercule Poirot*, op. cit., p.397) ; “- Oui, des idéalistes (...) Elle passait des heures à l’écouter bouche bée. Tout à fait Desdémone, baba devant Othello.

Heureusement, il n’y a pas eu de Iago pour semer la bisbille...” (*Jeux de glaces*, Torino, les Intégrales 9, 1996, p.797) ; “- Vois-tu, dit Frankie (...) j’ai toujours pensé que si cette fichue lady Macbeth poussait son mari à commettre tous ces meurtres, c’est pour la simple et unique raison qu’elle s’ennuyait comme un rat mort- et en particulier avec Macbeth.” (*Pourquoi pas Evans ?* Torino, les Intégrales 4, 1992, p.546) ; “Poirot avait hoché la tête : - Plus du tout Ophélie ... et tout à fait Iphigénie.” (*La troisième fille*, op. cit., p.427) ; “Nous aurions dû comprendre tout de suite. Ces vers de *La duchesse d’Amalfi* étaient vraiment l’indice capital. Ils sont dits, n’est-ce pas, par un frère qui vient de faire exécuter sa sœur parce qu’elle avait épousé l’homme qu’elle aimait.” ; “Poirot récita dans un murmure : *Je le hais, cet affreux Vallon derrière les petits bois ; Là-haut, ses lèvres mordent une bruyère rouge-sang, ses crêtes dégouttent d’une horreur sanglante et muette Et, quoi qu’on lui demande, Écho y répond toujours « la mort »* (...) – Tennyson, se rengorgea Poirot. Un poème de votre fameux lord Tennyson.” ; “- Eh bien (...) au fond (...) Enoch Arden, ce n’est pas un nom. Bon sang, c’est tout au plus une citation. C’est tiré d’un poème. Un poème de Tennyson ! J’ai fini par le retrouver. Un type qui rentre chez lui et qui découvre que sa femme en a épousé un autre.” ; “Il y a beaucoup de choses incroyables, dit Poirot. Surtout avant le petit déjeuner, n’est-ce pas ? C’est ce que prétend l’un de vos classiques, Lewis Carroll, si je ne m’abuse : « il m’est arrivé, avant d’avoir pris mon petit déjeuner, de croire jusqu’à six choses impossibles. »” (*Christmas pudding*, op. cit., p.281).

- la résurgence de souvenirs enfantins magnifiés : une image, un son, une odeur, ou une rencontre et il n’en faut pas plus pour que certains personnages soient submergés par une émotion en rapport avec leur enfance : “Non loin, une cloche avait retenti. C’était un son qui lui était familier depuis l’enfance. Il se retrouvait en pays de connaissance.” (*Les Travaux d’Hercule*, op. cit., p.916) ; “- J’ai rencontré un fantôme (...) Il m’a ramenée au temps où... elle se tut, pensive. Puis elle reprit : - Essayez d’imaginer mon enfance (...) La campagne, une grande baraque brinquebalante, des chevaux, des chiens, des promenades sous la pluie, des feux de bois, l’odeur des pommes dans le verger (...), les vieux tweeds (...) un jardin à l’abandon, avec des asters qui jaillissaient des parterres comme de grands étendards en automne.” (*Les vacances d’Hercule Poirot*, op. cit., p.35) ; “- L’infirmière avait une marque au poignet, dit Elinor d’une voix rêveuse (...) elle a dit que c’était une épine du rosier grimant près de la loge. *Les roses de la loge* (...) je nous ai revus, enfants, tous ensemble.” (*Je ne suis pas coupable*, op. cit., p.1109) ; “Il y avait aussi des toasts chauds au beurre d’anchois et un divin plum-cake à l’ancienne qui me rappela l’heure du thé chez ma grand-mère, quand j’étais petit.” (*Le cheval pâle*, op. cit., p.622) ; “C’était sur un ton du même genre

que la tantine du colonel lui avait, en des temps désormais lointains, affirmé qu'il passerait haut la main son examen d'entrée au collège militaire de Sandhurst." (*Miss Marple tire sa révérence*, op. cit., p.405).

Exacerbé par ces quatre axes, le jeu de miroirs entre le monde criminel et l'univers de l'enfance atteint son paroxysme avec la mise en abîme du genre. Le meurtre et sa résolution se posent résolument comme des activités ludiques: ce qui retire, bien évidemment, au crime son caractère de drame, de crise. La romancière recourt volontiers à l'antiphrase, obtenant ainsi un effet pour le moins ironique : “- Ah! (...) Vous avez dû lire des romans policiers ! Surtout, ne toucher à rien et laisser le cadavre dans l'état où il est.” (*Christmas pudding*, op. cit., p.281) ; “- Nous ne sommes pas dans un roman policier, mon cher Harold ! Ce serait folie que de tenter une chose pareille ! ” (*Les Travaux d'Hercule*, op. cit., p.815) ; “- Nous ne sommes pas dans un roman policier. Nous sommes aux « Trois Pignons », à Swinly Dean, et toi, tu es une bécasse qui a lu trop de livres. Je vais te faire dire ce que tu sais (...) – Vous ne comprenez pas, riposta Joséphine (...) si je le disais (...) je le ferais comme il faut. J'aurais tout le monde assis autour de moi et je récapitulerais tout, avec les preuves, et puis tout à coup je dirais : C'est vous !” (*La maison biscornue*, op. cit., pp1324-1325).

Le récit de l'enquête, tout comme les rebondissements, revendiquent ouvertement leur nature fictionnelle (puisque ce qui se passe généralement dans les livres est susceptible d'arriver¹⁰⁴ dans le livre) : le procédé permet de transformer le lecteur en partenaire ; non seulement son attention est attirée sur des ficelles dont nul n'est dupe mais en plus la romancière va au devant de ses objections : “Il (...) prit un autre livre : - Voici Mr Cyril Quain (...) Si ma mémoire est bonne, il est ennuyeux à périr. – Je vous accorde, me concéda Poirot, que ce qui se passe dans ses romans n'a rien de bien exaltant. Il y a un cadavre cela va de soi . À l'occasion, plusieurs. Mais ce qui prime toujours, c'est l'alibi, l'horaire des trains, les trajets d'autocar, l'enchevêtrement des routes de campagne et autres chemins vicinaux (...) Bien sûr, au bout d'un certain temps, on se rend compte que chaque nouveau roman est plus ou moins calqué sur le précédent. Sans être tout à fait les mêmes, les alibis s'y ressemblent néanmoins étrangement.” (*Les Pendules*, op. cit., pp.1017-1018) ; “- (...) Qu'on ait retrouvé ce cadavre

¹⁰⁴ Les personnages anticipent ce basculement par le biais de réflexions du type : “- (...) Quoi qu'il en soit, c'est comme ça qu'il en va dans les romans. Et ensuite, quelqu'un d'autre est tué au cours de la nuit.” (*Le Vallon*, op. cit., p.547) ; “- Il y a des livres où les gens sont tués l'un après l'autre (...) On finit par découvrir le meurtrier parce qu'il, ou elle, est la seule personne qui reste pratiquement.” (*La maison biscornue*, op. cit., p.1324) ; “- J'espérais tirer profit de plusieurs romans policiers américains que j'ai empruntés à la bibliothèque récemment... mais il n'était pas question d'acide picrique. En revanche, j'ai lu il y a longtemps l'histoire d'un homme qui avait été empoisonné par un mélange d'acide citrique et de lanoline appliqué comme un onguent.” (*L'affaire Protheroe*, Varese, les Intégrales 2, 1990, p.1214).

dans la bibliothèque du colonel Bantry ne pouvait évidemment que dérouter, ça faisait même trop roman policier pour être *vrai*.” (*Un cadavre dans la bibliothèque*, Torino, les Intégrales 7, p.558) ; “David soupira : - C’est assommant (...) Tous ces clichés qu’on croyait réservés aux romans policiers.” (*Le Vallon*, op. cit., p.563) ; “Il s’interrompit un moment, puis répéta ses derniers mots. – Un lourd bruit de chute, proféra-t-il, mélodramatique. – Si je ne m’abuse, dans la majorité des romans, on dit plutôt *sourd* ou *mat* pour un bruit de chute, observa doucement Poirot.” (*Christmas pudding*, op. cit., p.347).

En somme la mort finit par être si « euphémisée »¹⁰⁵ qu’elle ne constitue plus un moteur mais bel et bien un prétexte, voire une amulette, chargée de ménager l’avènement d’un rêve... du rêve :

“ Oui je reviens à toi, berceau de mon enfance, embrasser pour jamais tes foyers protecteurs.”¹⁰⁶

III. ENJEUX : MYTHE, ROMAN DE MYSTÈRE ET RÉCIT D’ÉNIGME.

À partir du moment initial, fondateur qu’est l’enfance, Pierre Véry et Agatha Christie échafaudent leurs histoires un peu à la manière des conteurs¹⁰⁷ de jadis, même si le degré de préméditation varie d’un auteur à l’autre (la motivation de l’acte créatif étant clairement affichée pour Véry et nettement plus obscure pour Christie). Les modèles imaginaires mis en place par l’aspect archétypique des scènes, des lieux et des personnages chrétiens, sont aujourd’hui profondément gravés dans l’imaginaire collectif tandis que la fiction véryenne s’analyse habituellement comme l’expression d’une vérité profonde posée en énigme, une vérité ineffable concernant l’enfant, l’homme et le monde. Ancrée dans le temps des commencements, la genèse des récits - stimulée par un regret attendri pour Pierre Véry, par un désir vague accompagné de mélancolie pour Agatha Christie - s’élabore autour d’une question : existe-t-il une alternative à la fameuse formule de jadis “Il était une fois...” ? Nous

¹⁰⁵ Paradoxe : le roman d’énigme chrétien émousse souvent le sens connoté des mots “mort”, “meurtre” et “tué”. Par contre-coup, les échos affectifs provoqués chez le lecteur sont moindres : “Lady Angkatell soupira : -(...) il me semble quand même qu’il nous faudrait songer au déjeuner (...) après tout, M.Poirot est notre invité (...) sans compter que le fait que ce pauvre John ait été tué ne doit pas le bouleverser comme nous (...) Parce qu’on a beau dire, un meurtre, c’est infiniment gênant... Ça met les domestiques dans tous leurs états et votre organisation quotidienne cul par-dessus tête... Quand je pense que nous devions avoir du canard à midi... Heureusement, c’est également très bon froid.” (*Le Vallon*, op. cit., pp.534-535). “- Pourquoi faut-il que des gens viennent mourir dans mon lit ? fit la jeune fille avec une grimace. – Par manque de tact, c’est bien ce que je disais ! s’exclama Lord Caterham, triomphant. Les bonnes manières se perdent.” (*Les Sept cadrans*, Varese, les Intégrales 2, 1990, p.648).

¹⁰⁶ Lamartine, *Nouvelles Méditations*, Paris, Œuvres poétiques complètes, éditions de la Pleiade, 1977.

¹⁰⁷ Pour La Bruyère, “(...) un conteur de fables est un homme qui arrange, selon son caprice, des discours et des faits remplis de fausseté...” (*Les caractères Théophraste*).

nous emploierons à montrer comment nos romanciers répondent à cette interrogation globale, en ne cachant pas notre intérêt pour ce point !

À travers leurs fictions fabuleuses (au sens littéraire du terme c'est-à-dire "qui appartient à la légende, à l'imagination"¹⁰⁸), il s'agira également de réfléchir à la façon dont nos auteurs cisèlent (consciemment ou non) leur vision idéalisée de l'enfance en optant pour certaines images, certaines scènes, révélant à mots couverts, leurs principes, leurs valeurs et peut-être même la structure de leur esprit créateur. Par le mythe¹⁰⁹ de l'enfance, nous entendons, donc, à la fois l'exploitation¹¹⁰ de la thématique enfantine par le roman policier et la représentation¹¹¹ magnifiée d'une époque révolue, indissociable d'un simplisme¹¹² pour le moins illusoire, mais pourtant destinée à infléchir nos attitudes et nos jugements.

Pour aborder les corpus, six analyses critiques nous paraissent essentielles et sont donc à recommander au profane : *Agatha Christie l'écriture du crime*¹¹³, *Meurtre familial, approche psychanalytique d'Agatha Christie*¹¹⁴, *Agatha Christie "Duchesse de la mort"*¹¹⁵, *Lectures de Pierre Véry*¹¹⁶, *Mythologie du roman policier*¹¹⁷ et enfin toutes les préfaces et postfaces rédigées à l'occasion de la réédition de l'intégrale de l'œuvre véryenne et christienne. Dans

¹⁰⁸ *Le petit Larousse* 2005, op. cit., p.449.

¹⁰⁹ Rappelons que le mythe est "un récit fabuleux, le plus souvent d'origine populaire qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects du génie ou de la condition de l'humanité." (*Le Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome 4, Poitiers, société du nouveau Litté, 1981 ; p.562). Dans *l'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont précise : "On pourrait dire d'une manière générale qu'un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues... Dans un sens plus étroit, les mythes traduisent *les règles de conduite* d'un groupe social ou religieux. Ils procèdent donc de l'élément *sacré* autour duquel s'est constitué le groupe... Un mythe n'a pas d'auteur. Son origine doit être *obscur*. Et son sens même l'est en partie. *Mais le caractère le plus profond du mythe, c'est le pouvoir qu'il prend sur nous, généralement à notre insu...*"

¹¹⁰ "Le mythe", assène Albert de Thibaudet dans *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, Gallimard, 1965), "c'est une idée portée par un récit, une idée qui est une âme, un récit qui est un corps, et l'un de l'autre inséparables." Cette définition proposée en 1936 n'est pas à négliger puisqu'elle intervient dans une période d'inventivité romanesque sans précédent chez nos deux auteurs .

¹¹¹ Telle celle qui s'affiche dans les mythes de l'âge d'or, du Paradis perdu, ou bien encore de la cité heureuse.

¹¹² Le terme "mythe" peut évoquer également, "une image simplifiée souvent illusoire, que des groupes humains se forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait quelconque, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement et leur appréciation." (*Le Robert*, op.cit ., p.563)

¹¹³ *Agatha Christie l'écriture du crime* (Louvain, les impressions nouvelles, 1989) fut le premier essai à proposer une réelle exploration des romans écrits par la Duchesse de la mort : Annie Combes y évoque par exemple les effets d'un titre ou d'une couverture, la métamorphose d'une idée en roman, le jeu subtil des indices et des leurres mais également les possibilités offertes par les « *nursery rhymes* » ...

¹¹⁴ L'ouvrage de Sophie de Mijolla - Mellor (Paris, Dunod, 1995) recourt à la méthode psychanalytique pour mettre au jour les rouages du roman d'énigme et ses sources d'inspiration. Il s'appuie essentiellement sur les textes à caractère autobiographiques publiés sous le nom de Mary Westmacott.

¹¹⁵ L'essai biographique de François Rivière associe l'analyse des principaux livres d'Agatha Christie à un portrait en demi-teinte d'une fillette solitaire et rêveuse, devenue l'une des romancières les plus lues au monde.

¹¹⁶ La quatrième de couverture de cette recherche, menée par Thierry Picquet, motive ainsi le projet : "*Lectures de Pierre Véry* essaie d'éclairer l'œuvre d'une touche-à-tout de génie qui a su se tenir dans l'ombre d'une production artistique éclectique et considérablement riche. Pierre Véry, grand amateur de la vie et de ses plaisirs, auteur à l'écriture jubilatoire, sans cesse « danse à l'ombre » de ses textes."

¹¹⁷ En vingt chapitres Francis Lacassin rend hommage à l'univers du roman policier "cette expression romanesque de l'art de punir", (comme l'essayiste se plaît à le dire.)

sa biographie *Agatha dans tous ses états* (Saint – Amand - Montrond, 1999, p.10) Huguette Bouchardeau témoigne de son respect pour Jacques Baudou “dont les préfaces (...) et les postfaces (...) constitueraient, si elles étaient réunies, le travail le plus complet écrit en français, sur la vie et l’œuvre d’Agatha Christie.”

Placé au cœur de la vie imaginative, le symbole nous semble constituer une clef primordiale pour explorer le motif enfantin et cela même si sa perception est éminemment personnelle¹¹⁸. En effet, alors que le signe consiste en une convention arbitraire isolant le signifiant du signifié, le symbole sous-tend “l’homogénéité du signifiant et du signifié au sens d’un dynamisme organisateur”¹¹⁹ dépendant de la structure même de l’imagination. S’appuyant sur les travaux de Jung, de Piaget et de Bachelard, Gilbert Durand a pu expliciter le mode de fonctionnement de l’imagination, “puissance dynamique qui déforme les copies pragmatiques fournies par la perception”¹²⁰, la vie psychique se nourrissant de cet élan “réformateur des sensations”¹²¹. Si les symboles sont fréquemment comparés à des schèmes¹²² affectifs, fonctionnels, moteurs, c’est précisément parce qu’ils mobilisent¹²³ l’intégralité du système mental. Comme le constate C.G.Jung, “le symbole n’enserme rien, il n’explique pas, il renvoie au-delà de lui-même vers un sens encore dans l’au-delà, insaisissable, obscurément pressenti, que nul mot de la langue que nous parlons ne pourrait exprimer de façon satisfaisante.”¹²⁴ Jouant sur le pressentiment, le symbole convie, en somme, l’inconscient à la participation puisque, tel un stimulus, il insuffle la vie.¹²⁵ Pluridimensionnel, il assure, en effet, diverses

¹¹⁸ Dans le sens où, procédant de la personne tout entière, elle varie avec chaque sujet.

¹¹⁹ G.Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, 1960, p.20.

¹²⁰ Ibid., pp.20-21.

¹²¹ Ibid. Au-delà d’un sens artificiellement donné, le symbole recèle, donc, un primordial et spontané pouvoir de retentissement ainsi que le confirme Gaston Bachelard dans *La poétique de l’espace* : “Le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence... Il opère un virement d’être.”

¹²² Au sens psychologique du terme, le schème représente une structure mentale sous-jacente.

¹²³ Autrement dit, les images symboliques ne se contentent pas de représenter ; elles sont semblables à des axes autour desquels gravite tout le psychisme qu’elles sollicitent.

¹²⁴ Carl Gustav Jung, *Problèmes de l’âme moderne*, Paris, 1927, p.92.

¹²⁵ C’est l’idée défendue par Carl Gustav Jung dans *Types psychologiques* (Genève, 1950, p.494) : “Seul est vivant le symbole qui, pour le spectateur, est l’expression suprême de ce qui est pressenti, mais non encore reconnu. Il incite alors l’inconscient à la participation : il engendre la vie et stimule son développement.”

fonctions en explorant¹²⁶, en se substituant¹²⁷, en rejoignant¹²⁸, en éduquant¹²⁹, en socialisant¹³⁰ et en transcendant¹³¹.

Bien qu'il échappe à toute entreprise de classification, le champ de l'imaginaire n'est pas celui de l'anarchie et du désordre étant donné que même les créations les plus sincères suivent certaines lois intérieures. Selon Jean Piaget, il se discerne "une cohérence fonctionnelle de la pensée symbolique"¹³², jugement corroboré par le commentaire de Gilbert Durant martelant : "Le jaillissement luxuriant des images, même dans les cas les plus confusionnels, est toujours enchaîné par une logique des symboles, fût-elle une logique appauvrie."¹³³ C'est peut-être dans cette logique qu'il nous faudra rechercher le hiatus non seulement entre deux visions de l'enfance mais également entre deux productions littéraires, l'une jusqu'à présent vouée aux oubliettes, l'autre en passe d'être transmise à la postérité¹³⁴- la nature même des symboles déployés par une œuvre pouvant, au choix, favoriser son ouverture au collectif et à l'universel, ou, au contraire, la marginaliser. Cette hypothèse nous a été suggérée par le distinguo opéré par Jung dans *Psychologie und Alchimie* (Zurich, 1944, p.67) : "Plus le symbole est archaïque et profond..., plus il devient collectif et universel. Plus il est abstrait,

¹²⁶ Dans *L'homme et ses symboles* (Paris, 1964, p.21), Carl Gustav Jung explicite ce rôle : "Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous... Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir. L'image de la roue peut, par exemple, nous suggérer le concept d'un soleil divin, mais à ce point notre raison est obligée de se déclarer incompétente, car l'homme est incapable de définir un être divin (...) nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir, ni comprendre pleinement."

¹²⁷ Les symboles se substituent à des questions, des conflits ou bien encore des désirs, demeurés en suspens dans l'inconscient. Ils préfigurent ainsi des réponses, des solutions et des contentements comme l'indique avec à-propos le docteur Antoine Porot dans son *Manuel alphabétique de psychiatrie* (Paris, 1952, p.402) voyant en eux, des "expressions substitutives destinées à faire passer dans la conscience, sous une forme camouflée, certains contenus qui, à cause de la censure, ne peuvent y pénétrer."

¹²⁸ Au désordonné des émotions et des sensations auquel est soumis le psychisme instinctif, le symbole oppose une force d'attraction en établissant un point d'ancrage auquel se réfère et se fédère le multiple. C'est une qualité mise en exergue par Jung lorsqu'il mentionne, en marge de l'expression formelle du symbole, "son expressivité lumineuse c'est-à-dire son efficacité pratique sur le plan des valeurs et des sentiments."

¹²⁹ Plutôt que dans la représentation, c'est dans l'éveil de l'intuition qu'il faut mesurer l'incidence pédagogique du symbole. En percevant, sans l'aide du raisonnement, la vérité, l'homme éprouve non seulement sa sensibilité mais également son appartenance à un tout, à la fois inquiétant et tranquillisant. Le symbole apparaît donc comme viscéralement formateur puisqu'il exerce l'individu à vivre.

¹³⁰ Le symbole se pare d'une teinte différente selon les peuples, les individus, le contexte historique ou géopolitique, raison pour laquelle il induit une convergence d'affectivité - sa tentative de décryptage exigeant une compréhension et un respect profond de l'autre.

¹³¹ Appelé à relier et à harmoniser jusqu'aux contraires, Jung qualifie de fonction transcendante cette propriété qu'a le symbole d'établir une connexion entre des forces antagonistes en surmontant les oppositions et en frayant ainsi la voie à un progrès de la conscience. (*Types psychologiques*, op. cit.,)

¹³² Jean Piaget (1896-1980) est le précurseur de l'épistémologie génétique, théorie de la connaissance d'inspiration évolutionniste qui confronte le développement de la connaissance chez l'enfant à la constitution des notions utilisées par chaque science.

¹³³ Gilbert Durant, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.21.

¹³⁴ Dans un récent article, présenté en annexe, François Rivière affirme: "(...) si elle [Agatha Christie] continue encore de nos jours à mystifier le lecteur c'est parce qu'elle croyait à ce qu'elle faisait et que cette passion se sent dans la construction de ses intrigues. Plus ça ira, plus on la lira, j'en suis persuadé !"

différencié et spécifique, au contraire, plus il se rapproche de la nature de particularités et de faits uniques conscients, plus il se trouve dépouillé de sa qualité essentiellement universelle. Dans la pleine conscience, il court le danger de devenir simple allégorie qui ne dépasse jamais le cadre de la perception consciente ; et là, il sera aussi exposé à toutes sortes d'explications rationalistes.”

En repérant des réseaux d'associations obsédantes (générés par une fantaisie imaginative latente), nous assujettissons notre démonstration d'une part à une “psychologie de la création fondée sur une relation à trois termes - la réalité extérieure, le moi conscient et son langage, l'inconscient et ses modes propres d'expression”¹³⁵ - et d'autre part à l'entité “livre”, chargée d'instaurer une fragile mais durable combinaison de correspondances entre l'auteur et le lecteur. Le phantasme lancinant d'un retour au lieu et au temps de l'origine, révélé par la superposition des textes, se décline de manière si spécifique¹³⁶ dans les deux corpus qu'il induit un certain nombre de questions : jusqu'à quel point un roman policier est-il autorisé à rejouer l'enfance et les figures emblématiques du passé ? Un écrivain de genre peut-il sacrifier les conventions à un imaginaire débridé sans perdre les faveurs de son public ? La force d'attraction du récit christien ne provient-elle pas finalement de sa capacité à duper le liseur (et peut-être même son auteur) en le (en les) ramenant à son (à leur) insu sur les rives connues des débuts ? C'est la pertinente analyse de Jean Bourdier (*Histoire du roman policier*, Saint-Amand-Montront, Editions de Fallois, 1996, p.115) qui nous pousse à creuser ce sillon, notamment lorsqu'il déclare à propos des critiques de Thomas Narcejac à l'encontre du roman christien : “Avec Poirot, nous sommes dans le pur baroque, en même temps que dans la fable - une fable typiquement anglo-saxonne, que l'agrégé de philo charentais qu'était Narcejac n'avait visiblement pas compris ni simplement perçue ; il croyait dîner chez Descartes, et il était en fait assis à la table d'*Un thé chez les fous* - entre le chapelier et le lièvre de Mars.”

À l'inverse, la conspiration du retour peut-elle vraiment aboutir alors que, d'emblée, sont simultanément démasqués le dessein de Pierre Véry et le désir informulé - mais tangible - de son lecteur ?

¹³⁵ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Mayenne, Librairie José Corti, 1995, p.365. Notre approche des corpus véryens et christiens revendique sa filiation avec cet ouvrage où l'auteur démontre la validité de la méthode psychocritique. Celle-ci comporte quatre opérations : superposition des textes révélant les structures où s'exprime l'inconscient, étude de ces structures et de leurs métamorphoses, interprétation du mythe personnel, contrôle biographique.

¹³⁶ Pour schématiser, Christie aseptise alors que Véry exalte.

**DEUXIÈME PARTIE :
LA MORT POUR RENOUER
AVEC L'UNIVERS LUDIQUE DE L'ENFANCE.**

2ÈME PARTIE: LA MORT POUR RENOUER AVEC L'UNIVERS LUDIQUÉ DE L'ENFANCE

A l'instar du petit garçon de la pièce de James Barrie, *Peter Pan*, qui refuse de grandir et qui, la nuit venue, hante les jardins de Kensington, les héros chrétiens et véryens incarnent souvent, eux aussi, ce mythe de l'enfance dont l'homme garde le souvenir nostalgique. L'assassinat ou bien encore l'enquête – "activités" pourtant diamétralement opposées – ne représenteraient alors pas autre chose qu'un moyen – sinon le moyen – de demeurer toujours un enfant et s'amuser. Cette extension ne nous paraît pas indue puisque non seulement nos auteurs recréent le mythe de l'enfance mais ils font également de certains de leurs personnages, le symbole d'un rêve libre et heureux, d'une félicité à laquelle chacun songe en secret, même aux pires moments de lassitude et de déception... A travers une réflexion sur la construction du personnage calqué sur le modèle enfantin (déjà amorcée par des chercheurs comme François Rivière, Sophie de Mijolla-Mellor ou Francis Lacassin), nous tenterons d'explicitier la concomitance entre la présence lancinante de cet archétype enfantin et la thématique du jeu, de la fête, du masque à l'œuvre dans la plupart des récits. Nous préciserons notamment le rôle de la comptine, rôle souvent sous-estimé voire négligé par les théoriciens du roman policier et nous nous demanderons dans quelle mesure la comptine ne devient pas mise en abyme du roman. Un roman jeu pour Christie ou un roman jouet pour Véry mais qui ne serait ni plus ni moins dans les deux cas, que l'expression d'un autre «je» bien plus intime et bien plus vrai que ce qui est suggéré au lecteur dupé.

I. DES PETER PAN EN PUISSANCE ?

A. Le meurtre ou le renouement avec la forme originelle de la pulsion d'investigation.

De nombreux théoriciens du roman policier se sont intéressés au rapport entretenu entre crime et enfance. Souvent en effet, dans le récit policier ou le roman de mystère, l'assassinat et l'enquête qui l'accompagne se posent comme la clef permettant aux personnages de renouer avec ce "*never never land*", ce pays imaginaire, ce royaume de l'enfance décrit par James Barrie. Sophie de Mijolla-Mellor a ainsi pu démontrer dans son

approche psychanalytique freudienne d'Agatha Christie, *Meurtre familial*¹³⁷, comment, par sa nature même, le roman d'énigme rendait possible le renouement avec «les formes originelles de la pulsion d'investigation (...) lorsqu'elle s'exerçait sur les interrogations premières comme le sexe, la vie, la mort». En effet, à l'instar de l'enfant qui cherche des réponses, les enquêteurs – qu'ils soient amateurs ou professionnels – ne parviendront à découvrir la vérité qu'après des mises en scène fantasmatiques qui miment la théorie. Les romans christiens sont célèbres pour la façon dont les détectives évoquent, ou plutôt, rejouent toutes les hypothèses, pour finalement les écarter et révéler la vérité :

«Une fois Mrs Redfern partie, Linda aurait fort bien pu quitter la roche aux mouettes par le sentier, traverser l'étroite bande de terre qui la sépare de la crique aux lutins, descendre par l'échelle, aller vers sa belle mère, l'étrangler et remonter par le chemin par où elle était venue avant l'arrivée de Miss Brewster et de Mr Redfern»¹³⁸.

L'on admettra donc la comparaison établie par François Rivière dans son essai biographique, *Agatha Christie "duchesse de la mort"*, entre l'enquêteur et l'enfant, un enfant proche de l'espion «agent double en vérité opérant la liaison entre deux mondes absolument incompatibles»¹³⁹ : le monde des apparences et le monde de la réalité. Ce parallèle se vérifie dans l'œuvre de Pierre Véry où l'enfance est évoquée à travers ce qu'elle regarde et ce que les autres ne voient pas :

«Au ciel, un nuage passait. Il ressemblait à un moulin à café. Puis, il se déforma. Il ressembla à un cèpe. Puis, des apparences de bras et de jambes lui ayant poussé, il figura très confusément un homme, une espèce d'homme primitif, un anthropopithèque trapu... Si l'on préfère : un singe : un orang-outan, un gorille...»¹⁴⁰.

Cette vision n'est pas seulement une fantaisie enfantine ; elle a une véritable force prophétique puisque le Gorille est le surnom de l'un des cambrioleurs mystérieux, mêlé à une affaire criminelle qui agite le tout Paris des années trente. Véry explicitera de façon encore plus claire cette similitude entre l'enfant et l'investigateur, dans son maître livre, *Danse à l'ombre* :

¹³⁷ Sophie de Mijolla-Mellor, *Meurtre familial approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, éditions Dunod, 1995, p. 116.

¹³⁸ Agatha Christie, *Les vacances d'Hercule Poirot*, La Flèche, Librairie des Champs-Élysées, 1990, p. 228.

¹³⁹ François Rivière, *Agatha Christie «duchesse de la mort»*, Genève, édition Seuil, 1981, p. 36.

¹⁴⁰ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, La Flèche, les Intégrales du Masque, tome 2, Librairie des Champs-Élysées, 1994, p. 515.

«Ils [les enfants] savent le secret de jeux que nous ne retrouverons jamais. Ils voient des bêtes dans les nuages – et peut-être vous trompez vous en pensant qu'il n'y en a pas ; Ils ont commerce avec les menues plantes, les bestioles infinitésimales (...) tous les outils, ceux de la cave, ceux du grenier, jusqu'aux boutons dépareillés qui font des rêves d'aiguille et de fil dans les tréfonds de tiroirs, leur parlent»¹⁴¹.

En collectant des indices l'enquêteur pare l'objet le plus banal des couleurs du rêve et de l'imagination en l'intégrant dans une fantasmagorie jouant ce qui aurait pu se passer. Enquêter permet donc de solliciter le rêve et le refus de l'imaginaire chez Véry équivaut au rejet de l'enfance et de cette pulsion d'investigation¹⁴² qui lui est inhérente :

«Il était inapte à la rêverie, incapable de trouver la clé du monde fantastique, où le terrifiant et le merveilleux guettent à chaque pas, où un frémissement de branchage signifie présence d'un fantôme, où le grincement d'un essieu de carriole, le pas d'un cheval dans la pénombre crépusculaire annoncent le passage de la mort tenant les guides entre ses doigts pourris ! (...) Et c'était ce garçon (...), sans haines, sans passions, sans imaginations que l'on avait, à deux reprises, tenté d'assassiner !»¹⁴³

En commun avec l'enfant, les investigateurs chrétiens ont également le relatif mépris dans lequel ils sont tenus par les autres et les limitations de l'espace auxquelles ils sont contraints. Dans *La plume empoisonnée*, le héros enquêteur se retrouve dans une petite ville, condamné à une restriction de mouvement à cause de sa jambe cassée. Dans *Le train de 16h50*, c'est une vieille dame, témoin d'un crime, qui se heurte à l'incrédulité générale. Enfin, dans *Le major parlait trop*, une étrange alliance bien improbable se noue entre miss Marple,

¹⁴¹ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, 1930, Paris, Gallimard. Cette importance du regard enfantin est soulignée par Alain Demouzon dans «L'enfant, le voyage et la mort» in *Europe*, Paris, n° 636, Avril 1982, p. 54 : «le rêve participe plus du regard que de l'imaginaire. Les personnages de Véry ont la grâce continue de voir les choses qui sont derrière les choses».

¹⁴² Pulsion d'investigation enfantine qu'Agatha Christie établit ainsi dans *La maison biscornue* (Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1984, p. 140) : «cette petite (...) vous savez aussi bien que moi comme elle était ! Elle voulait être au courant de tout. Elle a toujours été comme ça, même quand elle n'était qu'un bébé. Elle se cachait sous la table, elle écoutait les bonnes parler et elle se servait de ce qu'elle avait appris». Véry, dans le même sens, fait du métier de détective un bon moyen pour entretenir cette pulsion d'investigation enfantine : "le métier de débrouilleur d'énigmes lui semblait le plus exaltant de tous. Il en était resté à la chasse à l'homme selon Nick Carter. Il imaginait des demeures truquées, des sociétés secrètes à rites étranges, un monde d'hommes en cagoules, une sorte de gigantesque et décoratif Ku Klux Klan" (Pierre Véry, *Meurtre quai des orfèvres*, Monaco, éditions du Rocher, 1986). Et ce n'est pas un hasard si le personnage récurrent de Pierre Véry, l'avocat-détective Prosper Lepicq, tire l'essentiel de ses ressources de son imagination : «Lorsque l'avocat s'occupait d'une affaire, un curieux travail s'opérait dans son esprit. Toutes choses lui apparaissaient sous le jour des Assises. Parmi le lot des personnes situées dans le rayonnement d'un crime, il s'appliquait à discerner, d'après une phrase, un mot, un jeu de physionomie, une attitude, ceux qu'il convenait de ranger dans le "jury" irréel qu'il se représentait, ceux qui pouvaient faire figure de juges, jouer les témoins, etc» (Pierre Véry, *Marcel des Pompes Funèbres*, La Flèche, Librairie des Champs-Élysées, collection le Masque, 1990, p.54).

¹⁴³ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, La Flèche, les Intégrales du Masque, tome 3, 1997, p. 411.

la vieille fille, et Mr Rafield, un invalide grincheux, rivé à son fauteuil roulant, qui n'hésite pas à émettre de sérieux doutes sur leur efficacité à prévenir un meurtre imminent :

«C'est bien beau de parler ainsi ! Nous ! De quoi pensez vous que je sois capable pour l'éviter ? Je ne peux même pas marcher seul ! Comment vous et moi pouvons-nous nous opposer à un criminel résolu ? Vous avez près de cent ans et je suis une vieille carcasse démantibulée»¹⁴⁴.

Chez Véry, la position diminuée du détective s'explique en grande partie par son statut précaire d'amateur. Ex étudiant en oto - rhino - laryngologie (*le Meneur de jeu*), scénariste et décorateur de films (*l'inconnue du terrain vague*), clerc de notaire (*le Pays sans étoiles*), artiste peintre en cartes postales artistiques (*M. Malbrough est mort*), les enquêteurs véryiens sont le plus souvent étrangers au milieu policier. Ils n'en maîtrisent ni les tenants ni les aboutissants et leur ignorance les met en porte à faux par rapport aux codes régissant cet univers. Même le détective vedette de Véry, Prosper Lepicq – avocat par vocation, détective par frustration – n'échappe pas, dans la description que le romancier en donne, à une certaine puérilisation, pour user d'un néologisme : paresseux, il se lève tard, toujours au lit lorsqu'un très rare client se présente. Comédien, il reçoit ses sollicitateurs dans un bureau d'opérette où les cartonnières sont vides et prétexte d'importantes conférences dans la pièce attenante où il est en fait tout bonnement occupé à se raser. Fantasque et rêveur, il abandonne des télégrammes prometteurs de bonnes affaires pour suivre des papillons dans la campagne... Le message est clair : amateur par nature, dilettante par essence, le détective véryien fait sienne cette vérité souvent oubliée, car acquise à une époque de la vie où seule existe la sincérité : être fidèle à soi-même, c'est en réalité être fidèle à l'enfant que l'on a été et que l'on peut vraisemblablement continuer à être.

Les deux détectives fétiches d'Agatha Christie – Hercule Poirot et miss Marple – sont frappés de la même faiblesse, une faiblesse complaisamment et savamment entretenue par la romancière. Le côté factice et théâtral du petit détective belge a été à peu près souligné par tous les théoriciens de la littérature policière. "Grotesque" pour Boileau-Narcejac («Il ne reste que le détective et le détective, comble de disgrâce est souvent grotesque. Le seul nom d'Hercule Poirot impressionne péniblement. C'est le professeur Nimbus, c'est une caricature»¹⁴⁵), placé sous le signe de l'excès et du ridicule, sa tenue – aussi bien sa façon de se comporter que le choix de ses vêtements – est viscéralement, profondément non anglaise. Poirot est celui qui prête à rire : l'étranger – il est Belge – dont on raille les goûts

¹⁴⁴ Agatha Christie, *Le major parlait trop*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1982, p. 172.

¹⁴⁵ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Vendôme, édition Payot, 1964.

profondément étranges. Au thé, il préfère le chocolat, aux chaussures confortables, les souliers étroits ; comble d'artificialité, il se teint les cheveux et les moustaches. Enfin, il parle un langage hésitant, défaillant, riche en gallicismes et émaillé de mots français. Les sévices auxquels Poirot se livre sur la langue anglaise évoquent le difficile apprentissage d'un novice :

«Madame, I have your permission to hold a little reunion in the salon ?¹⁴⁶».

Dans son premier véritable roman policier, *Clavier universel*, Véry mettra en scène un détective fort proche de Poirot, le Baron Gaude, sorte de dandy nostalgique du "galant passé", un artiste de la détection, taraudé par l'angoisse de ne "jamais pouvoir refaire aussi bien". Personnage pittoresque mais sans doute un trop peu ostentatoire que Véry abandonnera définitivement après cette première tentative pour se concentrer sur son véritable détective vedette : Lepicq, un personnage différent certes mais tout aussi atypique. Prosper Lepicq se caractérise, lui, par une tête pointue, portée par un long cou à la pomme d'Adam saillante. D'un roman à l'autre, le romancier se plaît à évoquer sa ressemblance avec un hibou, insistant complaisamment sur ses prunelles d'oiseau de nuit et sur son regard clignotant. Face à la figure d'automate risible que personnalise Poirot, la figure de Lepicq donne, elle aussi, par ces constantes allusions, une impression de retraite solitaire et mélancolique. Après tout, le hibou ne refuse-t-il pas d'affronter la lumière du jour ? Ce refus de la réalité se lit également en filigrane de certains discours tenus par l'avocat. Piétinant sur une enquête, l'avocat invoque le monde de l'enfance, seul capable, selon lui, d'éclairer l'énigme sous sa lumière véritable :

«Un gamin, une fillette de six ans (...) voilà ce qu'il faudrait, comme détectives, dans une enquête pareille ! Ils comprendraient, eux ! (...) Ah ! L'âge de raison, quelle tristesse»¹⁴⁷.

Sur cette hypertrophie des signes de la différence, il convient de s'interroger. En ce qui concerne Agatha Christie, la recherche se plaît fréquemment à souligner ce qui représente, à

¹⁴⁶ Agatha Christie, *La mystérieuse affaire de Styles*, Varese, les intégrales du Masque, 1990. Et à titre d'exemple supplémentaire : «- À tout je m'intéresse ! baragouina Poirot, malmenant, comme à son habitude, la langue de Shakespeare» (Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, Varese, les Intégrales du Masque Tome 6, 1993, p. 94).

¹⁴⁷ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, La Flèche, les intégrales du Masque, tome 2, 1994, p. 384. Il faut noter ici le prénom de Lepicq : Prosper. Un prénom qui, par le jeu de l'euphonie, nous suggère la figure de Prospérine, reine des Enfers selon la mythologie romaine. Une manière peut-être pour Pierre Véry de symboliser l'envergure de son détective oeuvrant, d'une certaine façon, au royaume des morts. Un roman intitulé *M. Marcel des pompes funèbres* accrédite cette hypothèse puisque l'avocat détective enquête dans un magasin d'ornements funéraires.

ses yeux, une faiblesse inhérente au récit d'énigme : la fonction heuristique du détective de roman problème. Le point de vue d'Uri Eisenzweig («lorsque le grand détective parle, c'est soit pour ne rien dire, soit pour formuler, l'air énigmatique, un énoncé cryptique, totalement incompréhensible à l'ensemble des interlocuteurs, lecteur compris ; soit encore, à l'issue de l'enquête – toujours Poirot – pour tout raconter et clore par là-même le récit»¹⁴⁸) rejoint l'analyse réductrice à laquelle se livre Jean Fabre dans un article des *cahiers des para-littératures* :

«On connaît Poirot. En marge du temps et de l'espace, sans famille, sans mémoire, sans passé, sans avenir, sans évolution, il est réduit à sa fonctionnalité heuristique, à ses cellules grises (...) A la fin (...) il a fait office d'herméneute. Il est devenu seul possesseur d'une vérité qu'il expose dans le psychodrame collectif terminal, apothéose où la figure héroïque se définit par la seule clôture d'un discours heuristique qui se suffit à lui-même et n'a besoin que d'un support humain rudimentaire. Son aspect ridicule concrétise son non - savoir, son inexistence provisoire comme héros»¹⁴⁹.

Exister pour lui serait donc lié au fait de parler, ou plus exactement encore, de révéler. Pourtant, ainsi que l'a récemment démontré Sophie de Mijolla-Mellor, il existe un trait infantile rapprochant le détective à la fois de l'enfant, mais également de l'adulte (tel que l'enfant le perçoit, ridicule et sûr de lui) :

«Poirot et miss Marple occupent en fait une double place imaginaire aussi bien pour Agatha Christie que pour le lecteur : ils sont simultanément l'enfant dont les adultes sourient, éventuellement se moquent, et que, en tout cas, ils ne prennent pas au sérieux et le parent tel que l'enfant grandissant commence à le voir et dont il découvre qu'il est demeuré à bien des égards, un enfant»¹⁵⁰.

Cette double parenté du personnage à la fois avec l'enfant et l'adulte se retrouve dans l'œuvre véryenne où en chaque homme sommeille un enfant qui ne veut pas mourir. Alain Demouzon, dans ses *Notes de lecture sur Pierre Véry*, a fort bien analysé cette dualité en établissant un rapport avec le mythe de l'androgynie :

«L'initiation est réconciliation. Réconciliation de l'enfant et de l'homme (...). La nostalgie de l'enfance chez Véry n'a pas le sens du regret. De même que l'homme et la femme ont la nostalgie de l'androgynie embryonnaire qu'ils ont été, l'enfant et l'homme de Véry visent à l'unification, à l'intégration. Et Véry

¹⁴⁸ Uri Eisenzweig, *Autopsies du Roman Policier*, Elsnerdruck, collection 10/18, 1983

¹⁴⁹ Jean Fabre «Heuristique et littérarité du roman d'énigme» in *Les cahiers des para-littératures Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, édition du Céfal, 1994, p. 116.

¹⁵⁰ Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., p. 133.

refuse la coupure, la séparation de l'homme en deux morceaux : l'enfance et la maturité. Enfance, maturité, deux images de l'homme plutôt que deux moments (...). Il n'y a que des êtres humains regardés à diverses étapes du parcours»¹⁵¹.

Ce double aspect se vérifie chez Hercule Poirot, preuve s'il en fallait une, de son humanité et non pas seulement de cette espèce de fonctionnalité heuristique bien pratique dans laquelle on se plaît souvent à le claquemurer :

«Lily Margrave lissait avec un soin excessif ses gants qu'elle avait étalés sur ses genoux, on la sentait nerveuse. Elle jeta un rapide coup d'œil au personnage assis en face d'elle dans un grand fauteuil. Elle avait entendu parler de M. Hercule Poirot, le célèbre détective, mais elle le voyait pour la première fois en chair et en os. Son aspect comique, presque ridicule, ne correspondait guère à l'idée qu'elle s'était faite de lui. Comment ce drôle de petit homme, avec sa tête en forme d'œuf et ses énormes moustaches accomplissait-il les choses extraordinaires qu'on lui attribuait ? Le jeu auquel il se livrait tout en l'écoutant parler frappa Lily par son invraisemblable puérilité. Il empilait les uns sur les autres des petits cubes de bois de couleur différente et semblait beaucoup plus intéressé par le résultat obtenu que par ce qu'elle lui racontait»¹⁵².

L'enquêteur cristallise bien en sa personne deux aspects, générant par conséquent chez ses interlocuteurs la surprise, l'incrédulité, apparaissant comme une sorte d'être hybride : à la fois homme / enfant par son aspect physique caricatural et son comportement grotesque et enfant / adulte par son attitude parfois puérile qui cache néanmoins une grande justesse d'esprit.

En ce qui concerne l'autre détective fétiche d'Agatha Christie, miss Marple, c'est paradoxalement sa vieillesse qui la ramène sur les chemins de l'enfance. Parce qu'elle fait terriblement vieux («Elle paraissait beaucoup plus insignifiante qu'il ne l'avait imaginée, et beaucoup plus âgée. Avec son visage tout ridé et ses cheveux couleur de neige, elle faisait même terriblement vieux»¹⁵³), parce qu'elle est tout simplement terriblement vieille, miss Marple donne souvent l'impression de retomber en enfance et il n'est pas rare que ses interlocuteurs la pensent sénile («Craddock avait la très nette impression que la vieille dame n'était pas loin du gâtisme»¹⁵⁴). Elle évoque ses souvenirs de façon incohérente, entrelace présent et passé, mêle l'essentiel à l'accessoire :

¹⁵¹ Alain Demouzon, "L'enfant, le voyage et la mort" in *Europe*, Paris, n°636, Avril 1982, p. 53.

¹⁵² Agatha Christie, *Christmas Pudding*, Vanves, Librairie des Champs-Élysées, 1985, p. 73.

¹⁵³ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le ...*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1991, p. 66.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67

«Mon Dieu, j'ai encore perdu une maille en vous écoutant, soupira-t-elle. Cette histoire était si intéressante ! Mais bien triste ! Elle m'a rappelé le vieux Mr Hargraves qui vivait non loin d'ici. Sa femme n'avait jamais eu le moindre soupçon jusqu'à ce qu'il meure en laissant toute sa fortune à une personne qui lui avait donné cinq enfants. Elle avait été femme de chambre chez eux pendant un certain temps et Mrs Hargraves était enchantée de son travail et soulignait avec satisfaction que cette fille retournait tous les jours les matelas, sauf le vendredi bien entendu. Et pourtant, elle se laissa courtiser par le vieil Hargraves qui l'installa dans ses meubles à la ville voisine. Ce qui ne l'empêchait pas de continuer à être marguillier et de faire la quête tous les dimanches»¹⁵⁵.

Cette longue digression est exemplaire de la méthode Marple qui, ainsi que le note Annie Combes dans *Agatha Christie, l'écriture du crime*¹⁵⁶, enquête par anamnèse. Les souvenirs de la vieille fille ont force de loi. Puisque tout s'est déjà produit, pour mettre au jour la vérité, il suffit de se rappeler : la solution se découvre par le rapprochement avec une affaire ancienne, oubliée de tous. Cette méthode simple, simplissime même, relève de l'enfance de l'art : il s'agit de faire comme si... Comme si tout pouvait être ramené à la dimension familière du déjà connu, du déjà vécu, du déjà maîtrisé. Ainsi procède Goupi-Mains Rouges dans *Goupi Mains Rouges à Paris* :

«Ce n'était qu'un jeu, ces gens ne s'appelaient pas en réalité Goupi (...) Mains Rouges s'amusait à imaginer que le pays était peuplé de Goupi, et il forgeait des sobriquets pour se faire rire tout seul»¹⁵⁷.

Et le médecin de devenir Goupi-trompe la mort, le notaire Goupi-testament et l'idiot du pays Goupi-Jean Foutre. Dans ce désir systématique, mécanique, de réduire à néant la situation angoissante par excellence, celle de la nouveauté, se discerne l'attitude de l'enfant qui, confronté à l'univers extérieur, à l'espace vaste et même potentiellement infini, appose la vision de son monde clos, familier et rassurant. Comment s'étonner de cette similitude alors que les deux détectives amateurs d'Agatha Christie et de Pierre Véry n'ont jamais quitté, pour l'une son village de St-Mary Mead, pour l'autre, son canton de Charente ? Pierre Véry avait bien saisi tout l'intérêt que représentait son "Maigret des champs" – pour le citer – puisqu'il envisageait, peu avant sa mort, de relancer la carrière du "détective amateur paysan" dans une nouvelle série de romans, son souhait étant que chaque histoire fût l'occasion d'un

¹⁵⁵ Agatha Christie, *Miss Marple au Club du Mardi*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1985, p. 25.

¹⁵⁶ Annie Combes, *Agatha Christie L'écriture du crime*, Louvain, éditions Les impressions nouvelles, 1989, p. 97.

¹⁵⁷ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges à Paris*, La Flèche, Les intégrales du Masque, tome 3, 1997, pp. 163 - 164.

dépaysement de ce personnage. Cela, comme il le confia dans une de ses dernières lettres¹⁵⁸, dans un double but : d'une part pour obtenir, outre des effets dramatiques nés de l'action, des effets comiques par contraste du seul fait de l'intrusion de ce paysan dans des milieux qui lui seraient totalement étrangers, d'autre part pour brosser, par l'intermédiaire de cet "oeil" de paysan plein de bon sens, une peinture satirique de ces milieux, «où ce qui semble tout naturel à la faune qui les hante paraîtra à Mains Rouges – bien souvent à juste titre – factice, extravagant, voire ridicule»¹⁵⁹.

Là encore, dans ce projet, s'exerce cette idée d'un regard neuf, préservé, soumis à un moment traumatique puisque est révélé l'inconnu. Ce regard neuf, vierge, serait-on même tenté de dire, que porte l'enquêteur sur une situation inédite n'est ni plus ni moins qu'une réminiscence du premier regard, celui de l'enfant confronté à une cassure, à un effondrement incompréhensible et inacceptable. C'est, si l'on se réfère aux travaux de Freud et plus précisément à l'ouvrage *Cinq psychanalyses*, la réactivation de la scène primitive durant laquelle les personnages familiaux et familiers que sont les parents se transforment en créatures qui, ignorant tout de l'existence du regard pur posé sur eux, se livrent à des gestes étranges, dans des postures incompréhensibles, avec des bruits inarticulés et des expressions sur leur visage qui ressemblent à de la souffrance ou de la haine. La cassure qui s'opère dans un univers jusqu'alors bien policé, mais également la violence sous-jacente dont l'enfant est témoin prennent pour lui une valeur de scène primitive, c'est-à-dire de scène apte à figurer l'énigme de l'origine. Et c'est en cela que ces personnages en porte-à-faux que sont miss Marple et Goupi-Mains Rouges offrent une occasion de prolonger ce que Freud a pu souligner concernant la manière dont l'enfant s'approprie des scènes et en fait le point de départ «d'une activité théorisante avec ce qu'elle comporte de nécessité interne, aiguillonnée par la rencontre entre le pulsionnel et les représentations extérieures ainsi offertes par la réalité et reconstruites dans le fantasme»¹⁶⁰. Se comprennent dès lors mieux certains discours tarabiscotés où des histoires de grenouilles permettent d'élucider les meurtres les plus mystérieux :

«Oui, oui, fit miss Marple. Le petit Tommy Bond avait eu à peu près la même idée. C'était un garçon sensible à l'excès et très timide. Il se plaignait que l'institutrice soit toujours sur son dos. Il cacha une grenouille dans l'horloge et

¹⁵⁸ Ibid., p. 151.

¹⁵⁹ Ibid., p. 151.

¹⁶⁰ Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., p. 84.

la bestiole sauta au nez de la maîtresse d'école. Vous avez fait comme lui, seulement les cadavres ne sont pas des grenouilles»¹⁶¹.

Et c'est également par le biais de cette dualité du fantasme et de la réalité que peut mieux s'appréhender chez Véry le processus allègre d'expansion au sein de l'invention romanesque. Ainsi que l'a noté Daniel Couegnars dans son article *l'Invention romanesque Véryenne*¹⁶², du signifiant ou d'un micro - signifiant, l'auteur de *l'Assassinat du Père Noël* tire un foisonnement de sens. Il l'obtient grâce au «procédé pictural du collage, par la prise en compte de textes qui, au premier abord, n'ont rien de littéraire et qui, cependant, vont se révéler générateurs de mystère et de poésie quand l'auteur leur aura donné un nouveau contexte»¹⁶³. Ces matériaux divers comme les pancartes, les affichettes, les slogans, les chansonnettes ou bien encore les épitaphes, détournés de leur vocation première, réinstaurent la dyade adulte / enfant évoquée précédemment. Car pour Véry, auteur de contes merveilleux à l'usage des grandes personnes, «nommer c'est créer des sens (le côté enfantin et merveilleux) mais toujours en conservant une certaine distance humoristique (le côté adulte)¹⁶⁴». Ainsi, dans *Le costume des dimanches*¹⁶⁵, les mots et leurs significations sont difficiles à maîtriser surtout pour deux demoiselles simples d'esprit. Et Véry met le doigt sur l'ambiguïté majeure : si l'imagination s'approprie uniquement ce qui est autorisé par la réalité, le pouvoir des mots n'en est pas moins redoutable en ce qu'il ancre les choses dans le réel tout en laissant, paradoxalement, la porte entrebaillée à l'indicible, c'est-à-dire à la naïveté, au loufoque et aux rêves nés des frustrations les plus diverses. Ainsi, un industriel en chauffage central peut certes s'appeler "Dimanche" mais au risque bien sûr que les prospectus publicitaires à son nom n'abolissent définitivement la frontière entre le raisonnable et l'imaginaire, le monde adulte et l'univers enfantin.

«M. Dimanche c'est le soleil ; c'est le bonheur ! M. Dimanche réchauffe le corps et le cœur ! Un jour, M. Dimanche sera dans toutes les maisons, dans les chaumières, comme dans les palaces (...) pour vous être agréable, il empêchera la terre de tourner»¹⁶⁶.

Et la confusion d'opérer, puisque ces phrases prises au pied de la lettre par les deux simples d'esprit transformeront le plus banal des chauffagistes au nom merveilleux en un personnage quasi mythique de l'envergure du Père Noël !

¹⁶¹ Agatha Christie, *Un cadavre dans la bibliothèque*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1983, p. 165.

¹⁶² Daniel Couegnars, "l'invention romanesque Véryenne" in *Europe*, Avril 1982, op. cit., p. 47.

¹⁶³ Ibid., p. 47.

¹⁶⁴ Ibid., p. 47.

¹⁶⁵ Pierre Véry, *Le costume des dimanches*, Paris, Fayard, 1948.

¹⁶⁶ Ibid., p. 23.

Sous la force du regard enfantin attisé par la magie des mots, le monde banal subit donc une métamorphose alchimique, métamorphose dont sont, par conséquent, témoins certains élus : les fous.

B. La démence meurtrière, dernier apanage, dernier refuge de l'enfance.

Face à des enquêteurs proches du monde de l'enfance, assassins, malfrats et brigands ne sont pas en reste. Car en imaginant d'extraordinaires mécanismes de mort, en réglant leurs crimes sur des lettres, des vers, des prophéties qui font la part belle à l'étrange, les meurtriers se cachent derrière le dispositif de leur crime, ne laissant ainsi transparaître que l'outrance de projets cruels et puérils :

«Vous ne voyez donc pas que nous avons affaire à un fou ! C'est insensé de commettre des crimes en suivant les strophes d'une chanson pour bébés ! (...) Ce ne sont là que cruels jeux d'enfants !»¹⁶⁷.

Cette même outrance transparaît chez Véry dans *L'inspecteur Max*, (La Flèche, éditions du Masque, 1997, p. 37) : «Il tendit sept enveloppes à M. Max (...) chacune renfermait une feuille de papier quadrillée semblant avoir été arrachée à un cahier du modèle dit : "écolier". Le nom d'un jour de la semaine, en caractères imprimés découpés dans un journal, était collé sur chaque feuille, au dessus d'un dessin de style enfantin tracé au crayon : - Cela me rappelle le temps où j'étais gamin, fit le greffier éberlué. Il s'agissait de deviner je ne sais plus quoi. A chaque mauvaise réponse, on ajoutait un détail au pendu, un bras, une jambe, et si l'on n'avait pas deviné avant que le pendu soit complet, on avait perdu (...). Or, voyez ! C'est sur la feuille datée de dimanche que le dessin est achevé et c'est aujourd'hui dimanche que (...) nous trouvons la comtesse pendue ! Avouez que j'avais raison ! C'est une idée de fou !».

Ce parallèle entre folie et enfance est systématiquement souligné par Agatha Christie, notamment dans les récits où les crimes sont coordonnés à des comptines :

«Et d'une petite voix grêle, miss Marple se mit à chanter les vers d'une chanson enfantine (...) Neele avait écouté avec une stupeur croissante – Vous voyez ! s'écria miss Marple. Tout y est. Il y a Rex, le roi, il y a la reine et son miel... Sans la petite bonne, le tableau restait incomplet... - Il s'agirait donc de crimes commis par un fou ?»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1976, p. 204.

¹⁶⁸ Agatha Christie, *Une poignée de seigle*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 117.

Si ce rapport n'est pas aussi nettement souligné par Pierre Véry, il apparaît néanmoins en filigrane de nombreux romans. Dans *le Réglo*¹⁶⁹, le mobile du savant fou (il s'attaque avec détermination à la mesure, cette notion fondamentale des sciences physiques) est conditionné par la frustration enfantine de n'avoir pu être un vrai savant. Le savant fou est donc un savant faux et son épopée dérisoire, sa révolte mi-hilarante, mi-pitoyable provient de son incapacité à accepter le décalage entre ses rêves d'enfant et sa situation d'adulte. Dans *Histoire de brigands*, le portrait que campe Véry d'une femme à la méchanceté diabolique, Lucette de Fulupic, ne doit pas faire oublier le motif dérisoire (d'un point de vue adulte) qui préside à tous ses crimes et méfaits : à savoir un hypothétique trésor à découvrir et dont la clef serait à trouver dans les pages d'un vieil almanach révolutionnaire à décrypter !

La démence ainsi illustrée a donc bien – comme l'a démontré Annie Combes¹⁷⁰ – quelque chose d'archaïque en ce qu'elle renoue avec l'univers enfantin. Le maniaque de l'alphabet dans *ABC contre Poirot* a les lectures d'un garçon de 12 ans :

«J'avais affaire à un assassin habile, plein de ressources et audacieux, un véritable joueur (...). Il me fallait un individu d'une autre envergure, un individu à la mentalité puérile (témoin ces lettres écrites dans un style d'écolier et la présence des guides de chemin de fer), un homme (...) [au] goût prononcé pour les œuvres d'imagination»¹⁷¹.

Le juge Wargrave dans *Dix petits nègres* est, lui, enthousiasmé à l'idée de glisser sa confession dans une bouteille qu'il jettera à la mer («Tout enfant, je dévorais des romans d'aventure et me passionnais pour des récits maritimes où un document important, enfermé dans une bouteille scellée, était confié aux vagues de l'océan. Ce procédé conserve à mes yeux tout son romanesque et voilà pourquoi je l'adopte aujourd'hui»¹⁷²). Quant à Trotter, l'assassin de *Trois souris*, sa folie homicide cache un événement terrible, tapi dans son enfance :

«Oui, dit-il, je suis le frère de Georgie – Georgie est mort à Longride Farm. Ce chameau de mère Boyle nous avait envoyé là-bas où la fermière s'est montrée si mauvaise. Et vous n'avez pas voulu venir au secours des trois petites souris aveugles. Alors je me suis promis de vous tuer toutes quand je serai grand»¹⁷³.

¹⁶⁹ Pierre Véry, *le Réglo*, La Flèche, Hachette livres collection "deux coqs d'or", 1996.

¹⁷⁰ Annie Combes, op. cit., p. 248.

¹⁷¹ Agatha Christie, *ABC contre Poirot*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1984, p. 241.

¹⁷² Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 232.

¹⁷³ Agatha Christie, *Trois souris*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 85.

Et Agatha Christie, non sans quelque lourdeur, de surligner ce rapport entre folie et enfance, la démence apparaissant systématiquement dans son œuvre comme un retour à l'âge tendre :

«D'une pitoyable voix d'enfant, le jeune homme bronzé demanda – Georgie ne va pas être fâché après moi ? – Non Georgie ne sera pas fâché lui assura Tanner (...) qui murmura, en passant devant Giles : le pauvre diable est complètement cinglé...»¹⁷⁴.

Souvent, criminels et malfrats apparaissent comme des enfants qui n'auraient pas grandi ou tout au moins qui auraient mal grandi. Dans *Le costume des dimanches*, sept enfants ont été enlevés par un homme qui a perdu la raison, à la mort de son petit garçon. Il emmène ses petites victimes "jouer avec son fils" dans un cimetière désaffecté où il croit que les méchants prêtres l'ont enterré vivant. Après une partie de cache - cache, dans de "petites maisons rigolotes" et de saute - mouton à travers les croix et les dalles, le fou plein de scrupules prodigue aux écoliers une leçon de lecture grâce aux inscriptions funéraires : D é c é d é e. Et une leçon d'arithmétique, par la soustraction et l'addition des dates de naissance et décès. On retrouve bien là un certain nombre des caractéristiques communes à l'enfant et au fou : l'insouciance envers la loi et la morale, le sentiment d'invulnérabilité et la disproportion des réactions. Le projet profondément puéril et revanchard de Neville Strange, dans *L'heure zéro*, de faire pendre la femme qui l'a quitté en la faisant accuser de meurtre n'est que la répétition d'un acte initial et sa concrétisation ne fait qu'attiser la convergence de certaines failles propres à l'enfant et au dément :

«Vous n'êtes pas d'un équilibre mental remarquable. Au passage, je vous signale que je me suis renseigné sur cette vieille affaire d'un gamin qui tua son petit camarade d'une flèche... quiconque vous a manqué de quelque façon doit être puni et la mort ne vous paraît pas châtement trop sévère»¹⁷⁵.

C'est une idée communément admise chez les enfants : lorsqu'on est devenu grand, lorsqu'on porte les oripeaux des adultes, on peut faire tout ce que l'on veut y compris défier le danger et la mort sur leur propre terrain, en les repeignant aux couleurs du ludisme :

«La voiture geignait de partout, menaçait d'éclater comme une futaille moisie (...). Le paysage se balançait fantastiquement, les nuages montaient et descendaient comme des baudruches. On fonçait droit vers la forêt couleur d'huître, qui prenait des allures d'océan, semblait huler et danser, avec de

¹⁷⁴ Ibid., p. 86.

¹⁷⁵ Agatha Christie, *L'heure zéro*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1989, p. 234.

profondes vagues vertes : on avait l'impression que l'on allait s'y engloutir, c'était délicieux !»¹⁷⁶.

Fort d'un narcissisme qui le rapproche du narcissisme infantin tel que Freud a pu le décrire («Le charme de l'enfant repose en bonne partie sur son narcissisme, le fait qu'il se suffit à lui-même, son inaccessibilité»¹⁷⁷) le fou se croit, se voit au-dessus des hommes, au-dessus des lois, au-dessus de la justice :

«Dans l'armée, ils m'ont embêté... Ce docteur ne cessait de me poser des questions... Alors je me suis enfui car j'avais peur qu'ils m'empêchent de faire ce que je voulais. Mais, maintenant, je suis une grande personne. Et les grandes personnes peuvent faire tout ce qu'elles veulent»¹⁷⁸.

Ce rapprochement entre le criminel instable et la figure mythologique de Narcisse est clairement opéré dans le roman *Le crime d'Halloween* (Varese, les Intégrales du Masque Tome 12, 1999, pp 1054 – 1055). L'assassin Michael Garfield, obsédé par sa propre beauté et l'impérieux besoin de créer de la beauté, rappelle à Poirot une chansonnette riche de signification : «Il n'aimait que lui-même. C'était Narcisse. Il y a une vieille chanson française que j'ai entendue il y a des années (...) : *Regarde, Narcisse. Regarde dans l'eau... Regarde, Narcisse, que tu es beau. Il n'y a au monde que la beauté et la jeunesse. Hélas ! Et la jeunesse... Regarde, Narcisse, regarde dans l'eau*».

Folie infantine, enfance folle : c'est pour un motif des plus dérisoires (son grand-père refuse qu'elle suive des cours de danse) que Joséphine, une fillette d'une dizaine d'années tue ce dernier, son seul regret étant de ne pouvoir donner la preuve de sa culpabilité :

«*Quand je serai si vieille que je n'aurai plus qu'à mourir, je laisserai ça [mon journal intime] derrière moi avec l'adresse du chef de la police et ils verront quelle grande criminelle j'étais*»¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Pierre Véry, *Le costume des dimanches*, op. cit. Cet extrait est également paré des couleurs de l'enfance en ce qu'il évoque les premiers émois du romancier gamin : «Je me rappelle de mon premier voyage. La carriole grand-paternelle débouche du sinueux chemin vicinal, vire sur la route, si raidement que la tête m'en chavire tandis que je vois monter et tourner vertigineusement dans le ciel les toits aux tuiles courbes de mon village (...) Nous filons (...) entre les champs à citrouilles et à topinambours, les blés courts, les vignes vert tendre. Partout s'amorcent les pièges du printemps» (Pierre Véry, "Beauté de ma Charente", *Visages du monde*, 15 septembre au 15 octobre 1934).

¹⁷⁷ Sigmund Freud, *Cinq Psychanalyses*, Vendôme, PUF, 1954, p. 94.

¹⁷⁸ Agatha Christie, *Trois souris*, op. cit., p. 85.

¹⁷⁹ Agatha Christie, *La Maison Biscornue*, Torino, les Intégrales du Masque Tome 8, 1995, p. 1334. Relevons la sécheresse symptomatique dont fait preuve Joséphine lorsqu'elle consigne son premier meurtre dans son petit carnet noir «d'une écriture pas encore formée, d'une écriture d'enfant» : "*Aujourd'hui j'ai tué grand-père*". (Ibid., p. 1331)

Cet égocentrisme finira par la perdre puisque sa tante découvrira le journal intime - sciemment abandonné par Joséphine - où la fillette avoue ses crimes. Le sentiment d'invulnérabilité constitue donc paradoxalement le talon d'Achille non seulement de l'enfant mais également du fou et de l'assassin ainsi que le remarquera l'inspecteur chef Battle dans *L'heure zéro* :

«Les assassins sont décidément de pauvres types ! Gonflés de leur importance, ils s'imaginent être forts, ils se croient plus malins que tout le monde et, au total, ils se conduisent comme des enfants»¹⁸⁰.

Dans une perspective psychologique, l'attitude puérile ou infantile du criminel ne fait donc que marquer la régression, comme en atteste cette réflexion de Poirot dans *Je ne suis pas coupable*, fustigeant les mensonges de Peter Lord, le médecin «Poirot se fit sévère : - Vous me conduisez par la main dans une clairière au beau milieu des fourrés, et vous me mettez sous le nez une boîte d'allumettes allemande que vous venez d'y déposer. C'est de l'enfantillage !» (Varese, les Intégrales du Masque 6, 1993, p. 1161).

Conduite infantine et au final, chute de Narcisse dans les eaux où il s'admirait avec complaisance : une interprétation bien sûr un peu moralisante mais foncièrement inscrite dans la perception judéo-chrétienne chère à Agatha Christie où l'on fustige l'amour et la satisfaction de soi-même. L'on pourrait à ce stade de notre réflexion élargir la remarque de Charles Mauron sur la fantaisie infantine au fou et à l'assassin, dans la mesure où celle-ci «devient un moyen de défense contre l'angoisse, une façon d'inhiber et de contrôler les pulsions ainsi qu'une expression de souhaits de réparation»¹⁸¹. Si, de plus, ainsi que le note le chercheur, «l'enfant s'adapte au monde et se construit lui-même en fabriquant des fantaisies qu'il corrige ensuite»¹⁸², l'on peut tout à fait admettre que cette activité perdure chez l'adulte instable, surtout s'il est sans cesse contraint de se plier à des circonstances fluctuantes. En somme, le meurtre ne ferait que prolonger les activités ludiques dans lesquelles se mêlent apprentissage et restauration, la finalité étant la même : maîtriser les situations angoissantes par excellence.

Le meurtre serait donc au fou ce que le jeu est à l'enfant : un exutoire programmé, nécessaire, même si Agatha Christie et Pierre Véry n'envisagent pas la folie dans la même perspective. Chez Véry, c'est une maladie charmante, poétique et loufoque qui repeint le

¹⁸⁰ Agatha Christie, *L'heure zéro*, op. cit., p. 235.

¹⁸¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Mayenne, éditions José Corti, 1995, p. 108.

¹⁸² Ibid., p. 108.

monde aux couleurs du rêve. Du coup, elle apparaît presque enviable comme c'est le cas dans *Le costume des dimanches* où elle n'est à aucun moment tragique :

«Et elles étaient heureuses ! Heureuses... Follement heureuses»¹⁸³.

Tel est le cas également dans *Les Héritiers d'Avril* (Torino, Les intégrales 1, 1992, p. 464) : «L'air devient irrespirable. Sauf pour Mme Angelino. Elle, pourvu qu'elle bavarde avec son Giovanni... Ah ! Ils en ont de la chance, les fous !»

Nulle réhabilitation, en revanche, de la folie chez Christie où elle est décrite d'un point de vue beaucoup plus clinique, beaucoup plus dramatique. Luttant sans cesse entre l'être et le paraître, il n'est pas rare que les fous christiens perdent pied au moment du dénouement. Submergés par une émotion impossible à canaliser, ils laissent alors tomber le masque, découvrant leur vrai visage, le visage de l'enfant qu'ils n'avaient pas cessé un instant d'être. Citons à titre d'exemple Neville dans *L'heure zéro* («Neville, la tête dans ses mains pleurait toujours, répétant avec une obstination enfantine les mêmes mots, prononcés d'une voix aigrelette – Il faut qu'on la pendre ! Il faut qu'on la pendre»¹⁸⁴) ; Trotter dans *Trois souris* («Il souriait toujours et Molly se rendit compte avec horreur que c'était là un sourire d'enfant, tout comme sa voix lorsqu'il parla de nouveau»¹⁸⁵) et enfin Miss Waynflete dans *Un meurtre est-il facile ?* («Un homme qui est resté un enfant, c'est la chose la plus effrayante qui soit»¹⁸⁶). Autant de masques arrachés, autant d'enfants démasqués, autant de crimes élucidés et pourquoi ne pas le dire crûment, autant de jeux interrompus...

C. Le crime pour réveiller la fantaisie enfantine ?

Pour ces Peter Pan en puissance que sont les assassins et enquêteurs, le crime est un acte créatif, voire récréatif : il se pose comme un jeu, qui, comme tout jeu se respectant, permet au joueur, ainsi que l'a souligné Gerhard Adler «d'investir, de réinvestir sa propre libido dans la chose avec laquelle il joue»¹⁸⁷. Au «Pan ! Tu es mort» des enfants, se substitue la détonation effective d'un véritable revolver. Le changement se fait de façon imperceptible car finalement, pour nos auteurs, jouer ou assassiner mais également jouer ou enquêter

¹⁸³ Pierre Véry, *Le costume des dimanches*, op. cit., p. 222.

¹⁸⁴ Agatha Christie, *L'heure zéro*, op. cit., p. 236.

¹⁸⁵ Agatha Christie, *Trois souris*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁶ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?* Vanves, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 49.

¹⁸⁷ Gerhard Adler, *Etudes de psychologie jungienne*, Genève, 1957, p. 102. Le terme libido est à saisir dans son acception jungienne, c'est-à-dire dans le sens d'énergie psychique en général.

équivalait dans le même cas à «jeter un pont entre la fantaisie et la réalité par l'efficacité magique de sa propre imagination»¹⁸⁸. En somme c'est introduire dans sa vie un regain d'énergie («Une ronde enfantine trottait dans le crâne de Mains Rouges : "il court, il court, le furet, le furet du bois, mesdames..." Cette enquête s'acheva dans un petit restaurant en plein cœur des puces»¹⁸⁹) ou réveiller la vie qui dormait en soi, tout en la retirant paradoxalement à autrui :

«Un seul danger : ce petit employé d'hôtel, cet individu douteux, qui était peut-être un maître chanteur. Qu'il disparût et elle serait tranquille. Je pense qu'au début, elle n'a songé à rien de précis. Sa vie avait été monotone et terne, elle s'amusait seulement à faire travailler son imagination. Et puis, peu à peu, l'idée a pris de la consistance et, décidée à se débarrasser de lui, elle a tiré des plans (...). Elle avait sans doute trouvé amusant de prendre le revolver du colonel Easterbrook dans un tiroir, un jour que, sous prétexte d'apporter des œufs ou de la confiture, elle était entrée dans la maison vide et montée au premier étage. Amusant de s'arranger pour que la porte condamnée du salon s'ouvrît sans bruit. Amusant aussi de suggérer qu'on ôte la table de devant la porte pour que les bouquets de Phillipa soient mis en valeur. Tout cela avait eu l'air d'un jeu.»¹⁹⁰.

Le meurtre commis et l'énigme posée, peuvent alors s'élaborer questions et simulations, mimes et reconstitutions, les pistes à explorer stimulant l'émotivité et suractivant l'imagination chez un adulte redevenu un temps enfant :

«Un beau sphinx – ce fut ainsi qu'il la vit. Pour cette race d'hommes qui ont voué leur vie à la recherche criminelle, un être assassiné est avant tout cela : un sphinx. De son regard glacé, de ses lèvres scellées, il semble poser (...) une question : «Eh bien ? Tu trouves ? Tu comprends ?». Volontiers même, on s'imaginait que, comme dans le jeu enfantin, le défunt murmure, selon les allées et venues du détective : - Tu y es... Tu brûles... Ah non ! Maintenant tu n'y es plus... Tu t'éloignes... Tu entres dans l'eau ! Tu gèles !»¹⁹¹.

On retrouve semblable stimulation dans *Dix Petits nègres* (Agatha Christie, Varèse, les Intégrales 6, 1993, p. 755) : "Réduite à attendre, Vera se leva et s'habilla. A une ou deux reprises, elle jeta un coup d'œil à sa porte (...) On ne pourrait pas l'enfoncer. En tout cas, pas le Dr Armstrong (...) A la place d'Armstrong, elle utiliserait la ruse plutôt que la force. Pour se distraire, elle réfléchit aux différents moyens qu'il pourrait employer".

¹⁸⁸ Ibid., p. 102.

¹⁸⁹ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges à Paris*, op. cit., p. 262.

¹⁹⁰ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1991, p. 177. Le champ lexical très fourni du jeu permet de souligner le rapport entre préméditation homicide et ludisme.

¹⁹¹ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, Monaco, éditions du Rocher, 1991, pp. 134 - 135.

Pierre Véry s'est souvent complu à souligner la similitude entre enquêtes policières et investigations enfantines. Non seulement du fait des multiples mots interrogatifs qui jalonnent à la fois l'apprentissage de l'enfant et la progression d'une enquête (qui, quoi, quand, où, comment, pourquoi) mais également par certaines occurrences : Dans *Le réglo*, la poursuite du savant fou est interrompue par une halte nostalgique sur les lieux où jouait, enfant, l'un des protagonistes... Jugonde ému, «comme s'il eût retrouvé ses douze ans»¹⁹² se lance dans une évocation vibrante :

«La vallée du Diable, avec au fond, le pont du Diable ! Je vais vous montrer l'endroit exact où était établi mon campement à l'époque où je m'appelais Wegazapi, grand chef des sioux. Quand les mohicans montaient de la plaine, à l'assaut (les mohicans, c'étaient les mêmes de Saint-Cloud. Nous les sioux, on était tous de Sèvres), je vous garantis que ça chauffait dur (...) Tenez ! Ce renforcement ! C'est ici ! On faisait du feu dans cette anfractuosité. Je haranguais mes guerriers du haut de ce rocher. On scalpait les captifs sous cette corniche»¹⁹³.

Dans le prologue des *Disparus de Saint-Agil*, le cheminement pénible de Jugonde et Lepicq, dans un boyau souterrain, s'il se présente, au départ, comme une traque policière pour débusquer "une espèce de cadavre", s'avère finalement être motivé par un mince rouleau de parchemin évocateur d'une enfance que l'on devine inoubliable :

« - C'est ça votre cadavre ? s'exclama Jugonde. Le détective - avocat se tourna vers son disciple. Une lueur insolite brillait dans ses yeux. Une expression que le secrétaire ne lui avait jamais connue, faite d'une douceur et d'une mélancolie presque poignante, était peinte sur ses traits. Jugonde eut le sentiment que son patron ne le voyait pas, qu'il suivait, très loin, tout au fond du paysage battu de pluie, une vision émouvante, des fantômes fuyants»¹⁹⁴.

Si chez Véry, le crime stigmatise la fin de l'innocence, s'il est là pour rappeler que cet âge d'or qu'est l'enfance n'est qu'évanescence (à l'instar de l'épilogue des *Anciens de Saint-Loup* où l'ambulance emporte la dépouille de celle qui, toute jeune fille avait fleuri les rêves d'une bande de collégiens), le meurtre chez Christie témoigne parfois d'une fantaisie régressive. Surtout si l'assassin a recours à cette formule enfantine chantée ou parlée qu'est la comptine, servant à désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu :

¹⁹² Pierre Véry, *Le réglo*, La Flèche, Les Intégrales du Masque, tome 2, 1994, p. 653.

¹⁹³ Ibid., pp. 653 - 654.

¹⁹⁴ Pierre Véry, *Les disparus de Saint-Agil*, La Flèche, Gallimard jeunesse, 1997, p. 17.

«L'introduction du Bourdon dans la pièce semble puérite, mais le procédé m'amusa. Je m'efforçais autant que possible de me conformer au refrain de la chanson enfantine des dix petits nègres»¹⁹⁵.

Les mises en scènes macabres, comme celle par exemple, d'*Une poignée de seigle*, où le meurtrier accroche un cintre au nez du cadavre de sa complice involontaire, ont bien, comme l'a démontré Sophie de Mijolla-Mellor, «une signification qui n'est pas purement formelle ou symbolique [mais qui] exprime une constante du crime : la cruauté cynique, le mépris pour les victimes qui rejoint le sadisme infantile des comptines et des récits destinés au jeune âge, où l'horreur des mutilations et des dévorations en tout genre ne fait pas défaut»¹⁹⁶. Ce rapport entre cruauté et plaisir, entre mort et jeu, ce sadisme infantile évoqué par Sophie de Mijolla-Mellor, s'il est quasiment absent des romans de Pierre Véry, est perceptible dans nombre des récits d'Agatha. Dans *Dix petits nègres*, l'un des derniers survivants se fera l'écho de ce plaisir malsain qu'éprouve l'assassin : «Notre assassin persiste à donner un peu de couleur locale à ses crimes. C'est un joyeux drille, il suit à la lettre les strophes de cette satanée chanson de nourrice»¹⁹⁷. Miss Waynflete, la vieille fille frustrée et criminelle d'*Un meurtre est-il facile ?*, reconnaîtra avoir pris un plaisir quasi orgastique à tuer :

«"Je dois l'avouer, tuer me faisait plaisir" (...). Riant, elle ajouta : "dans l'ensemble, je me suis beaucoup amusée avec toute cette histoire. Je n'oublierai jamais la figure stupéfaite de Tommy quand je lui ai donné une bourrade pour le faire tomber de cette fenêtre sur laquelle il était assis"»¹⁹⁸

Quant au policier de *Trois souris*, il soulignera laconiquement le plaisir probable pris par le meurtrier à accumuler les crimes :

«L'assassin s'amuse certainement beaucoup»¹⁹⁹.

Il y a là quelque chose de significatif, de révélateur même de la vision chrétienne de l'enfance, une enfance traditionnellement présentée comme un symbole d'innocence, comme un état antérieur à la faute, correspondant à l'état édénique. En effet, pour Agatha Christie, les enfants, loin de se poser comme des êtres innocents et inoffensifs, se révèlent déjà pour ce qu'ils sont et ne cesseront jamais d'être : des êtres cruels et monstrueux, véritables tueurs en puissance. Le narrateur assassin de *La nuit qui ne finit pas* a laissé, enfant, se noyer son petit

¹⁹⁵ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 239.

¹⁹⁶ Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., p. 71.

¹⁹⁷ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1976, p. 239.

¹⁹⁸ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 232.

¹⁹⁹ Agatha Christie, *Trois souris*, op. cit., p. 65.

camarade pour lui subtiliser sa montre, motif puéril et futile s'il en est un. Et la question angoissée de la mère à son fils résonne, rétrospectivement, après lecture, comme une accusation implicite : «Quand deviendrez vous un homme Mike ?»²⁰⁰. La mère de Lord Stubbs, l'assassin de *Poirot joue le jeu*, confiera au détective qu'enfant déjà, son fils lui faisait peur : («Il me faisait peur quand il était enfant... Sans pitié et sans conscience... Mais c'était mon fils et je l'aimais»²⁰¹). Quant au juge Wargrave, il n'hésitera pas à faire remonter le plaisir qu'il éprouve à tuer à sa prime, à sa pure enfance :

«Dès ma prime jeunesse, je me complaisais à voir mourir ou à infliger moi-même la mort. Je cherchais à détruire les guêpes et toutes sortes d'insectes nuisibles dans le jardin de mes parents. Je ressentais une certaine joie sadique à tuer...»²⁰².

Relevons ici le nom profondément emblématique du juge assassin : Justice Lawrence Wargrave – en français la guerre "war" et la tombe "grave". Ce nom ou plutôt ces noms – car nous aurons l'occasion d'en examiner d'autres tout aussi significatifs – s'apparentent au sobriquet : ils nous évoquent la démarche de l'enfant remarquant chez son semblable un défaut, une particularité ou un trait physionomique frappant, et le transformant aussitôt en un surnom. Une manière par le biais de cette schématisation d'éliminer la menace en réduisant l'autre (le différent) à un aspect profondément risible, ironique ou pathétique. Mais dans tous les cas familier et inoffensif. C'est ainsi que le chirurgien, alcoolique au bras défaillant de *Dix petits nègres*, responsable de la mort d'une de ses patientes, est affublé d'un nom quasiment antonymique : le docteur Armstrong, soit en français le bras robuste !

Le titre anglais de *La maison biscornue* suffirait à symboliser la vision chrétienne de l'enfance. Car si en français, le terme "biscornue" évoque davantage la complication que la déformation par torsion comme "crooked" en anglais, c'est bien pourtant cette idée de déformation monstrueuse telle que la rappelle la comptine qu'il convient de retenir («Il y avait un petit homme biscornu, qui se promenait sur une route biscornue, il trouva une petite piécette biscornue près d'une tuile biscornue. Il y avait un chat biscornu qui attrapa une souris biscornue et ils vécurent tous les trois dans une petite maison biscornue») : Joséphine, la meurtrière, y est décrite comme un petit être très laid, extrêmement vaniteux et égoïste, anormale peut-être, amoral sûrement, et d'autant plus monstrueuse qu'elle a à peine douze ans...

²⁰⁰ Agatha Christie, *La nuit qui ne finit pas*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1977.

²⁰¹ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 251.

²⁰² Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 232.

Dans de nombreux autres romans, Agatha Christie inscrit, par le biais de ses personnages, ce jugement en porte-à-faux sur l'enfance comme l'atteste cette réflexion d'Hercule Poirot :

«Qu'est-ce que la plupart des gens entendent par ces mots ? (...) Si jeune, ça veut dire quoi ? Innocent, attirant, sans défense ? Mais ça n'a rien à voir avec la jeunesse ! La jeunesse est brutale, elle possède une force redoutable, elle est toute puissante. Et elle est... Oui elle est cruelle !»²⁰³.

Si chez Véry, de telles considérations sont rares, puisque l'enfance est envisagée comme un âge édénique, il peut arriver que le romancier suggère la compatibilité entre le mal et l'enfance mais dans une perspective qui est toujours symbolique ou mythique, participant ainsi paradoxalement à la valorisation de l'âge tendre : «- C'est un guinnârou , un esprit d'en bas. Il s'appelle Marandénboné – ce qui signifie ? – L'enfant du Mal – Et quelle est sa fonction infernale ? – Il se tient au seuil de l'ototolane, "le séjour mauvais où l'on voit des misères et des misères..."» (Pierre Véry, *L'inspecteur Max*, op. cit., p. 80).

Le rapport entretenu par Véry avec l'enfance et la mort paraît bien plus poétique. Pas de description clinique ou de jugement moral, le romancier procède par petites touches, en impressionniste, comme s'il voulait apprivoiser cette relation. Certes il ne nie pas que les enfants soient violents ; certes leurs jeux sont parfois mortels (comme dans la nouvelle *Ils* où Anny se tue en imaginant sa cave peuplée de monstres) ; bien sûr tout enfant est en sursis puisque déjà, irrémédiablement, l'adulte guette («Ils avaient tenté de jouer aux enfants – contrairement à ce que font les enfants, qui jouent aux hommes – et très vite, la vie, c'est-à-dire ce qu'ils étaient devenus, ce qui les "marquait", les avait heurtés»²⁰⁴)... Tout cela, Véry l'évoque, mais sans le moindre filtre critique ou sentencieux. Et lorsqu'à l'instar d'Agatha Christie, il fait de son meurtrier un enfant, l'association vient tout naturellement :

«Brusquement, il saisit le gamin aux épaules, le secoua et questionna avec rudesse.

- Jean ! Pourquoi as-tu tué Doux Jésus ?

Le gamin resta quelques secondes paralysé. Son visage sembla se décomposer.

Il fit un saut de côté et cria :

- Parce que je ne voulais pas vous quitter ! Je ne voulais pas m'en aller ! Je ne voulais pas ! (...)

Vraiment parfois on pose des questions bien ridicules (...). Comme si Mains Rouges ne le savait pas (...). Il avait tué par amour ! Par amour pour le pépiement des oiseaux de la forêt, pour le flac – flac – flac de la bécasse qui s'enlève d'un vol zigzaguant sous les branchages ! Par amour ! »²⁰⁵.

²⁰³ Agatha Christie, *Cinq petits cochons*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1996, p. 107.

²⁰⁴ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit., p. 162.

En quelques lignes, s'exprime tout l'idéal véryien. Ici ni schizophrénie, ni tare congénitale, ni même sadisme infantile. Seulement un mot pour tout justifier, pour tout excuser : l'amour... Amour de la nature que le gamin a tenté de préserver en tuant l'implacable Doux Jésus. L'on pourrait donc dire que dans les romans de Véry, on tue souvent en toute innocence, en toute enfance. Car après tout, nul n'est dupe et surtout pas l'enfant : l'homme arrive nu ; il repart nu ; naître et mourir, donner et reprendre, la mort est aussi légitime que la vie et au moins tout aussi pure ainsi que le confie un adolescent morbide dans *Goupi Mains Rouges à Paris* :

«Vous devez comprendre, dit-il, pourquoi j'aime tellement les squelettes ! Les squelettes, c'est tout nu ! Ça n'envie personne, ça n'a pas "d'espérances" ; rien à "partager". C'est innocent comme l'enfant qui vient de naître...»²⁰⁶.

Si Agatha Christie relègue systématiquement l'enfant à l'arrière plan de ses récits, l'esquissant comme une simple silhouette inoffensive (à l'exception notoire de *La Maison Biscornue* où elle décrit une enfant criminelle sociopathe), Pierre Véry fait de l'enfance la vie et il est donc plus en mesure d'excuser tous ses débordements car il connaît le secret : derrière chaque geste, chaque homme, chaque crime aussi, se discerne le même désir d'absolu enfantin. Plus encore, la mort est, à ses yeux, réconciliation. Réconciliation avec l'enfance et paradoxalement la vraie vie. A ce titre, la description de la jeune femme assassinée dans *Les anciens de Saint-Loup* frappe par son extrême vitalité :

«Cette jeune femme avait presque trente ans (...). Une chevelure cuivrée, des traits fins, un teint laiteux, une bouche enfantine, de longs cils, une poitrine d'adolescente, menue mais ferme, tout concourait à lui garder un air d'extrême jeunesse. Elle était très belle (...). Elle était dans une position abandonnée, sa tête magnifique rejetée en arrière. Ses mains étaient crispées sur un sac de cuir rouge posé sur ses genoux, et une expression de stupeur emplissait ses yeux grands ouverts, et fixes.

Son corsage était tâché de sang.

Elle était morte.

Elle avait reçu une balle de revolver en plein cœur»²⁰⁷.

A travers ce portrait, ce tableau d'une morte, éclatant de vie, c'est tout le projet de Véry qui se dit avec ce maître mot : l'enfance, l'enfance derrière toutes les étapes de la vie, l'enfance "la

²⁰⁵ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges*, La Flèche, Les Intégrales du Masque, Tome 3, 1997, p. 140. Cette association entre le crime commis par l'enfant et le mobile (l'amour) nous semble d'autant plus acceptable que les anges, dans la tradition chrétienne, sont souvent représentés sous des traits d'enfants, en signe d'innocence et de pureté.

²⁰⁶ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges à Paris*, op. cit., p. 260.

²⁰⁷ Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup*, op. cit., p. 40.

plus tenace Eurydice" qui n'en finit jamais de revenir, puisque l'homme, nouvel Orphée, ne peut s'empêcher de se retourner :

«L'enfance a ceci de commun avec l'âge mur, qu'elle sait être triste ou joyeuse et cacher aussi bien sa joie que son chagrin, pensive, ingénieuse, dure. On veut un jour lui dire adieu, on a honte, on pense à la tuer. Mais l'enfance est la plus tenace Eurydice. Elle revient toujours. Et n'est-ce pas elle encore, aux doigts de sucre d'orge, au long tablier noir, qui revient, à la minute dernière, s'incliner au chevet de l'homme agonisant pour lui donner, avec ce sourire un peu triste que l'on croyait perdu, le coup de grâce ?²⁰⁸».

Si ce monde de l'enfance, ce monde du jeu, est autant sollicité dans les romans de Pierre Véry et d'Agatha Christie, c'est pour son ambivalence majeure : sur un terreau où l'on simule le mal, où l'on joue au mort, et où l'on se joue des interdits, il est aisé de passer de l'autre côté du miroir, de basculer du figuré au réel, du simulé à l'exécuté, du déguisé au révélé.

II. L'UNIVERS DE L'ENFANCE ET DU JEU, UN TERREAU PROPICE AUX TRANSGRESSIONS.

«Fecit cui prodest».

«Il l'a fait pour celui à qui cela profite». Cet adage suffit à résumer le postulat du roman d'énigme christien qui, contrairement au roman noir ou au roman à suspense qui distille une ambiance ou suggère un milieu, se pose comme une quête, une recherche : celle d'une identité, d'un "je", le "je" de l'assassin. Car l'assassin, ainsi que l'a noté Jean Bourdier, dans son *Histoire du roman policier*²⁰⁹, représente le véritable pivot du roman jeu, il en est le héros, un héros foncièrement, naturellement dissimulateur, figure probable de l'écrivain qui, dans un récit entièrement focalisé sur l'explication, l'élucidation, doit déployer toute son ingéniosité pour travestir, pour masquer la vérité. Roland Barthes pouvait ainsi évoquer le cas

²⁰⁸ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, 1930, Paris, Gallimard. L'on peut évoquer comme ultime exemple la ruse du centenaire de *Goupi-Mains Rouges*, ruse qualifiée par le narrateur de "ruse de vieux retombé en enfance" (op. cit., p. 135), le vieillard ayant substitué les poids et le balancier de son horloge pour dissimuler son magot.

²⁰⁹

Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Saint-Amand - Montrond, éditions de Fallois, 1996, p. 123.

du *Meurtre de Roger Ackroyd* où "toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière les "il" de l'intrigue et il était sous le "je"»²¹⁰.

Annie Combes a également dénoncé «cette tactique de camouflage si caractéristique de l'écriture chrétienne»²¹¹ et qui pourrait sans nul doute s'appliquer à l'assassin passé véritable maître dans les jeux de l'apparence, du paraître et de l'être. Dans deux chapitres, elle a particulièrement insisté sur cette technique de camouflage. Dans le chapitre *Indices et leurres* est passée en détail toute la série des détectantes fictionnels, linguistiques et scripturaux, permettant d'abuser le lecteur, le terme de détectante étant à entendre comme tout fragment de récit – mot ou phrase – pouvant être virtuellement interprété comme un indice ou un leurre. Dans le chapitre *Stratégies*, c'est sur la notion d'antagonisme entre auteur et lecteur que la chercheuse se concentre. Elle souligne notamment la façon dont Agatha Christie, tout en respectant les règles de l'énigme, parvient à jouer avec les moyens qui sont à sa disposition et à les renouveler habilement. En somme, à l'instar du meurtrier mégalomane d'*ABC contre Poirot* défiant le détective, comment la romancière utilise de la façon la plus retorse son désir d'élucider pour mieux égarer son lecteur.

Il y a également chez Véry, cette même sourde invitation à crever la réalité, à démasquer les apparences, à s'en aller voir, un peu plus loin, ou bien encore, ainsi que l'a noté Francis Lacassin, en soi-même «pour un voyage immobile autour d'une réalité mobile dont l'image se forme et se déforme comme sur un écran intérieur»²¹². A l'opposé de Christie, il refuse de donner à cette recherche initiatique la dimension mathématique chère au roman problème. Il privilégie le poétique dans un univers situé entre le réel et l'imaginaire. Le crime se fait d'ailleurs parfois anecdotique et les multiples péripéties de l'intrigue ne possèdent avec le meurtre qu'une concomitance due au hasard. Pour ces personnages, en quête de vérité, de leur vérité, la recherche passe par l'imagination, le rêve et le regard puisque dans l'œuvre de Véry, les personnages n'ont pas de visions, ils font leurs visions... Le désir du romancier est donc également de fausser les cartes mais s'il y a chez lui, ainsi que l'a noté Alain Demouzon «toutes les défroques du magasin d'accessoires pour brouiller les apparences (...) [le] mystère est assez peu d'ordre intellectuel et – bien souvent – la logique cérébrale s'y cassera les cellules grises. Car ce qui compte, c'est moins la péripétie policière que le destin de l'homme, total et insupportable mystère»²¹³. Ce qui importe c'est de voir, la force la plus évidente du

²¹⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Collection Point, 1972, p. 29.

²¹¹ Annie Combes, op. cit., p. 262.

²¹² Francis Lacassin, *Mythologies du roman policier*, Mesnil sur l'Estrée, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 229.

²¹³ Alain Demouzon, op. cit., p. 55.

regard se manifestant a contrario à travers les personnages d'aveugles, personnages récurrents chez Véry, tout comme les Pères Noël. Voir dans des personnages à l'apparence moderne, des enchanteurs, des magiciens, des ogres, des nains, des princesses ou des hommes transformés en animaux (à moins que cela ne soit le contraire). Voir dans des aveugles affublés de fausses barbes non pas de faux barbous mais de faux aveugles. Voir dans toutes les manifestations du ludisme, au-delà d'innocents jeux d'enfants, le moyen (médium) entre l'enfance et la mort. Car en ce qu'il autorise toutes les transgressions, l'univers de l'enfance et du jeu réhabilite la réconciliation : réconciliation entre l'homme et l'enfant, le criminel et son désir d'absolu, la réalité travestie et la vérité et bien entendu de façon ultime la vie et la mort...

A. Masques, fêtes et déguisements : des personnages à l'image de Protée aux mille visages ?

Pour le goût flagrant qu'il manifeste à se travestir, à se grimer, voire même à usurper des identités, l'abécédaire de l'assassin dans le roman chrétien évoque irrésistiblement l'art du comédien, cet être double, capable de feindre des sentiments qu'il n'éprouve pas. Ainsi, l'impression de dualité suscitée par la description de Lord Stubbs dans les premières pages du roman *Poirot joue le jeu*²¹⁴ n'est pas innocente. Elle s'inscrit dans le contexte d'un récit où l'assassin n'est qu'un imposteur («Sir Georges Stubbs, nouvelle incarnation de votre fils, est devenu riche pendant que sa femme était ruinée»²¹⁵), sa prétendue femme, une complice ayant pris la place de sa riche épouse depuis longtemps assassinée: «le premier soir, les domestiques l'ont à peine entrevue et la femme qu'ils ont vue le lendemain n'était pas Hattie, c'était l'Italienne grimée pour ressembler à Hattie et qui imitait ses gestes»²¹⁶; où le mobile du crime a tout naturellement trait à la question de l'identité et au refus de laisser tomber le masque, tuer permettant à l'usurpateur de continuer d'exister :

«C'était un homme robuste de taille élevée, au visage assez coloré, orné d'une barbe bizarre qui lui donnait l'aspect d'un acteur au rôle encore mal défini. On se demandait s'il voulait jouer celui du gentilhomme campagnard ou représenter un diamant brut australien»²¹⁷.

Pareille dualité s'affirme également dans le dénouement du roman de Véry, *L'inspecteur Max* (op. cit., p. 180 – 183) où l'enquêteur mulâtre s'avère être un criminel imaginaire et retors pris

²¹⁴ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987.

²¹⁵ Ibid., p. 245.

²¹⁶ Ibid., p. 246.

²¹⁷ Ibid., p. 31.

à son propre jeu : «En tout nègre, il y a un fabulateur, un homme-enfant avide d'entendre conter ou d'inventer et de conter des histoires fantastiques, merveilleuses, saugrenues. Tout homme est double ! (...) Ce fut le policier Max, personnage subtil, hardi, nourri de civilisation occidentale, qui songea à monter une mise en scène. Ce fut Bouba Nouélé N'Gaoun, le nègre, qui imagina cette mise en scène, qui en combina les éléments. M. Max dirigeait le jeu, supérieurement. Bouba Nouélé N'Gaoun jouait ce jeu. Il le joua avec tant de conviction que l'acteur finit par prendre le pas sur le fabulateur. En d'autres termes, l'inventeur d'histoires se mit à croire à ses histoires, il les vécut et, dans la mesure où il les vivait, il en perdait le contrôle. (...) Un acteur ! (...) Un prodigieux acteur !».

La duplicité est également à l'œuvre dans l'univers de Pierre Véry dont la prédilection pour les sobriquets invite à débusquer les apparences, le sobriquet ne révélant pas toujours systématiquement la personnalité physique ou psychique du sujet et cachant même parfois une personnalité antonyme ou seconde. Dans *Danse à l'ombre*, le cantonnier Funèbre est toujours prêt à lutiner un jupon qui passe et Feuardant, brave homme lymphatique, occupe ses journées à sommeiller ou à consulter un dictionnaire médical (l'on se souviendra de François Feu Ardent, moine et prédicateur français qui fut l'un des plus violents meneurs de la Ligue, célèbre par ses invectives contre les protestants). Dans *Goupi-Mains Rouges*, si chacun des membres du clan porte accolé à son nom de famille un mot qui résume la personnalité du propriétaire aussi bien qu'une carte d'identité (Goupi-La Loi est un gendarme ; Goupi-Doux Jésus une vieille fille bigotte ; Goupi-Saint Homme, le seul homme d'église de la fratrie ; Goupi-Gazette une incorrigible bavarde), le surnom Goupi-Mains Rouges ne révèle rien, lui, de l'identité de celui qui le porte. «C'est au contraire», ainsi que le note Jacques Baudou dans sa postface du roman, «un masque qui lui fait une réputation terrible et imméritée, mais dont il s'amuse parfois à jouer [puisque] (...) le paradoxe veut que c'est le Goupi au surnom d'assassin qui, dans le récit, jouera le rôle clef du détective»²¹⁸. Le nom des Goupi est évidemment à mettre en parallèle avec le substantif "Goupil". Il suggère au sens figuré l'homme rusé mais il renforce également, selon notre point de vue, la puissance évocatrice du sobriquet Mains-Rouges en y apportant implicitement la caractéristique carnivore que présente ce mammifère. Au-delà du simple leurre que représente alors le sobriquet, c'est également l'évocation, voire l'invocation, du crime qui se fait, la répétition, dès les premières pages du roman, de ces trois syllabes "Mains Rouges" suggérant l'approche du malheur...

À ce déguisement textuel que représente le sobriquet s'ajoute le déguisement vestimentaire certes plus convenu mais témoignant, au-delà de l'indéniable désir de dissimulation, d'une palpable tentative de sublimation : par le maquillage ou la tenue, on altère son apparence de façon à corriger par artifice les carences ou défauts de la personnalité authentique. Francis Lacassin²¹⁹ a pu établir un inventaire de ces métamorphoses renouant avec la symbolique du carnaval et toute sa portée fantasmatique et sociale : madame de Fulupic, pour pénétrer dans le manoir de Kerlan bouclé comme une forteresse, se travestit en

²¹⁸ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges*, op. cit., p. 146.

²¹⁹ Francis Lacassin, op. cit., p. 253.

religieuse (*Histoire de brigands*). Avec ses complices, elle se grime en spectre, terrorisant ainsi des touristes un peu trop curieux ; pour passer inaperçu dans un collège, le policier Raymon se fait engager comme professeur de gymnastique (*Les disparus de Saint-Agil*), quant à Jugonde, élève et secrétaire de Lepicq, il se fera tour à tour, agent de police pour s'introduire dans les locaux de la P.J. (*Meurtre quai des orfèvres*), marquis de Santa Claus (*L'assassinat du Père Noël*) et fakir, distributeur d'horoscopes dans *Le thé des vieilles dames*, moyen imparable s'il en est un pour collecter par correspondance les secrets invouables du petit village de Criquebec. Au-delà du simple point de vue policier et de l'enquête qui lui est facilitée, c'est surtout une possibilité inédite qui est offerte à celui qui se travestit : celle de lâcher la bride à ses fantasmes, d'exprimer et d'expulser au mieux son refoulé, ses nostalgies et ses aspirations par le biais du factice et de l'illusion :

«Sur le chapitre des déguisements que vous dirai-je ? Mille sont *possibles*, mais quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, un seul *s'impose* (...). A ce propos avez-vous remarqué qu'un valet – j'entends : bien stylé ! – est encore ce qui ressemble le plus à un homme du monde ? Vous faites sauter une paire de favoris, vous mettez une moustache discrète, vous endossez un pardessus de bonne coupe – canne, gants, guêtres, monocle – quelques coquetteries de langage : l'illusion est parfaite !»²²⁰.

Si le rapport entre assassinat et leurre, crime et travestissement est perceptible dans de nombreux récits – et notamment dans *Dix petits nègres*²²¹ où le juge Wargrave fait le mort pour poursuivre sa mission vengeresse – les victimes sont également parfois transformées en marionnettes que les criminels parent et maquillent en poupées de mort afin de servir leurs troubles desseins :

«Parce que vous vouliez que l'homme qui vous avait enlevé Verity fut condamné pour meurtre, vous avez donc tué cette pauvre fille, vous lui avez mis un collier et un bracelet appartenant à Verity, vous l'avez habillée avec des vêtements de Verity, vous l'avez défigurée et vous avez ensuite caché le corps»²²².

²²⁰ Pierre Véry, *Les trois Claude*, La Flèche, Les Intégrales du Masque, Tome 2, 1994, p. 829.

²²¹ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 239. «Il s'agissait tout simplement de simuler ma mort. Aux yeux des autres, je devais passer pour la prochaine victime (...). Cette idée plut à Amstrong et, dès le soir tout fut prêt. Un petit emplâtre de boue rouge sur le front, le rideau écarlate de la salle de bains, et la pelote de laine d'Emily Brent (...). Tout marcha à merveille (...). On me transporta dans ma chambre et on m'étendit sur mon lit, après quoi on ne se soucia plus de moi».

²²² Agatha Christie, *Némésis*, Saint-Amand-Montrond, Librairie des Champs-Élysées, 1991, p. 237.

Il faut s'attarder sur le prénom de la jeune fille, Vérité. Un prénom pour le moins mystificateur dans ce roman construit en trompe-l'œil puisque la victime défigurée, identifiée sous ce nom, a permis, en réalité, à la meurtrière, de garder, intacte, chez elle dans un caveau recouvert par un polygone la "véritable" Vérité. Le procédé est sensiblement le même dans *Un cadavre dans la bibliothèque* (op. cit., p. 181) : «Il [l'assassin] l'a fait entrer par la porte de côté et la présente à Josie... Une spécialiste du maquillage. La pauvre enfant ! J'en suis malade rien que d'y penser ! Je la vois assise dans la salle de bains de Josie, tandis que celle-ci lui décolore les cheveux, lui compose un visage, lui vernit ses ongles des pieds et des mains. Au cours de l'opération, on lui fait avaler un narcotique dans une glace à la crème très probablement. Elle tombe dans le coma (...). A ce moment, il emporte le cadavre de Pamela maquillé et revêtu d'une des vieilles robes de Ruby à la villa de Basil Blake et la dépose sur le devant de foyer».

Le paroxysme de l'illusion est atteint dans *A l'hôtel Bertram* où ce n'est pas un simple meurtrier qui se met en scène, mais tout un lieu, tout un hôtel, la façade rassurante d'un vieux palace typiquement et délicieusement "*British*" masquant en réalité le quartier général d'une organisation criminelle internationale. Les riches touristes étrangers sont en réalité des passeurs de produits volés, tandis que les vieux hôtes du Bertram sont à leurs dépens doublés par des acteurs maquillés qui se fabriquent ainsi des alibis indubitables puisque les vrais personnages n'ont pas connaissance des crimes que leurs doublures commettent en prenant soin de bien se faire remarquer :

«Il y a tant de choses qui paraissent ne pas être vraies dans cet hôtel... Tout y est trop appliqué pour être sincère... Ce qu'on appelle au théâtre une belle représentation. Mais ce n'était qu'une représentation... Rien de réel dans tout cela. Et cependant, un tas de petits détails craquaient. Ces gens interpellant un ami ou une connaissance... Et qui découvriraient qu'ils se trompaient (...) Il n'était pas possible de ne pas le remarquer et l'on arrivait à penser que l'on avait affaire à des figurants s'appliquant à ressembler à telle ou telle catégorie de gentlemen du vieux temps»²²³.

L'illusion vampant la réalité, le prisonnier de la caverne dupé par les ombres illusives défilant sur le mur qui lui fait face... Sous la plume de Véry, les jeux de l'illusion se situent dans une perspective beaucoup plus large que chez Christie car c'est pour le romancier un moyen de rendre hommage à la puissance du mensonge poétique. Dans les *Quatre vipères*, la complainte de Moura la rouge répond, dans un vaste écho populaire, au rêve de Charles

²²³ Agatha Christie, *A l'hôtel Bertram*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 239.

Beaumont, cet aventurier raté qui, en imaginant de toute pièce un fait divers, a enflammé l'imaginaire collectif. Le public, son public, vibre à la lecture des aventures et des crimes de Moura tandis que les chansonniers des rues brodent à l'infini sur son crime imaginaire. Démasqué, l'apprenti sorcier lancera sa recette sous la forme de ce mot clef, troublante mise en abyme de la création littéraire pour le lecteur féru de roman de mystère :

«Tu constateras que tu as été seul à prononcer dès le début le mot qui résumait toute l'Affaire des Vipères : illusionnisme»²²⁴.

Ce tribut à l'invention romanesque se lit également en filigrane d'une de ses nouvelles de science fiction. En débarquant sur une planète inconnue, des astronautes suisses découvrent deux races opposées : d'une part, des géants de quatre mètres exactement identiques au Père Noël (houppelande rouge à capuche, barbe blanche, hotte) ; d'autre part, des êtres minuscules belliqueux et cruels qui pourchassent ces géants : les Tipset. Mais l'on finit par découvrir que les Pères Noël sont en réalité des ogres qui dévorent les Tipset. Quant à eux :

«Ce nom rapproché de cette histoire d'ogres vient brusquement de me rappeler un autre nom – un nom de la terre, celui-là. Ah, dans quel trouble vertigineux m'a jeté cette pensée...
Ne devinez vous pas ?
Tipset...
Ti pou cet...
Petit Poucet...
Mais d'où viennent donc les légendes ?»²²⁵.

Derrière la thématique du masque – les monstres ne sont pas forcément ceux que l'on croit – c'est l'illusion même qui joue et avec elle, le romancier qui se joue de nous. Par le biais de l'allusion au petit Poucet s'esquissent des questions que Véry auteur a dû, à un moment donné, se poser : l'imagination ne puise-t-elle pas essentiellement dans les souvenirs ? L'adulte de demain et l'enfant d'hier ne jouent-ils pas sur le même terrain, toujours nourris des mêmes contes enfantins ? Et le romancier n'est-il pas là uniquement, en fin de compte, pour entretenir cette dépendance, en ressassant, d'un roman à l'autre, mais sous des loups différents, la même bonne vieille légende d'antan ?

Si, dans le roman policier, le thème du déguisement peut être analysé comme l'art un peu passif de se fondre dans le milieu environnant et de se faire oublier pour mieux surveiller

²²⁴ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 596.

²²⁵ Pierre Véry, *Tout doit disparaître le cinq mai*, Saint-Amand-Montrond, éditions Denoël, 1990, p. 196.

sa proie (nous songeons à *Meurtre en Mésopotamie* d'Agatha Christie où l'assassin de Louise Leidner n'est autre que son nouveau mari, lequel est aussi l'ancien époux supposé mort qui menaçait de la tuer si elle appartenait à un autre homme), son omniprésence exprime peut-être un vœu, le vœu d'une labilité infinie des conditions. Pour l'assassin christien, voleur de vie, voleur de visage, c'est par le faux-semblant que passe la réalisation de son rêve, la concrétisation de son utopie : celle d'une scène sans rampe où, toute distinction rompue entre spectateur et acteur, chacun est libre de jouer le rôle qui lui plaît. Notre hypothèse s'inspire des réflexions de Bakhtine sur le rôle du carnaval et son évidente fonction cathartique : «Par contraste avec l'exceptionnelle hiérarchisation du régime féodal (...) [un] contact libre et familial était très vivement ressenti et constituait une partie essentielle de la vision du monde carnavalesque. L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait humain parmi les humains»²²⁶. La nouvelle *Le Bal de la victoire*²²⁷ concentre en elle quelques uns des aspects les plus révélateurs de la symbolique carnavalesque, le nom même de la victime, Lord Cronshaw renvoyant, indirectement en anglais, au spectacle et à l'illusion (le verbe "to show"). Dans ce court récit, apparaît donc Hercule Poirot occupé à résoudre l'énigme d'un crime commis au cours d'un bal costumé. Les invités participant à la soirée ont revêtu des costumes ayant pour modèles les porcelaines de Chine de leur hôte richissime, Sir Eustace Beltane. Lord Cronshaw, la victime, qui avait pris l'apparence d'Arlequin, est retrouvé, au cours de la soirée, un couteau planté dans le cœur. Le petit détective belge, bien connu pour sa perspicacité, pénètre au domicile du mort et considère sur une étagère six statuettes représentant les protagonistes de la comedia dell'arte :

«Les voilà les personnages de la comédie italienne ! Trois couples : Arlequin et Colombine, Pierrot et Pierrette – élégants en vert et blanc – et Polichinelle et Pulcinella en mauve et jaune. Très compliqué, le costume de Polichinelle ! Des ruchés, des volants, une bosse, un bicorné... Oui très compliqué ; comme je le pensais»²²⁸.

Un peu plus tard, ayant ouvert logiquement les yeux de l'invisible sur le nœud de l'intrigue, Poirot confond le coupable en révélant son astuce : les six personnages n'étaient que cinq,

²²⁶

Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18-19.

²²⁷ Agatha Christie, *Le Bal de la victoire*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1996.

²²⁸ *Ibid.*, p. 13.

Pierrot ayant revêtu deux habits l'un sur l'autre – celui du garçon lunaire dissimulant l'élégante parure losangée d'Arlequin – de manière à différer par l'apparence la mort de sa victime et s'établir un alibi. A travers ce trucage de l'espace et du temps, cette altération de la réalité, mais aussi dans cette prise de conscience de l'hilarante relativité des vérités («voir avec ses yeux n'est pas toujours voir ce qui est»²²⁹), se manifeste un second univers symétrique et inverse du premier, qu'il singe pour mieux s'en démarquer : un univers qui permet à tout un chacun de passer de l'autre côté du miroir ; un univers où les assassins se font passer pour des persécutés («des cris se font entendre. On vient de découvrir le cadavre. Le rôle public de Nick va commencer : elle descend en toute hâte et se précipite dans le jardin. Quelle actrice consommée ! Oui, elle a su créer un beau drame»²³⁰), où les psychopathes endossent l'uniforme rassurant et fallacieux des policiers²³¹ et où les jeunes filles complexées mais avides n'hésitent pas à se faire passer pour leur sœur décédée :

«Letitia fut enterrée sous le nom de Charlotte. Charlotte était morte et c'est "Letitia" qui rentra en Angleterre. En elle s'éveillaient des qualités d'initiative et d'énergie qui ne s'étaient jamais manifestées auparavant, Charlotte ayant toujours été à la remorque de sa sœur. Dès qu'elle devint "Letitia", elle acquit cette autorité, cette volonté aussi, qui n'avaient jamais manqué à Letitia»²³².

Dans *Jeux de glaces*, l'enquête se double d'un questionnement sur les rapports entre l'illusion et la réalité, la thématique du théâtre s'imposant avec force dans ce roman. Ainsi l'inspecteur Curry constate, à propos de la notion de décor au théâtre ou dans la réalité que "l'illusion réside dans le regard du spectateur, pas sur la scène". Une remarque approfondie par Alex Restarick au moment où il examine les lieux du crime comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre : "Ce n'est plus la réalité qui compte, c'est l'artifice". Et c'est en s'appuyant sur les techniques de la "carte forcée et des jeux de glaces" utilisées pour les tours de prestidigitation que Miss Marple finit par résoudre l'énigme. Ce questionnement sur les rapports entre l'illusion et la réalité, par le biais de la thématique du théâtre, se retrouve dans

²²⁹ Ibid., p. 19. Cet axiome est également vérifié chez Véry dans *L'inspecteur Max* (op. cit., p. 184) où le criminel mulâtre joue des couleurs pour se disculper : «Songez qu'à cause de sa couleur, il était indispensable que le visage de Max fût complètement invisible. De plus, un masque nègre s'harmonisait à merveille avec la mise en scène générale. En outre, je soupçonne l'inspecteur d'avoir spéculé sur un sentiment que j'appellerais volontiers : la soumission à la loi des oppositions. Le blanc nous fait penser au noir ; le noir appelle l'idée de blanc. L'inspecteur devait compter que ce masque noir suggérerait par contraste l'idée d'un visage blanc caché dessous ; que personne n'irait imaginer un visage noir sous un masque noir !».

²³⁰ Agatha Christie, *La maison du péril*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1984, p. 241.

²³¹ Comme dans *Trois souris*, op. cit. et *Le Noël d'Hercule Poirot*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1988.

²³² Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, op. cit., p. 175.

de nombreux romans comme par exemple *Le chat et les pigeons* (Torino, Les intégrales 11, 1998, p. 205) : "- Tout paraît bien calme, n'est-ce pas ? remarqua Ann (...) C'est comme dans un théâtre vide (...) quand le contrôle place habilement les rares spectateurs pour donner l'impression d'un public nombreux"

La duchesse de la mort fait sienne l'idéologie immanente au carnaval qui présente une subversion de l'ordre hiérarchique établi. Bien sûr, dans le cadre de son roman problème, le meurtre demeure tabou et hautement répréhensible mais rôles et attributs sont tournoyants : le bandit joue le rôle du policier ; ceux que l'on pensait morts se révèlent bien vivants et les personnes que la mort semblait guetter s'avèrent être celles qui la prodiguent en toute impunité. En somme, on ne sait jamais avec exactitude où se situe la loi et où commence sa transgression ou sa négation car les masques défilent dans une ronde effrénée qui rend caduque toute tentative d'identification.

Le principe fonctionne à l'identique chez Véry mais s'il est également question de bal costumé dans ses récits, c'est avant tout pour stigmatiser la féerie distillée par le masque et l'aura quasi mythique auréolant celui qui le porte. Ainsi, dans *L'assassinat du Père Noël*²³³, la jeune couturière Catherine, surnommée Cendrillon, a accepté de se transformer, le temps d'une soirée, en princesse grâce aux robes des ancêtres du baron La Faille. Rien ne manquera à sa métamorphose – pas même l'épisode de la pantoufle perdue qui servira à maquiller un crime – puisque la jeune fille épousera le baron et s'installera définitivement au château. Si les personnages de Pierre Véry aiment tant à se déguiser, c'est pour l'un des avantages essentiels offert par le masque, qui permet d'effacer la personnalité réelle, permanente et convenue au profit d'une personnalité fictive, éphémère mais déconcertante. Un bref instant, le rêve prend le pas sur la réalité ; le masque abolit les interdits au risque toutefois d'encourager la transgression : lorsque le photographe Cornusse, dans *L'assassinat du Père*

²³³ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 345. La description que donne Véry de l'essayage de la robe insiste bien sur l'émanation quasi magique qui se dégage du vêtement, symbole de la transformation. A noter le procédé de la personnification utilisée par Véry pour souligner l'aspect vivant de la robe : «Une boule menue montait et descendait dans la gorge de Cendrillon, arrêtant presque sa respiration. C'était trop beau. L'aventure était du domaine des rêves. Tandis qu'agenouillée devant elle la servante du Baron, pareille à une vieille fée qui transforme en reine une bergère, ajustait les plis, piquait des épingles, prenait des repères pour les retouches nécessaires, la jeune fille tremblait de se retrouver dans sa chemisette de fil, entre ses draps de coton, dans sa chambre de la rue des Trois-Puits. Mais non ! Ce n'était pas un songe. Les fastueuses toilettes de ces grandes dames qui avaient été la mère, l'aïeule, l'arrière grand-mère du baron de La Faille, étaient là, bien réelles, entassées, ramenées au jour tout exprès pour qu'une fillette de ce siècle décidât, parmi elles, celle qu'elle mettrait pour aller au bal. Et chacune de ces robes miraculeuses, brillant de mille reflets, semblait se faire tentatrice, chuchoter : "Moi ! Moi ! Choisis-moi !" , comme si elles aspiraient, après ce long séjour dans les ténèbres des coffres, à parer encore une fois un corps souple, à mouler un jeune sein ferme et chaud, à froufrouter autour de jambes fines, à se balancer dans le mouvement d'une valse, à resplendir – robes vaniteuses comme des femmes ! – à étinceler une fois encore aux lumières – ces lumières ne fussent-elles que les quinquets du père Kopf !».

Noël, se pare de la barbe et de la houppelande du Père Noël, il est véritablement le Père Noël, et il agit comme tel, épaulé par le consentement tacite de tous les habitants de Mortefont. Jusqu'au moment où sa personnalité si crédible suggère à l'assassin de lui emprunter sa panoplie pour commettre ses méfaits et circuler sans encombre.

Cette contamination de la réalité par la féerie affecte également les paroissiens du village qui rejouent, chaque année, la légende de Saint Nicolas. Aux yeux des enfants et de beaucoup d'habitants, le rôle tenu dissout durablement la personnalité du comédien : ainsi le Sacristain Kappel, investi par son incarnation de Saint Nicolas, joue les saints protecteurs durant toute l'année tandis que le boucher Mathias Hagen et le garde champêtre Virecourt symbolisent de façon permanente dans l'inconscient collectif le terrible boucher de la légende et le Père Fouettard. Venu enquêter dans ce petit village de Lorraine, sous un pseudonyme pour le moins féérique (Santa Claus est la traduction anglaise du Père Noël) mais qui ne trompe pas le commanditaire de l'enquête, l'évêque de Nancy («Marquis de Santa Claus ! C'est un nom de l'ordre de : M. Barbe-Bleue ou M. Le Petit Poucet !»²³⁴), Prosper Lepicq succombera lui aussi à l'envoûtement général, après en avoir brièvement tiré parti. En effet, sous l'identité du Marquis de Santa Claus, se succéderont Jugonde, son secrétaire venu en reconnaissance, puis Lepicq lui-même, et cela sans que quiconque note la mystification, le seul nom de Santa Claus entourant d'un cercle magique inattaquable celui qui le porte. Cependant la ténacité du rêve aura finalement raison de la raison : la joueuse d'harmonium, Mlle Turner, toujours à la recherche de son chat, n'est plus appelée que la mère Michel ; le sablier servant d'enseigne à l'horloger le désigne, tout naturellement, aux yeux de la population comme le marchand de sable ; quant au père Kopf, il n'est plus que surnommé le père Lustucru, cette atmosphère onirique provoquant chez Lepicq un certain malaise :

«Tout à fait comme dans les contes ! Cela devient exaspérant, à la fin ! Nous ne sommes pas dans un conte de fées, sacrebleu ! Des diamants disparaissent, un individu sans papiers d'identité est trouvé étranglé : ce n'est pas précisément féérique !»²³⁵.

À noter dans ce roman le nom germanique de l'aubergiste, Kopf, et sa signification en français : la tête. Dans un roman où l'imaginaire domine, le choix de ce nom ne nous paraît pas anodin. Tout comme celui du sacristain Kappel qui renvoie en allemand (Die Kappe) à la toque, à la calotte.

²³⁴ Ibid., p. 316.

²³⁵ Ibid., p. 385.

Si un meurtre n'est jamais féerique, la féerie peut de façon plus ambiguë lui frayer un chemin. Car ainsi que le remarque Bakhtine, «[Pendant] le carnaval, c'est la vie même qui joue, et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence»²³⁶. Comment s'étonner par conséquent, que l'assassin ne détourne pas, à ses propres fins, cette transgression codée face à l'ordre établi que représente la fête masquée ? S'il n'y a pas de réalité d'au-delà de l'apparence mais simplement le tournoiement des apparences, des dédoublements et des reflets, la fête, affirmation paroxystique de la vie, peut se révéler, paradoxalement, et sans qu'aucun des participants s'en rende compte, affirmation paroxystique de la mort...

On le constate : Véry et Christie utilisent la thématique du masque pour tout ce qu'elle offre de fonctionnel dans le cadre du récit policier, à la nuance près toutefois que chez la duchesse de la mort, tout relève davantage du "*gimmick*"²³⁷, censé abuser le lecteur par son originalité, que de la préoccupation métaphysique. Chez Véry, le masque correspond plutôt au désir de montrer des êtres en quête de leur vérité. Des êtres qui tentent, comme l'auteur le confiait à son ami Pierre Béarn²³⁸, d'accomplir leur inconscient, et qui croient dépouiller la personnalité rejetée en s'identifiant à la personnalité suggérée par le déguisement, surtout lorsque celui-ci exprime un désir de sublimation. Des êtres, et donc parfois même des meurtriers, qui ne parviennent à jouer le rôle du Père Noël (que déjà, tout jeunes, ils désiraient assumer) qu'à travers le motif du sang et de la mort...

Toutefois, par masque, il ne faut pas systématiquement comprendre, loup, déguisement ou domino. En effet, contrairement au roman populaire où avancer masqué signifie souvent avancer grimé, les assassins christiens ne se caractérisent pas nécessairement par une apparence particulière. Si leurs personnalités prêtent à discussion – Annie Combes les voit intelligents, machiavéliques mais jamais sadiques tandis qu'au contraire Sophie de Mijolla-Mellor²³⁹ estime que la cruauté est le ressort de tous les crimes – force est de constater qu'ils constituent a priori des personnages comme les autres :

«Les assassins ressemblent fort aux honnêtes gens et rien ne les en distingue dans la vie courante. Ce sont souvent des gens charmants, polis et raisonnables»²⁴⁰.

²³⁶ Bakhtine, op. cit., p. 16.

²³⁷ En anglais, truc ou astuce.

²³⁸ Cité par Francis Lacassin, op. cit., p. 251.

²³⁹ Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., p. 41 : «La présence de la cruauté est centrale dans l'œuvre d'Agatha Christie, elle est le ressort de tous les crimes qui ne s'expliquent que par l'absence d'inhibition de leurs acteurs dans la mesure où chacun peut avoir intérêt à un moment donné à supprimer quelqu'un».

²⁴⁰ Agatha Christie, *Cartes sur table*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées.

Si Mr Brown, le criminel du roman éponyme d'Agatha Christie, a tous les visages, c'est que paradoxalement il n'a pas de visage («Voici la description invariable qu'on nous donne de Mr Brown ! Il ressemble à tout le monde. Cet homme qui a du génie n'a pas de visage»²⁴¹), ou plutôt que son visage insignifiant lui permet de prendre toutes les couleurs, toutes les expressions, semblable en cela au caméléon :

«Si j'avais voulu être un acteur, je serais devenu le plus grand comédien du monde ! Pas de maquillage, pas de fausse barbe, pas de masque, rien que la personnalité. Il y a des centaines de gens ayant la même apparence... J'étais un de ces cent mille Brown sans aucun visage personnel»²⁴².

Tout n'est qu'affaire de *Métamorphoses*²⁴³ et ce n'est pas un hasard si ce substantif emblématique est aussi le titre d'un roman de Véry. Dans ce récit, on retrouve le cadavre de Jean Sucre, architecte de profession, égorgé dans le fauteuil où il avait coutume de faire la sieste. La rumeur publique soupçonne son associé Flambinel qui engage comme nouveau partenaire Gingembre. Or, celui-ci va subir une étrange métamorphose. Il se néglige, à l'instar du défunt Sucre ; adopte ses tics et finit par lui ressembler trait pour trait, victime d'un charme diabolique qu'il tente de combattre en endossant une paire de lunettes noires. Mais si cette transformation modifie sa physionomie de façon à altérer sensiblement sa ressemblance avec Sucre, elle lui fait endosser, aux yeux de Flambinel, une personnalité fantasmagorique :

«Il était, l'homme aux verres fumés, le héros cruel et insaisissable de la Maison de la Haine, du Cercle Rouge, de la Main qui étreint ; il était Belphegor, le masque aux dents blanches, l'homme à cagoule, Zigomar. Celui qui s'évapore toujours au bon moment des doigts de Judex qui croyait pourtant si bien le tenir. Celui sur qui les balles ne portent pas, sur qui s'émeussent les lames, qui absorbe les poisons comme d'autres le lait. Il était celui dont la demeure, truquée, communique par d'inimaginables ascenseurs avec le cœur de la terre : au milieu des champs, il reparait (...) Au musée du Louvre(...) le portrait de la Joconde s'écarte : l'homme aux verres fumés se montre»²⁴⁴.

Au final, la vérité se révélera bien plus prosaïque : Gingembre – alter ego de Fantômas – n'était qu'un acteur à la solde de la police, son stratagème s'avérant en fin de compte inutile puisque le mystère de la mort de l'architecte reste entier :

²⁴¹ Agatha Christie, *Mr Brown*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1975, p. 39.

²⁴² Ibid., p. 245.

²⁴³ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, Torino, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992.

²⁴⁴ Ibid., pp. 718 - 719.

« (...) Jean Sucre qui s'était suicidé – peut-être – ; ou que l'on avait, à cause de ses manies – peut-être – assassiné»²⁴⁵.

Le jeu des apparences relève ici davantage du magique que de la logique. Il est inutile de chercher, comme le détective du roman d'énigme, à résoudre l'affaire avec ses "petites cellules grises". Le roman est celui d'une métamorphose, l'histoire celle d'un grimage subtil et le laborieux travail de la logique est anéanti par le dénouement déconcertant : il n'y a pas de coupable ! Le titre du roman prend alors toute sa signification en ce qu'il évoque l'art du théâtre, brillant, spectaculaire et foisonnant opposé à l'analyse, méticuleuse, tatillonne et immobile du "*armchair détective*"²⁴⁶. Tout se passe dans la tête de l'un, à guichet fermé, tout se passe sur le visage de l'autre, flatté de l'effet qu'il produit. En cela, s'affirme une fois de plus, chez Véry, un plaisir de l'enfance retrouvée, indissociable de son besoin de merveilleux, qui se gausse du patient jeu d'échecs du roman à problème.

L'intervention surprenante du personnage de Fantômas dans *Danse à l'ombre*²⁴⁷, si elle peut être également interprétée comme un tribut au rêve, autorise une seconde lecture. Car à travers la figure du criminel condamné à s'inventer sans cesse de nouvelles identités, c'est l'itinéraire de l'enfant abandonné, cherchant à bâtir le roman de ses origines, qui se réitère. Voleur, c'est d'abord la personnalité des autres que Fantômas cambriole : il dérobe les noms et les attitudes autant que les visages, il court sans cesse après lui-même à la quête de son identité. Il devient ce qu'il veut ou ce que l'on veut qu'il soit :

«Mais tu n'es pas Faust ? dit Fantômas. Et moi suis-je Méphisto ? Il rit.
- Enfin si tu veux»²⁴⁸.

Métaphore de la condition d'adulte ? Avec Véry, la question mérite d'être posée et elle s'impose avec d'autant plus d'acuité que la description donnée de Fantômas laisse une impression d'inachevé : le personnage semble se chercher ; tout en lui paraît en suspens et même l'ostentatoire des vêtements laisse poindre une certaine puérilité :

«A Orsay, Fantômas attendait au portillon. Bonjour petit ! Un grand bel homme, mince, glabre, tel était Fantômas. Un rien d'air américain. Impression qui, d'ailleurs, se dissipait dès qu'on distinguait mieux ses traits où des signes

²⁴⁵ Ibid., p. 726.

²⁴⁶ Le "*armchair détective*" prétend pouvoir résoudre toutes les énigmes en ne quittant pas son fauteuil (*armchair* en anglais). Le prototype même du "*armchair détective*" est Miss Marple.

²⁴⁷ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, op. cit.,

²⁴⁸ Ibid.,

– au demeurant infiniment malaisés à préciser – dénonçaient une origine incertaine, certes, mais à coup sûr pas américaine. Un sourire sans soupçon d'or, tout en ivoire. Costume mastic, guêtres mastic, feutre mastic, raglan demi-saison mastic, cravate pourpre, un rubis à l'annulaire droit»²⁴⁹.

Le Fantômas de Véry et le Mister Brown d'Agatha Christie sont à la fois personne et tout le monde. Là est le point de ralliement de nos deux auteurs. Une façon pour dire, peut être, que le véritable ennemi, ce n'est pas la police ou le détective mais plutôt soi-même en ce sens que l'acharnement à voler des personnalités ne constitue qu'une fuite en avant pour échapper à sa propre dépossession...

Ce phénomène de dépossession est le plus souvent manifeste à la fin des récits, lors du dénouement. Le rapport entre le masque et le visage, le paraître et l'être, l'exhibé et le refoulé représente le véritable enjeu du roman d'énigme où l'assassin s'ingénie à cacher ce qu'il est : peut-être cet "homme primitif" évoqué par l'un des personnages de *Je ne suis pas coupable*, roman s'il en est un où la question du masque est primordiale puisque la coupable s'avère être une infirmière... Thanatos sous les traits d'Asclépios :

«Cependant, il arrive que, malgré soi, on laisse tomber le masque (...) Levant ses sourcils délicats, Elinor regarda le médecin bien en face et dit :

- Le masque ?

- Oui. La face humaine n'est, après tout, qu'un masque.

- Et en dessous ?

- En dessous on retrouve l'homme primitif»²⁵⁰.

Cet homme primitif n'est ni plus ni moins que l'assassin démasqué, ce Protée aux mille visages que l'on aurait figé sous une de ses formes, et qui, confronté à son propre, à son unique reflet, ne pourrait, ne saurait le supporter :

«Patrick s'était levé. Son beau visage déformé par la haine, congestionné, hagard, il apparaissait enfin pour ce qu'il était : un assassin. Sa bouche crachait des injures à l'adresse de Poirot. Et puis, soudain, il bondit en avant les mains ouvertes. Ses doigts se refermèrent sur la gorge d'Hercule Poirot»²⁵¹.

²⁴⁹ Ibid.,

²⁵⁰ Agatha Christie, *Je ne suis pas coupable*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1980, p. 52. Thanatos sous les traits d'Asclépios, telle est également la solution proposée par *Le cheval pâle* où un pharmacien Zacharias Osborne empoisonne ses victimes au thallium.

²⁵¹ Agatha Christie, *Les vacances d'Hercule Poirot*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1990, p. 233.

Les personnages de Pierre Véry présentent la même pathologie si ce n'est que l'homme primitif laisse souvent la place à l'enfant primitif²⁵² et qu'à la colère des assassins démasqués, Véry substitue un désenchantement las, synonyme de renoncement :

«Il eut de nouveau ce rire rouillé, ce rire 'en dedans'.

Une sorte de masque continuait à se décoller de son visage, révélant celui qui était réellement Merlin, un homme dont les traits disaient une détresse totale mais paisible, parfaitement acceptée – définitive»²⁵³.

Qui plus est, la révélation du vrai visage a, dans le roman à mystère de Pierre Véry, une signification différente de chez Christie en ce qu'elle est souvent signe d'initiation. Après avoir traversé un certain nombre d'épreuves, l'homme émerge différent, neuf, débarrassé de tout ce qui se dressait entre lui et son être véritable, en un mot authentique :

«Sous ses habits bien coupés, le paysan ne s'était guère endormi que d'un œil. Le paysan... L'homme de la terre... Le Goupi ! Car Monsieur était un Goupi (...) A Paris, prenant ses repas dans les beaux restaurants, sur du linge blanc, avec de magnifiques couteaux inoxydables qui ne coupaient rien, il y avait toujours eu en Monsieur (il s'en rendait compte à présent seulement) un autre Monsieur, qui souffrait de ne pouvoir manger sans serviette, sur du bois, trancher son pain avec un couteau qui se ferme, garnir de vin rouge, après le potage, l'assiette creuse, boire ce vin à même l'assiette, s'essuyer la bouche du dos de la main et, enfin, à l'issue du repas, ramener minutieusement dans une paume les miettes épaisses et se les jeter dans le gosier. Tout cela, ces goûts rustiques contractés lors de la prime enfance, puis oubliés, Monsieur en retrouvait la saveur dans l'air qu'il respirait. Le premier pli ne s'efface pas. Déjà, pour s'exprimer, les tournures de langage un peu archaïques employées ici ne se présentaient-elles pas naturellement sur ses lèvres ? Oui, il était bien de cette contrée !»²⁵⁴

Derrière l'homme primitif, au-delà même de l'enfant primitif, il y a la bête, bête qui apparaît dans l'utilisation que Véry fait de la physiognomonie. Ainsi, dans *Mort depuis cent mille ans*²⁵⁵, le physique de l'explorateur spéléologue, Simon Jussieaume, évoque l'homme de Cro-Magnon dont le fantôme hanterait les grottes et dans lequel certaines âmes superstitieuses voient le coupable des crimes dont le site spéléologique vient d'être le théâtre. Etrange jeu de miroirs renforcé encore par les blessures mortelles des deux victimes, identiques à celles

²⁵² Ainsi dans *Les quatre vipères* (op. cit., p. 587) le chagrin et la douleur réveillent l'enfant dans tout ce qu'il a d'intègre et d'excessif : «Il releva le front, tourna une prunelle aveugle vers le Grand et le Petit et, soudain, on vit la douleur contracter sa face, la plisser, la chiffonner, lui ôter en un instant tout ce que les années, tout ce que le long cortège des jours lui avaient imposé de gravité pour ne laisser plus qu'un visage de gamin infiniment malheureux, de gamin en proie à un immense désespoir».

²⁵³ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit., p. 85. Nous attirons l'attention de notre lecteur sur le nom contradictoire de cette homme las et désabusé : Merlin comme le personnage de magicien des légendes celtiques et du cycle d'Arthur.

²⁵⁴ Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges*, op. cit., p. 95-99.

²⁵⁵ Pierre Véry, *Mort depuis cent mille ans*, Gallimard, 1941.

trouvées sur un squelette préhistorique découvert par des géologues... Mais c'est dans *Le gentleman des antipodes*²⁵⁶ que Véry lâche la bride à cette primitivisation puisque Prosper Lepicq, lancé sur les traces de l'étrangleur du Jardin des Plantes, exerce la physiognomonie sur le petit cercle de suspects réunis dans l'arrière-boutique d'un taxidermiste. Dans le visage de ces hommes et de ces femmes, l'avocat détective recense toute une ménagerie : un aigle, un macaque, un sanglier, une hyène, un terre-neuve, une belette, une souris et une sauterelle :

«Très grand, d'une minceur extravagante, avec des membres grêles, des mains longues aux doigts secs très détachés et agiles, une tête ridiculement petite où saillaient des yeux énormes, le sixième individu faisait penser à une gigantesque sauterelle»²⁵⁷.

Le physique de la hyène appartient à M. Parfait-Sainte Rose, un savant spécialisé dans l'étude des poissons des grandes profondeurs tandis que l'aigle n'est autre que le propriétaire de la boutique : Emile Vigerie. Convaincu que cet étrange cénacle abrite le monstre du Jardin des Plantes, Prosper Lepicq use de sa ressemblance avec un hibou²⁵⁸ pour intégrer la petite confrérie, prétextant une étude sur les bêtes emblématiques de l'histoire :

«A l'entrée de Lepicq, le naturaliste s'était levé.

- Vous désirez, Monsieur ?
- Avez-vous des ouvrages sur les animaux ?
- Certainement. Quelles espèces vous intéressent ?
- Les oiseaux de nuit, avait répondu l'avocat à mine de hibou (...). Je fais, en amateur, des études sur les bêtes de la fable ou de l'histoire. La louve de Romulus et Remus, les oies du capitole, le lion d'Androclès, la tarasque, la baleine de Jonas, l'aigle d'Eschyle, etc...
- Très intéressant, avait dit l'empailleur en caressant son nez en bec d'aigle. Personnellement je m'occupe de phrénologie. Quand je dis phrénologie, le terme n'est d'ailleurs pas exact. Je recherche les traits communs à l'homme et à l'animal pour m'efforcer de saisir, s'il est possible, le passage de l'animalité à l'humain. La localisation des mouvements, voilà longtemps que la science nous a fixés là-dessus. Mais la localisation des sentiments ? Tout est là !»²⁵⁹

Lepicq aura tout loisir, durant son enquête, d'explicitier ce rapport homme animal : admis dans leur intimité, l'avocat est très vite frappé par la symbiose existant entre ces gens et les

²⁵⁶ Pierre Véry, *Le gentleman des antipodes*, Saint-Amand, Montrond, éditions du Rocher, 1987.

²⁵⁷ Ibid., p. 18.

²⁵⁸ Nous avons déjà pu signaler cette ressemblance avec le hibou et sur laquelle Véry revient une nouvelle fois dans ce roman : «De fait, encore qu'il fût mince et plutôt grand, l'avocat faisait songer à un oiseau de nuit. Certaine façon de garder la bouche pincée et les paupières aux trois quarts fermés sur les prunelles jaunes ponctuées de noir, certaines attitudes d'observateur patient, un peu inquietant, ajoutaient à la ressemblance» (*Le gentleman des antipodes*, Ibid., p. 20).

²⁵⁹ Ibid., p. 25 et 26.

animaux dont ils évoquent le physique. Au Jardin des Plantes, Vigerie tutoie l'aigle des Andes et le vautour de la Sierra qui mangent dans sa main «avec la familiarité des ramiers des squares»²⁶⁰. Les sœurs Méline – Juliette la belette et Agathe la souris – fréquentent assidûment au zoo de Vincennes un hippopotame de deux tonnes qu'elles interpellent vivement lorsque, distrait par un gamin, il dédaigne les cabas de provisions qu'elles lui apportent : «Henri ! Et bien, Henri, tu rêves ? Viens vite, petit Henri...»²⁶¹. Quant à Lepicq, victime de cette obsession bestiale, il ne peut s'empêcher, très vite, de percer systématiquement, sous l'apparence humaine, la bête qui sommeille :

«Ce n'était plus, comme la veille, des animaux de luxe, des oiseaux de volière aux riches plumages que l'avocat voyait se presser autour de lui, mais un bétail triste, lourd, mal remis des fatigues du jour précédent par une nuit de repos trop brève. Ouvriers et ouvrières se hâtant vers l'usine, vers l'atelier : le grand troupeau de ceux qui peinent. Il y en avait de toutes les espèces : des hommes-crabes, des hommes-buffles, des hommes-dindons, des hommes-chevaux, des hommes-rhinocéros et il y avait des femmes-girafes, des femmes-otaries, des femmes-chèvres, des femmes-pintades»²⁶².

Si, comme l'a judicieusement remarqué Francis Lacassin, cet emploi de la physiognomonie est de la part du romancier de mystère «une invitation à crever la réalité, à démasquer les apparences, à chercher (...) une vérité cachée»²⁶³, nul ne s'est jamais demandé si, après tout, cette animalisation ne découlait pas de la préoccupation véryienne, louant un jadis, plus beau, plus grand, plus fort... En effet, pour l'inconscient collectif, tel qu'il est attesté encore par les sentiments de l'enfant ou ceux du "primitif", l'animal n'est en aucun cas un inférieur. Bien au contraire, en ce qu'il est plus proche des commencements, il a su garder en lui une force que l'histoire et l'évolution ont peu à peu amoindrie. Pour la pensée mythique, toute grandeur se situe dans le passé, cette enfance de l'humanité, décrite par Ovide dans *Les Métamorphoses*, *in illo tempore*, quand tout était authentique, lorsque la terre, fière de sa nouvelle fertilité, engendrait des géants et des titans. D'ailleurs, si comme le prétend l'un des personnages du roman, «par un trait ou un autre, tout homme fait songer à un animal»²⁶⁴, il faut se rappeler

²⁶⁰ Ibid., p. 13.

²⁶¹ Ibid., p. 92.

²⁶² Ibid., p. 83

²⁶³ Francis Lacassin, op. cit., p. 250. Le chercheur évoque également la citation de *l'Île du docteur Moreau* de H.G. Wells, donné en épigraphe au *Gentleman des antipodes*, qui constitue, selon lui, une véritable note d'intention : «Je ne pouvais me persuader que les hommes et les femmes que je rencontrais n'étaient pas aussi un autre genre passablement humain de monstres, d'animaux à demi formés selon l'apparence d'une âme humaine, et que, bientôt, ils allaient revenir à l'animalité première, et laisser voir tour à tour telle ou telle marque de bestialité atavique».

²⁶⁴ Pierre Véry, *Le gentleman des antipodes*, op. cit., p. 18.

que les représentations de la divinité, bien avant d'être anthropomorphes, ont été zoomorphes, et qu'à cet égard, l'ancienne représentation²⁶⁵ a longtemps subsisté à côté de la nouvelle. Qui plus est, dans une variante tout aussi significative, on peut évoquer les tribus traditionnelles placées sous l'autorité d'un animal totémique, perçu à la fois comme l'ancêtre fondateur et le dieu protecteur du groupe. L'animal n'a, par conséquent, rien de dévalorisé ni de dévalorisant. Au contraire, il se présente comme un indicateur de "mythicité". En admettant, comme Alain Demouzon, «que chez Véry, et pour Véry romancier, l'enfance est un refuge, un refuge vers l'autrefois quand le regard était neuf et charmeur»²⁶⁶, la physiognomonie lancinante qui s'exerce à travers de nombreux romans peut être appréhendée comme une tentative de réconciliation entre le profane et le sacré, l'adulte et l'enfant... Ainsi dans *Les quatre vipères* (op. cit.), l'un des complices de la prétendue criminelle est surnommé par la presse à sensation le gorille. L'on peut également penser au psychiatre du *Costume des dimanches* au nom plus qu'évocateur : le docteur Fouine tout comme l'on pourrait relever de multiples exemples attestant de cette physiognomonie lancinante : «Daguet ressemblait à une grenouille. Il avait d'énormes yeux saillants, une face poupine, un goitre naissant» (Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes Funèbres*, op. cit., p. 32). Plus frappant encore, toujours dans *M. Marcel des Pompes Funèbres*, est décrit - avec quelque malice - un cimetière de chiens mieux tenu paradoxalement, qu'un cimetière pour humains... Comme si, finalement, la bête était supérieure à l'homme : «Des dames âgées trottaient le long des allées, portant de petites pelles, de petites faucilles, de petits arrosoirs larmoyants. Arrachant une herbe folle, une plante gourmande, grattant la terre, redressant une fleur, elle s'activaient près des tertres, agenouillées devant des photos de caniches, de loulous, de bassets, de terre-neuve, de bulldogs, de fox-terriers» (Ibid., p. 76).

La physiognomonie, également à l'œuvre dans les romans d'Agatha, s'inscrit dans une toute autre perspective. Sous l'effet de la peur, de la colère, les personnages s'abâtardissent en créatures inférieures, mues uniquement par l'instinct de survie :

«Et voilà que, déjà, ils ressemblaient moins à des êtres humains. Ils régressaient au rang de la bête. Telle une vieille tortue à l'affût, le juge Wargrave restait immobile, le dos rond, l'œil vif, aux aguets. L'ex-inspecteur Blore paraissait maintenant plus fruste et plus lourdaud. Sa démarche feutrée était celle d'un animal. Ses yeux étaient injectés de sang. Il avait l'air féroce et stupide à la fois de la bête aux abois, prête à charger ses poursuivants. Philip

²⁶⁵ Ainsi, les couples de Zeus et de l'aigle, d'Athéna et de la chouette, ne signifient pas autre chose que Zeus est l'aigle et Athéna la chouette. La représentation divine, d'abord purement animale, s'est faite ensuite quelque peu redondante, avant que l'image de l'homme ne chasse définitivement celle de l'animal.

²⁶⁶ Alain Demouzon, op. cit., p. 57.

Lombard, lui, paraissait avoir les sens plutôt aiguisés qu'affaiblis. Ses oreilles réagissaient au moindre bruit. Son pas était plus léger, plus rapide ; son corps était souple et gracieux. Et, lèvres retroussées sur ses longues dents blanches, il souriait souvent. Vera Claythorne était très silencieuse. Elle restait la plupart du temps recroquevillée dans un fauteuil, le regard perdu dans le vide. L'air hébété, elle faisait penser à un oiseau qui s'est cogné la tête contre une vitre et qu'une main a ramassé : terrifié, incapable de bouger, il y reste tapi, espérant trouver son salut dans l'immobilité»²⁶⁷.

Le terme de "régression" prend ici toute sa signification : décimés les uns après les autres, privés de leurs facultés de réflexion, les survivants sont du gibier traqué et le lecteur, confronté à une constellation de figures ayant trait à la chasse, ne peut s'y tromper :

«Et maintenant... Sus à Armstrong ! La chasse est ouverte»²⁶⁸.

«Ses petits yeux, bordés de rouge et injectés de sang, étaient en alerte dans son visage massif. Il faisait penser à un sanglier sur le point de charger»²⁶⁹.

«Sur quoi, il bondit. Vif comme une panthère – ou comme tout autre félin...»²⁷⁰.

«Miss Claythorne criait comme un cochon qu'on égorge, le vent hurlait, nous courions dans tous les sens en braillant»²⁷¹.

Une nouvelle fois, nous invitons notre lecteur à apprécier le nom choisi par Agatha Christie pour son héroïne ambiguë suspectée, dans le roman, d'avoir laissé un enfant se noyer : Vera Claythorne. En anglais, "*Clay*" renvoie à l'argile, à la glaise (et donc plus généralement à la terre, symbole de vie) alors que "*thorn*" signifie en français "épine". L'ancien amoureux de Vera rendra ainsi compte de cette dichotomie (Ibid ; p. 786) : «J'ai connu une meurtrière (...) par dessus le marché, j'étais fou d'elle (...) Comment imaginer qu'une fille comme elle... Une fille droite, enjouée... Comment imaginer qu'elle soit capable d'une chose pareille (...) ? Envoyer un gosse se noyer dans la mer... Comment imaginer qu'une *femme* puisse faire une chose pareille ?»

Cette animalisation galopante n'est pas spécifique à *Dix petits nègres*. Elle s'affirme dans un certain nombre d'autres récits où la romancière reprend à son compte tous les clichés qui tournent autour de la chasse, transformant le criminel en "gibier", et le détective en "limier" à

²⁶⁷ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 738.

²⁶⁸ Ibid., p. 754.

²⁶⁹ Ibid., p. 750.

²⁷⁰ Ibid., p. 770.

²⁷¹ Ibid., p. 746.

qui son "flair" permet de remonter une "piste" ou de tendre des "pièges". Il est ainsi intéressant de relever un certain nombre d'expressions comme : «Nous allons de nouveau nous mettre en chasse, tous les deux (...) Mais il nous fait quelque chose de rare, de recherché, de délicat» (Agatha Christie, *ABC contre Poirot*, Turin, les Intégrales du Masque, Tome 5, 1992, p. 26) ; «Et puis, un jour, on l'avertit que la police va venir ! C'est la fin ! Ils savent ! L'animal aux abois se lance dans sa dernière cavale» (Ibid., p.208), «Mes félicitations (...) votre flair ne vous a pas trompé» (Ibid.) ; «Qu'en pensez vous, Hastings, encore une partie de chasse qui finit bien, n'est-ce pas ? Vive le sport, mon tout bon. Vive le sport» (Ibid., p. 212) ; «Je parlais de l'Angleterre en général. Drôle de sport. Ils s'embusquent à couvert... Et puis ils sonnent l'hallali, n'est-ce pas ? Et la poursuite s'engage... A travers champs... Par-dessus les haies et les fossés... Et il court le renard... Et (...) la meute est sur ses traces et à la fin, ils l'attrapent et il meurt... D'une mort rapide et cruelle» (Ibid., p. 188) ; «Nous ne chasserons jamais plus ensemble, mon bon ami. Notre première chasse, c'est ici, à Styles, qu'elle avait eu lieu. Et c'est encore à Styles qu'aura été menée notre dernière chasse» (Agatha Christie, *Hercule Poirot quitte la scène*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 13, 2000, p. 1037).

Ici nulle préoccupation métaphysique mais davantage une survivance : toutes ces figures groupées autour de la chasse et du pistage remontent au roman de la prairie, c'est-à-dire à Fenimore Cooper²⁷², Mayne Reid, Gabriel Ferry et Gustave Aimard. C'est à cette époque – dès le début du dix-neuvième siècle – que s'instaure la transformation du chercheur en chien, à qui son acuité visuelle, auditive et surtout olfactive permet de remonter une piste en déchiffrant des traces qui sont autant de signes destinés à être perçus, à être lus, comme un langage. A l'instar de nombreux autres confrères, Agatha Christie ne fait donc que se réapproprier des expressions passées dans le langage générique du roman policier. Quoi qu'il en soit, la thématique du masque s'exacerbe une nouvelle fois. Et si nous avons pu, précédemment, comparer l'assassin christien à Protée, ce n'était pas – le lecteur s'en doutera – innocemment. Car si cette allusion évoque le dieu²⁷³ de la mythologie grecque, doté du pouvoir de métamorphose, elle symbolise également le postulat du roman christien, de ce

²⁷² A titre de comparaison avec les exemples donnés dans la note précédente, le lecteur voudra bien trouver ici plusieurs extraits du *Dernier des Mohicans* (Fenimore Cooper, *Le dernier des Mohicans*, Montrouge, Folio / Junior, 1985) : «Chut ! Fit Chingachgook, les sens en alerte, comme un chien de chasse qui flairer le gibier» (Ibid., p. 37) ; «Quoi ? s'esclaffa le chasseur [...] Vous avez perdu la piste, tout comme un chien qui aurait, entre lui et le gibier, toute la largeur du lac Horican» (Ibid., p.40) ; «Les deux Mohicans (...) en restèrent comme pétrifiés, puis se ressaisissant, ils se lancèrent à sa poursuite, lévriers flairant le gibier» (Ibid., p. 127) ; «Si l'on voulait retrouver Renard subtil, il fallait donner le change à ces trop fins limiers» (Ibid., p. 219).

²⁷³ Fils de Poséidon dont il garde les troupeaux de monstres marins. Pour le contraindre à donner sa prédiction, il faut le surprendre pendant sa sieste et l'enchaîner. Après avoir essayé de s'échapper en prenant des formes effrayantes et insaisissables – comme celles de l'eau et du feu – il rend finalement sa prophétie.

"murdercase" désigné par le "*British Establishment*" et dans lequel François Rivière²⁷⁴ voit fort justement l'anagramme euphonique de "*mascarade*". "*Murdercase*", "*mascarade*", c'est bien dans les deux cas le même jeu, le même dieu qui est invoqué : le jeu sans fin de l'être et du paraître, le vertige des apparences et leur substitution sans fin... Protée couronné spectacle et souverain universel. Et il nous reste précisément un ultime loup à soulever, sinon le loup, celui que l'on pensait inviolable, imparable, inattaquable : le discours de clôture du détective chrétien.

Si l'on admet que le principe du déguisement est de rendre l'identification d'une personne impossible – puisque confronté à l'un ou l'autre des traits physiologiques qui la caractérise habituellement, le spectateur ne le reconnaît pas comme tel, tout ayant été fait pour empêcher le rapprochement de se produire – il est aisé d'étendre cette thématique aux romans d'Agatha Christie où la romancière laisse sourdre le même désir de camoufler. Partant de ce postulat, Pierre Bayard²⁷⁵ a pu, par le biais d'un des romans chrétiens les plus connus *Le meurtre de Roger Ackroyd*, s'interroger sur les limites de l'enquête policière et celles – bien plus inattendues – du détective. En effet, dans ce texte connu pour son dénouement surprenant (l'assassin est le narrateur : le docteur Sheppard), de nombreuses contradictions peuvent être relevées, d'autant plus embarrassantes qu'elles s'organisent autour d'un récit unique, celui du prétendu criminel. L'enthousiasme avec lequel Poirot livre sa solution occulte les problèmes innombrables posés par l'énigme tout comme il invite à s'interroger sur ce qui constitue la limite et le risque de toute lecture : le délire d'interprétation.

Le projet de Pierre Bayard est donc double : consacré, d'une part, à relire un roman policier, sa recherche adopte, par la force des choses, la forme d'un récit policier offrant une autre alternative à l'énigme posée par la duchesse de la mort. Souvent vécu comme appelant à une lecture unique, Pierre Bayard désacralise le récit d'énigme invitant par là-même à reprendre un certain nombre de cas douteux et à repartir en quête de criminels impunis – le véritable assassin du roman étant en l'occurrence, selon lui, la sœur du narrateur, Caroline Sheppard, qui aurait tué pour protéger son frère, piètre maître chanteur. Mais c'est, d'autre part, à une réflexion sur le vrai et le faux que se livre l'essayiste, avec comme question centrale la question du délire justifiant à elle seule l'approche paradoxale choisie, à savoir «l'édification expérimentale d'une lecture délirante, construite en miroir et selon les mêmes principes que la lecture de Poirot, dont elle voudrait tenter de mimer les mouvements de pensée (...) lecture non pas intrinsèquement folle, mais sans doute traversée par moments, comme les grands

²⁷⁴ François Rivière, op. cit., p. 19.

²⁷⁵ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Lonrai, les Editions de Minuit, 1998.

délires systématisés, par une fêlure invisible»²⁷⁶. La question de la folie du détective est donc primordiale et cette hypothèse, évoquée à plusieurs reprises dans le roman²⁷⁷, s'affirme dans de nombreux autres²⁷⁸ récits chrétiens. Pierre Bayard recense cinq critères pouvant définir le délire d'interprétation. Le premier de ces éléments est le rapport falsifié qu'entretient le délire avec la réalité. En un mot, le délirant ne perçoit pas les choses telles qu'elles sont. Seconde caractéristique, un sentiment de conviction extrême anime celui qui produit le délire, d'où – et c'est là un autre point essentiel – une fausse cohérence, redoutable en ce qu'elle interroge la normalité et la folie : les discours finaux des détectives illustrent cette logique sans faille apparente, mais subtilement biaisée, à l'œuvre dans tout comportement paranoïaque : la totalité des faits décrits dans une démonstration implacable s'enchaîne suivant des relations de causalité a priori acceptables – et pouvant même forcer l'adhésion de ceux qui l'écoutent – mais entièrement tournées vers cette finalité qu'elles ont à charge de servir. Le problème de l'interprétation et de son ambiguïté motive donc le quatrième critère : l'enquêteur, ou le délirant, privilégie de manière obsédante des signes infimes, alors même qu'il néglige des faits essentiels. Il exclut toutes les données significatives qui ne rentrent pas dans sa vision et en menacent la fiabilité. Avant d'être porteur de sens, l'indice est donc synonyme d'exclusion : il attire sur lui la lumière tout en plongeant, paradoxalement, dans le néant «l'ensemble des autres signes qui, faute d'être conformes au projet interprétatif, ne peuvent atteindre le seuil de perception critique»²⁷⁹. Au-delà même de la subjectivité guette donc le danger de passer imperceptiblement du camp de ceux qui dénoncent la folie à ceux qui la subissent : «le délire étant une surinterprétation, qualifier un discours de délirant, c'est [quelque part] prendre le risque de l'être devenu soi-même, par excès d'interprétation»²⁸⁰. Ultime spécificité du délire, relevant d'une écoute freudienne, il émane de l'inconscient : il possède un sens profond, accessible à l'intelligence si tant est que l'on se donne la peine d'en rechercher les enjeux latents sur la scène inconsciente. Tous les critères retenus par Pierre Bayard le conduisent à formuler une conclusion édifiante bousculant les préjugés et

²⁷⁶ Ibid., p. 15.

²⁷⁷ Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 2, 1990. Ainsi plusieurs fois est remis en question l'équilibre mental du détective : «Il doit lui manquer une case, ça fait un moment que je me le dis. Le pauvre vieux, voilà pourquoi il est venu planter ses choux par ici. Cela tient sûrement de famille, il a un neveu qui ne tourne pas très rond non plus» (Ibid., p. 182) ; «Vous êtes fou !» (Ibid., p. 230).

²⁷⁸ Ainsi dans *Une poignée de seigle*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 10, 1997, p. 108 : «La première hypothèse de l'inspecteur Neele, hébété, fut que la vieille demoiselle n'avait plus toute sa tête».

²⁷⁹ Pierre Bayard, op. cit., p. 113.

²⁸⁰ Ibid., p. 113.

généralités formulés à l'encontre du roman d'énigme, à qui l'on a pu reprocher de n'être qu'une grille de mots croisés²⁸¹ améliorée. Ce que dit Pierre Bayard est éloquent :

«[Dès] lors que Sheppard est reconnu innocent, voire simplement acquitté au bénéfice du doute, il se produit une modification essentielle dans ce que raconte le livre, qui cesse d'être le simple compte rendu d'une enquête pour devenir le récit d'un crime : la lente exécution du docteur Sheppard, victime du délire meurtrier d'Hercule Poirot (...) Car l'interprétation policière est d'abord une mise à mort. Menant à son terme la logique de toute interprétation, qui est de faire disparaître son objet en lui trouvant son équivalent dans une langue étrangère, elle parvient ici à tuer dans le même temps le prétendu criminel et ce garant de la transparence qu'est le confident. Ce faisant, elle met à jour la jouissance de l'interprète, qui est de réduire la différence en lui substituant de la similitude (...) Récit minutieux, déroulé sur l'ensemble du livre mais invisible au lecteur aveuglé, d'un assassinat par interprétation...»²⁸²

Ultime coup de théâtre : Nous ne serions pas dans ce récit à la Descartes dont ont pu se gausser tant de théoriciens mais bel et bien dans une fantaisie pétrie de faux semblants et d'illusion qui n'aurait rien à envier à l'univers de Pierre Véry. Nous serions en fait conviés à un *Thé chez les fous*, entre le chapelier et le lièvre de Mars dans un univers à la Lewis Carroll où les fous détiennent le pouvoir, où les coupables sont les victimes. *Through a looking-glass*. Le rapprochement ne nous paraît pas indu puisque Hercule Poirot se réfère explicitement à ce conte dans *Les pendules* : «Je me levai en riant (...) - Que pensez-vous de cette étrange histoire de pendules ? Poirot ferma les yeux (...) Les mots qu'il prononça étaient pour le moins inattendus : - "Le temps est venu, dit le Morse, De parler de diverses choses : De chaussures, de bateaux, de cire à cacheter, De choux et de rois. Et de se demander pourquoi la mer est bouillante Et si les cochons, ma foi, ont des ailes". Il rouvrit les yeux et dodelina de la tête : - Est-ce que vous me comprenez ? - Vous me citez là un extrait du "Morse et le Charpentier", tiré de *L'autre côté du miroir*. - Exact. C'est pour le moment (...) le maximum que je puisse faire pour vous. Imprégnez-vous en bien». (Agatha Christie, *Les pendules*, Torino, les Intégrales du Masque Tome 11, p. 1026).

²⁸¹ Ainsi Jean Fabre pouvait-il déclarer : «L'ingéniosité de l'intrigue n'a rien à voir avec la littérature (...) Cet art devenu machinal s'écarte de la littérature car (...) à partir du moment où l'on s'intéresse non plus à ce que font les personnages mais à ce qu'ils sont, on sort du roman policier» (Jean Fabre, "Heuristique et littérarité du roman d'énigme" in *Les cahiers des para-littératures, Agatha Christie et le roman d'énigme*, Liège, éditions du Céfal, 1994, p. 116).

²⁸² Pierre Bayard, op. cit., p. 168. Durant tout le roman, Sheppard n'est pas seulement en effet le confident naïf ; par son statut de détective amateur, ses questions, ses erreurs, il devient pour Poirot, ainsi que le note Bayard, «un objet de défoulement agressif [couvert] de sarcasmes tout au long de l'enquête. Haine obscure, presque sado-masochiste que le texte n'interroge jamais, et qui donne une coloration singulière à cette dyade : celle d'un couple en miroir, où la pensée ne peut se former que dans la violence faite à l'autre».

Rappelons que dans le conte original, Alice entraînée par un lapin semi-humain, sorti de ces "*nursery rhymes*" qu'Agatha utilisera tant, est précipitée dans un monde où les lois familières de l'espace, du temps et du langage sont subtilement transformées. La coïncidence est troublante mais au-delà du thème psychologique – l'héroïne vit par anticipation une crise d'opposition avec le monde adulte – le conte offre une résonance toute particulière à nos recherches sur le masque, la fête et le déguisement puisque là encore s'effectue une remise en cause, dans et par le langage, des structures logiques de la raison et du bon sens pratique. C'est à nouveau – et c'est en cela que l'hypothèse de Bayard nous séduit – toute l'ambivalence du carnaval et de la fête masquée qui s'affirme avec la vie transformée en jeu, lequel à son tour se plie à la duplication et reduplication, générant une incapacité à discerner l'être du paraître, le fond de l'apparence, la plaidoirie du réquisitoire, et plus symboliquement : le haut du bas, le mal du bien, la vérité de la fiction... Coïncidence encore ? Dans sa dernière enquête, le petit Belge commet bel et bien un meurtre après avoir feint, ultime supercherie, l'impotence²⁸³.

«Oui, mon bon ami, c'est étrange... Risible... Terrible ! Moi, qui n'admets pas le meurtre, moi, qui ai le plus grand respect pour la vie humaine, j'ai terminé ma carrière en commettant un meurtre»²⁸⁴.

Un aveu qui fait basculer le lecteur de l'autre côté... *Through a looking glass*... Laissant entrevoir ce que sont peut-être vraiment les quatre-vingts romans, les quatre-vingts loups de la romancière. Et le *Curtain* anglais du titre original (qu'il faut définitivement préférer à sa traduction française : *Poirot quitte la scène*) retentit comme une formule lapidaire : rideau... Rideau sur un tourbillon de masques qui a trop longtemps duré. Rideau sur une fantaisie, une fable, une représentation si subtile que tous se sont laissés duper...

Ce que l'on a sous les yeux n'est pas forcément ce qui est. Ce message, Véry l'énonce, lui aussi, mais plus métaphoriquement. Dans *Le thé des vieilles dames*, le jeu favori des vieilles dames dont il est question consiste à se rendre invisibles. Cette opération nécessite beaucoup de pratique puisqu'il faut rester rigoureusement et perpétuellement immobile, silencieuse et bien en vue près d'une fenêtre :

²⁸³ Agatha Christie, *Poirot quitte la scène*, op. cit., p. 1028 : «*Comprenez-vous, Hastings ? Alors que je me prétendais réduit à l'impuissance et que je menais Curtiss en bateau, je n'étais pas le moins du monde impotent. Je pouvais marcher.*»

²⁸⁴ Ibid., p. 1021.

«A force de frapper à toute heure la rétine de quiconque tourne les regards vers eux, ces profils de vieilles dames finissent par ne plus impressionner les rétines. *Toujours égale jamais*. Voir toujours au même endroit un visage équivaut à cesser de le voir, à perdre, jusqu'à la capacité de perception de sa présence à cet endroit»²⁸⁵.

Etrange mise en abyme de l'acte de lire formulée de façon poétique et que l'on pourrait traduire de la sorte : voir systématiquement en des récits le même mécanisme répétitif et plaqué, c'est être aveugle à ce qu'ils sont vraiment ; car toujours égale jamais... En ce qui concerne Pierre Véry, la recherche s'est fréquemment gargarisée de la perspicacité avec laquelle elle avait su le percer à jour. Bien sûr, le roman policier n'est pour lui qu'un prétexte. Bien évidemment, Véry est à sa façon un illusionniste dont le tour de passe-passe le plus remarquable est de nous faire croire «qu'il était un romancier de mystère parlant beaucoup de la jeunesse [alors qu'] en fait il parle surtout de la mort»²⁸⁶. Mais pourquoi vouloir nier l'évidence ? C'est également un bretteur, bretteur qui à l'instar de Christie, ne demande qu'à jouer avec et contre son lecteur. Il ne présente certes pas cet aspect "cluedo" que l'on a pu, un peu trop facilement, dénoncer chez elle mais l'on retrouve bien le même jeu des apparences, du paraître et de l'être, cette même invitation à faire preuve de vigilance, comme en attestent, dans leurs romans respectifs, les réactions des personnages confrontés au crime. En effet, ce sont souvent les mêmes sentiments contraires qui les animent : crime mimé ou crime réel, crime joué ou crime exécuté, vie vécue ou vie imaginée, il leur est parfois difficile de se prononcer tant la scène évoque une scène de théâtre, tant le tableau figé semble prêt à s'animer, tant la fiction se fait brusquement plus réelle que la réalité :

«Le doigt pointé, il montrait d'un geste dramatique un tableau d'horreur. A quelques mètres Bridget gisait dans la neige (...) Sa tête reposait sur le côté, le visage caché par ses cheveux noirs. Un bras sous le corps, l'autre tendu à plat sur la neige, la main fermée, les doigts crispés et, tout droit au milieu de la tâche sanglante, se dressait le manche d'un grand couteau kurde à lame

²⁸⁵ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, La Flèche, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992, p. 521. Cette méthode évoque le jeu auquel Pierre Véry, enfant, se livrait : «Il me suffisait pour cela de me transformer en "homme invisible". (J'accomplissais ce tour de force à mon gré. Il suffit de connaître le truc. Un truc enfantin. Enfantin est le mot !...)» (Pierre Véry, «Vacances», *La gazette des lettres* n°118, 8 juillet 1950). Le procédé semble avoir tellement impressionné Pierre Véry qu'il l'utilise comme ressort principal dans son ultime roman : «la meilleure manière de cacher une chose : ne pas la cacher ! Pour la rendre "invisible", la mettre en plein sous les yeux de tous !» (Pierre Véry, *Les héritiers d'Avril*, Torino, les Intégrales du Masque Tome 1, p. 471). Notons également que dans *Les quatre vipères*, (op. cit., pp 430 - 431). Charles Beaumont, l'employé d'assurances rêveur, se plaît à s'imaginer doté du secret de l'invisibilité : «Car il possédait aussi le secret de l'invisibilité. Sa méthode était simple. Il entrait dans un débit, buvait un café (c'était un breuvage magique, ainsi en avait-il décidé une fois pour toutes). A la minute, le prodige s'accomplissait. [Il] se déclarait invisible pour des périodes de temps variables, dépendant de sa seule volonté».

²⁸⁶ Alain Demouzon, op. cit., p. 56.

recourbée que le colonel avait montré la veille à ses invités. "Mon Dieu", s'écria Poirot, "on dirait une scène de théâtre" !»²⁸⁷.

« - Comme série de coïncidence, avouez que c'est invraisemblable ! Du roman tout pur...

-Attention mon cher Bonfils ! Vous faites une confusion. Invraisemblable, je vous l'accorde. Mais – précisément parce que c'est invraisemblable – ce n'est pas du roman ! Dans les romans – les romans bien faits s'entend ! – tout est logique. Vous ne trouverez presque jamais d'invraisemblable. Tandis que, dans la vie, vous le rencontrez à chaque coin de rue. A se demander si les romans ne sont pas fabriqués par les hommes avant tout dans un esprit de protestation contre les fantaisies de la réalité»²⁸⁸.

Au-delà de la mise en abyme par les romanciers de leurs conditions d'artistes sans cesse condamnés à mettre en scène des crimes, qui de toute façon n'auront lieu que dans nos bibliothèques, s'inscrit quelque chose d'à la fois foncièrement ludique et inquiétant car en filigrane de l'incertitude s'inscrit cette certitude : le figuré peut devenir réel, les jeux d'enfants peuvent s'avérer mortels et toute tentative d'exorcisme des forces de la mort – comme la comptine ou la "*murder party*" – peut se retourner contre celui qui l'a pratiquée.

B. Comptines, jeux et murder party : Une même tentative ambiguë d'exorcisme des forces de la mort ?

Nier le négatif pour affirmer joyeusement la vie : ainsi fonctionnent les comptines - «ces formules enfantines chantées ou parlées servant à désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu»²⁸⁹ - et les "*murder parties*" qui se posent non seulement comme des jeux de rôles mais également comme exorcismes de ce que l'on pourrait globalement qualifier de forces de la mort. Comme si, en approchant au plus près la mort par les chansons, les rires et les jeux, on la repoussait paradoxalement avec d'autant plus de force, le terme

²⁸⁷ Agatha Christie, *Christmas Pudding*, Vanves, Librairie des Champs-Élysées, 1985, p. 54. Citons également cet extrait du *Vallon* (Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1995, p. 101) : «Ce qu'il avait sous les yeux était la scène de meurtre la plus artificielle qu'il lui ait jamais été donné d'observer. A l'extrême bord de la piscine, un cadavre était artistiquement disposé, un bras tendu en avant, et on avait même poussé le souci du détail jusqu'à renverser de la peinture rouge qui tombait goutte à goutte du rebord de ciment jusque dans l'eau. Ce cadavre ostentatoire était celui d'un bel homme blond. Debout, près de lui, une femme dans la quarantaine, courtaude, boulotte et au regard étrangement vide tenait un revolver à la main (...). Une mise en scène parfaitement artificielle mais calculée au millimètre».

²⁸⁸ Pierre Véry, *Clavier Universel*, La Flèche, les Intégrales du Masque, Tome 2, p. 223.

²⁸⁹ Comme Am, Stram, Gram. Définition du *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littre, volume 1, 1981, p. 869.

même de "murder party"²⁹⁰, symbolisant cet étrange amalgame entre mort et jeu, meurtre et fête, ainsi que l'explique un fils averti à sa mère novice dans *Un meurtre sera commis le...*

«On épingle sur vous de petits morceaux de papier. Ou plutôt, on les tire au sort, dans un chapeau... Il y a quelqu'un qui est désigné pour le rôle de la victime et quelqu'un qui fait le détective. On éteint les lumières, on te tape sur l'épaule, tu pousses un cri et tu te laisses tomber par terre et tu fais le mort»²⁹¹.

Faire le mort, faire le détective, en somme "faire semblant de", constitue une attitude quelque peu immature puisqu'elle place ces adultes sur un pied d'égalité avec les enfants «pour qui jouer est un rite d'entrée (...) [qui] prépare le chemin vers l'adaptation à l'objet réel»²⁹². L'objet réel en l'occurrence, c'est la mort, la vraie mort, la mort froide, terrible et inattendue qui vous arrache l'être aimé et non pas cette aimable abstraction que l'on juge au mieux purement romanesque («C'est un roman déroutant ! On croit avoir deviné et, brusquement, il y a un coup de théâtre et une adorable suite d'assassinats»²⁹³) et qu'au pire, on utilise pour baptiser un gâteau :

« - Quelqu'un va mourir ! prophétisa Patrick d'une voix sépulcrale Et d'une mort délicieuse.

Miss Bunner poussa un petit cri, cependant que sa tante invitait Patrick au calme. Le jeune homme s'excusa :

- Je faisais simplement allusion à ce gâteau que fait Mitzi et que nous avons toujours appelé "la mort délicieuse" (...) [je] veux dire par là que pour savourer un tel régal, on ferait le sacrifice de sa vie»²⁹⁴.

Ce recoloriage ludique de la réalité aux teintes du rire et de la dérision se présente comme une tentative de réparation, de restauration en ce qu'il aspire à alléger tout ce que la vie offre d'inacceptable. Il s'impose avec une force d'autant plus remarquable dans l'œuvre de Pierre Véry que les héros de certains de ses récits sont des enfants. L'acte criminel prend alors une simple valeur anecdotique. Il devient prétexte, prétexte à une aventure, à une quête, où s'entremêlent le rêve et l'imaginaire mais où le sordide ne vient que rarement interférer.

²⁹⁰ En anglais "murder" signifie bien sûr "meurtre" tandis que "party" peut évoquer à la fois l'idée de fête (comme la *birthday party*) mais également l'idée de jeu, d'amusement.

²⁹¹ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, op. cit., p. 8.

²⁹² Gerhard Adler, op. cit., p. 102-103. Le roman de Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes Funèbres*, qui a pour cadre un magasin d'ornements funéraires, rend bien compte de cette idée de rite d'entrée : «Les enfants s'étaient retirés dans la pénombre du magasin dont on avait rabattu les volets aussitôt après le décès ; ils jouaient "à l'enterrement". Maxime faisait le "mort". Lucienne procédait à la "toilette"» (Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes Funèbres*, op. cit., p. 23).

²⁹³ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, op. cit., p. 25.

²⁹⁴ Ibid., p. 15.

Raison pour laquelle la mort n'est jamais nommément désignée dans les écrits dont les protagonistes sont des enfants : on disparaît à Saint-Agil ; Alouette est kidnappé, autant de mots qui appartiennent certes au lexique de la mort mais qui tentent avant tout d'en gommer l'idée. L'heure du crime devient l'heure des fées et les douze coups de minuit résonnent comme une invitation à passer de l'autre côté – le crime se substituant d'une certaine manière à la chaussure de vair :

«Certes de tous les gamins amateurs de récits policiers qui ont eu l'idée de se couler hors des draps à minuit, heure du crime, et de s'en venir, pieds nus, longue chemise, élever et abaisser en façon de signal, ainsi que font leurs héros préférés la flamme d'une bougie derrière une fenêtre, par jeu, pour se donner la chair de poule, on ne conte pas qu'aucun ait jamais vu à la vitre d'une maison lointaine monter et descendre une autre flamme. Mais qui sait : peut-être il a suffi de ce geste, de ce symbole, pour déclencher *ailleurs* le ressort de l'Aventure. Peut-être, par-delà des lieues et des lieues de nuit, un falot équivoque a-t-il répondu ; peut-être, *là-bas*, à travers les lances ténébreuses de l'herbe commencent de ramper des assassins nés d'une imagination d'enfant et armés par elle»²⁹⁵.

Nul n'est épargné par cette magie lancinante ni même le criminel qui devient un fantôme, une sorte de machine à rêver, véritable icône que l'on dore, couche par couche, aux couleurs de ses rêves, de ses désirs, de son imaginaire. Il prend dans l'inconscient enfantin la même envergure qu'un Père Noël mais son élévation au rang de figure mythique n'en dissimule pas moins une méprise : le criminel rêvé apporte un regain de vie dans la vie, à l'opposé de son triste homologue des faits divers qui, lui, l'affadit :

«Augustin Aigremoine, un jour, avait absorbé d'une traite, souffle coupé, un feuilleton intitulé *l'impératrice rouge*, où était narrée la vie enthousiasmante d'une femme cruelle à peau brune, qui commandait une légion de rebelles en quelque vague contrée exotique. Un autre jour, il lui avait été donné d'admirer dans un numéro du "magasin pittoresque" une gravure figurant en pied, en tenue de gala, tunique de velours cramoisi, jambes nues, teint café au lait, la plantureuse reine Pomaré (...). Une autre fois, enfin, au hasard d'une conversation de grandes personnes, Aigremoine avait cueilli au vol cette expression chargée de magie : le Centre-Afrique. Ces trois éléments mêlés et combinés convenablement, ce ménage à trois de l'histoire, de la géographie et de la fiction, dans la cervelle du gamin avait donné la salade que voici : Pomaré, impératrice rouge du Centre-Afrique. Ainsi la bonasse Pomaré, écarlate seulement par la robe, se voyait soudain dotée de l'âme rouge de la fabuleuse aventurière»²⁹⁶.

²⁹⁵ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 676.

²⁹⁶

Ibid., p. 647.

Dans une même perspective, Charles Beaumont, le journaliste rêveur des *Quatre vipères*, montera de toutes pièces une affaire criminelle et inventera la figure charismatique de Moura la Rouge, criminelle au charme mortel, créée non seulement pour enflammer l'imaginaire collectif mais surtout pour donner une nouvelle impulsion à une existence jugée trop terne – le crime, fût-il imaginaire, permettant d'échapper à l'ennui inhérent à la condition d'adulte :

«Et bien ! Sachez qu'à l'origine de toute l'affaire, il n'y a eu que moi. Quelle sorte d'individu je suis, vous ne l'ignorez pas : un rêveur, un lunaire. Ma vie d'employé d'assurance me pesait. La pauvreté, et, plus encore, le manque d'imprévu, l'uniformité, la platitude, le vide... Je rêvais d'aventure. J'étais mortellement fatigué de cette existence où rien n'arrivait, de laquelle il n'y avait lieu de rien espérer»²⁹⁷.

Pas seulement limité aux forces de la mort, le jeu fonctionne donc comme un exorcisme universel qui s'étend à tous les éléments négatifs de la société. Déplacé dans un cadre qui n'est pas le sien – celui du monde adulte – il se fait fondamentalement ambivalent : Il détruit et reconstruit, est à la fois amer et joyeux, oscillant sans cesse entre noir et blanc, vie et mort puisque, pour l'adulte qui le sollicite, il est également processus initiatique, présupposant une mort symbolique pour accéder à une vie régénérée. Dès lors, s'il est délicieux de jouer avec l'interdit, s'il est délectable de tourner en dérision une mort tout juste bonne à occuper les après-midi passés autour d'une tasse de thé, comment s'étonner que le jeu parfois ne dégénère et qu'au simulé se substitue l'exécuté, au joué le réalisé ?

«La porte, brutalement, s'ouvrit. Un puissant faisceau lumineux fit rapidement le tour de la pièce. Une voix masculine, tout ensemble enrrouée et nasale, qui rappelait aux uns et aux autres tant de bons après-midi passés au cinéma, commanda :

- Les mains en l'air !

Presque aussitôt, elle répéta :

- Les mains en l'air !

Joyeusement les bras se levèrent.

- C'est merveilleux ! souffla une voix de femme. Je trouve ça passionnant !

Soudain un revolver parla. Par deux fois. L'écho des détonations se répercuta dans la pièce. Brusquement, le jeu avait cessé d'être un jeu. Quelqu'un hurla...»²⁹⁸.

«Comme un âne, Tonkin était resté scrupuleusement allongé sur le dos, les pieds vers l'horloge, la tête inclinée sur la gauche, exactement tel que l'on avait trouvé l'empereur, sauf qu'il avait lâché le remontoir. En dépit de

²⁹⁷ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 591.

²⁹⁸ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, op. cit., p. 26.

l'apostrophe, le colonel ne bougea pas. On ne fut guère long à s'apercevoir qu'il ne jouait pas la comédie : il était sans connaissance. A la tempe droite, il portait la marque d'un coup»²⁹⁹.

Le dérapage qui guette l'adulte contrevenant transparait dans de nombreux autres récits. Dans *L'assassin a peur la nuit*³⁰⁰, Bébé Fakir meurt poignardé dans les conditions prévues par la figure de géomancie qu'il venait de dresser et de commenter devant ses hôtes, tandis que dans *Le réglo*, le retour de Jugonde dans le parc de Saint-Cloud où il jouait, gamin, aux cow-boys et aux Indiens, s'accompagne de coups de feu bien réels :

«C'est très far-west ! Un duel à l'américaine dans le parc de Saint-Cloud ! Il faut que je voie la conclusion de cette aventure...»³⁰¹.

La conclusion ? Nous parlerions plutôt d'introduction à l'aventure puisque cet exutoire programmé, ce dérèglement réglé qu'est le jeu n'a pas tenu son rôle : au lieu de soulager les tensions, il les a exacerbées générant même une confusion dont certains personnages ont bien du mal à se dépêtrer. Ainsi, dans *L'assassinat du Père Noël*, le crime dont a été victime un étranger paré d'une houppelande, d'un bonnet, d'une perruque et d'une barbe postiche perturbe profondément Cornusse qui, si investi par le rôle qu'il tient chaque Noël, en vient à confondre présent et passé, identité réelle et personnalité mythique :

«Le photographe repoussa brutalement sa chaise.

- Et puis, écoutez ! Je n'aime pas ça ! Je n'y comprends plus rien, moi, à la fin ! Où est-ce que j'ai été ? Où est-ce que je n'ai pas été ? Je ne sais plus ! Enfin quoi, il n'y a pas deux Cornusse ! C'est moi Cornusse (...) ! Le Père Noël, c'est moi !

Il s'affolait. Il courait çà et là, comme un rat balourd ; il touchait ses photographies, ses cartes postales ; il promenait des doigts tremblants sur sa poitrine, comme pour s'assurer de la réalité de sa propre personne. Tout fuyait. Tout se confondait. Les années se mêlaient. Dans une espèce d'hallucination, le vieux photographe voyait quinze Pères Noël entièrement semblables, rouges dans un paysage de neige, cheminer sous une pluie de feuilles de calendrier portant le même quantième : 24 décembre mais indiquant chacun un millésime différent»³⁰².

Ce même basculement du figuré au réel se répète dans le roman *Poirot joue le jeu* par le biais du personnage d'Ariadne Olivier, romancière farfelue et excentrique. Ainsi que le note Annie

²⁹⁹ Pierre Véry, *Goupi Mains Rouges*, op. cit., p. 87.

³⁰⁰ Pierre Véry, *L'assassin a peur la nuit*, Monaco, éditions du Rocher, 1986.

³⁰¹ Pierre Véry, *Le réglo*, op. cit., p. 654.

³⁰² Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 395-396.

Combes, l'intérêt du personnage est de dépasser le rôle de porte-parole d'un discours sur le travail d'écrivain puisque la subtilité de l'invention se manifeste dans le rapport incertain, indicible, entre Ariadne et Agatha. Véritable «*double distant*»³⁰³, elle constitue à sa manière une sorte d'aberration du récit, en ce qu'elle est mi-réelle, mi-fictive. Double distant dont le prénom a la même initiale que celui d'Agatha. Un prénom qui renvoie peut-être à la figure mythologique d'Ariane, dont le fil permit à Thésée de sortir du labyrinthe. Un symbole pour rendre compte de l'importance de ce personnage dans l'élucidation de l'énigme ? Peut-être, ainsi que le souligne Poirot dans *La troisième fille* (Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1996, p. 245) : «Je ne puis exprimer tout ce que je vous dois. Toutes, toutes mes bonnes idées me furent suggérées par vous».

Chargée dans ce roman d'organiser une «*murder party*», elle invente une intrigue, opte pour des noms de personnages fictifs, imagine des indices, mais a le tort de prendre une personne réelle pour interpréter le rôle du mort... Le cadavre que l'on retrouvera aura été tué conformément à son scénario.

«Mrs Olivier (...) éprouvait quelque remords car la fillette jouait son rôle en conscience, étendue qu'elle était sous la fenêtre. Elle ne répondit pas, ne bougea pas davantage et le vent qui soufflait grâce à la fenêtre ouverte, agita une pile de journaux illustrés posée sur la table.

- Parfait ! reprit Mrs Olivier avec impatience. Il n'y a que Mr Poirot et moi. Personne n'a encore déchiffré les indices...

Son compagnon fronçait les sourcils. Il l'écarta doucement, se pencha sur le corps, étouffa un cri, regarda Mrs Olivier et dit :

- Ce que vous aviez prévu est arrivé...

- Quoi ? répondit-elle les yeux exorbités. Ce n'est pas possible ! Elle n'est pas morte ?

- Si, il n'y a pas longtemps.

- Mais comment ?

Poirot souleva le coin du foulard de couleur vive qui entourait les extrémités d'une cordelette.

- Comme je l'avais imaginé ! balbutia-t-elle»³⁰⁴.

Dans *Le crime d'Halloween*, la malheureuse sera confrontée à un épisode similaire puisque le jeu organisé par ses bons soins – consistant à pêcher des pommes avec ses dents dans une bassine – tournera au drame : on retrouvera une gamine noyée, à genoux, la tête projetée en avant, alors qu'elle tentait de saisir la pomme, circonstances d'autant plus traumatisantes pour Ariadne qu'elle a toujours manifesté une vive prédilection pour ce fruit :

³⁰³ Annie Combes, op. cit., p. 165.

³⁰⁴ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu*, op. cit., p. 92.

«La bassine était là (...). C'est là qu'on l'a trouvée, répondit Mrs Olivier. Quelqu'un lui avait plongé la tête dans l'eau au milieu des pommes. La lui avait plongée et l'y avait maintenue, et elle était morte, évidemment. Noyée. Noyée. Dans une bassine en galvanisé pleine d'eau. (...) Je hais les pommes, décréta Mrs Olivier. Je ne veux plus voir une pomme de ma vie»³⁰⁵.

Ce glissement de l'imaginaire vers le réel s'affirme avec la même conviction dans l'œuvre de Pierre Véry et, en particulier, dans la nouvelle *Ils*³⁰⁶, via la figure du palindrome, cette acrobatie verbale profondément ludique permettant de lire un texte de gauche à droite et inversement. Dans ce court récit, une petite fille Anny Walder a imaginé, afin de combattre ses propres démons, une autre petite fille, née d'un nom, le sien inversé : Ynna Redlaw. Cet acte banal et magique va sceller son destin. Dans le palindrome ce qui est à gauche est comme ce qui est à droite et ce qui est à droite est comme ce qui est à gauche. Par un subtil glissement de l'univers des mots vers la dimension spatiale, ce qui est en haut se fait identique à ce qui est en bas, cette altération symbolisant le tragique de la condition de l'héroïne : à l'intérieur du rêve d'Anny, Ynna fuyait le mystère effroyable de la cave pour finalement tomber dans le piège qu'*ils* lui tendaient ; elle était aspirée vers les étoiles. Dans la réalité, Anny devenue adulte, réveillée, rassurée, bascule, par inadvertance, dans la trappe de la cave restée ouverte et se tue, maculant de rouge la pierre où avaient été gravés, vingt ans plus tôt, son nom et le symétrique de son nom. Dans cette correspondance entre le rêve et le vécu, le haut et bas, c'est toute l'ambivalence du jeu qui est une nouvelle fois stigmatisée. Geste innocent, féérique, pour l'enfant qui l'accomplit ; mortel pour l'adulte qui se le réapproprie mais profondément initiatique en ce qu'il permet d'accéder aux lois mystérieuses de l'univers. De façon plus ironique, Gérard, l'adolescent macabre obsédé par les histoires de squelettes dans *Goupi-Mains Rouges à Paris*, verra son étrange lubie récompensée puisque non seulement on découvrira dans la cave de ses parents un squelette mais, parce que lui-même, finira comme tel à la fin du roman !

La question du redoublement a toujours été au cœur du roman policier. C'est un moyen infaillible pour susciter l'effroi : les événements criminels répètent un acte, un récit, voire même un jeu inaugural, conférant à celui-ci toutes les apparences du destin. Or, c'est probablement à ce niveau que l'œuvre de Pierre Véry déploie toute son ambiguïté puisque le redoublement induit souvent dans ses récits non pas une tension mais une fantaisie débridée. Ainsi, dans *Le meneur de jeu*³⁰⁷, les lectures enfantines de Désiré Triboire vont jouer un rôle

³⁰⁵ Agatha Christie, *Le crime d'Halloween*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 12, 1999, p. 886.

³⁰⁶ In *Tout doit disparaître le 5 mai*, Paris, édition Denoël, Collection "présence du futur" N°48, 1990.

³⁰⁷ Pierre Véry, *Le Meneur de jeu*, Torino, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992.

capital dans l'intrigue puisque le réel va paraître imiter les péripéties des journaux illustrés que le héros dévorait dans sa prime jeunesse. Ces fascicules populaires aussi divers que *Buffalo Bill*, *Nick Carter*, *Les étrangleurs du Gange*, ou bien encore *Les pieds nickelés* vont nourrir de leur encre de multiples épisodes plus invraisemblables les uns que les autres : détenteur, à la suite d'improbables circonstances, d'un mystérieux œuf en or, Désiré va se trouver embrigadé dans des tribulations mi-burlesques, mi-tragiques, faites d'énigmes, de filatures, de messages mystérieux, de fusillades, au gré desquelles il va croiser les figures emblématiques de sa jeunesse, Filochard, les frères Mamelle, Buffalo Bill, Nick Carter ou bien encore Coucou, le gamin de Paris. Véritable psychodrame construit sur des lectures d'enfance, la quête de Désiré peut être analysée comme une tentative de reconstruction par l'imaginaire du monde fabuleux et merveilleux des commencements. D'ailleurs, lorsque la féerie s'interrompra, il lui suffira de se replonger dans une série de vieux illustrés pour qu'à nouveau s'enchaînent péripéties abracadabrantes et rencontres insolites. L'on peut supposer que Véry fait sienne l'idée de Shelley selon laquelle «l'imagination est capable de nous faire créer ce que nous voyons».

Le redoublement questionne ici l'inconscient : il suggère que la répétition n'est pas le fait de circonstances extérieures comme chez Christie puisque c'est le criminel qui les provoque mais, bien intérieures, dans la mesure où le héros recrée un parcours balisé, le sien, profondément tourné vers les lectures enfantines, les motifs "*cartoonesques*" et le charme entêtant dégagé par les récits d'aventures écrits à l'intention des écoliers du monde entier. Se comprend alors mieux le mal-être des adultes dans l'œuvre de Pierre Véry : nombre de ses récits reposent en effet sur une imagination créant un monde conçu dès l'enfance – une enfance qui est figée mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux autres, parfois même cachée à soi-même, comme en atteste la complexité de certaines réactions. Ainsi, dans *Les métamorphoses*³⁰⁸, le redoublement présente une valeur à la fois salvatrice et élective. Il s'exerce dans les rêves de deux architectes en manque de clients, Flambinel et Sucre, qui ont chacun superposé à leur ville réelle une ville imaginaire où ils inversent les critères sociaux. Aux riches et nantis les taudis, aux ouvriers "les murailles de marbre rare". Ces villes fantasmagoriques reflètent indubitablement leurs inconscients avec un aspect labyrinthique pour les constructions chimériques de Sucre et un style antique monumental pour la cité rêvée de Flambinel. Dans le déploiement de ces paysages de fantaisie, dans leur fonctionnement ludique, leur évolution parallèle et leurs incessantes modifications, c'est bien le jeu enfantin qui est perceptible avec ses cubes, son désir d'absolu et toute son intransigeance. Mieux

³⁰⁸ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit.,

encore, les deux acolytes peuvent passer indifféremment d'une ville à l'autre et y déambuler au gré de leurs rêveries, interrompant par leurs facéties respectives l'édification en perpétuel devenir de l'une ou l'autre de leurs constructions oniriques. Demeure sublimée, désir d'absolu enfantin, volonté affichée de voir au-delà des apparences, sentiment confus d'appartenir à une caste privilégiée, autant d'éléments qui nous poussent à évoquer la parole de Matthieu symbolisant cette idée d'élection intrinsèque aux personnages véryiens qui ont toujours la grâce de rêver :

«Si vous ne devenez comme des petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des Cieux»³⁰⁹.

Chez Véry, le redoublement n'est donc pas uniquement poncif. Contrepoids au réel, il influe, par la voie subconsciente, sur le déroulement de l'action et contribue à la composition du mystère. Dans *Le costume des dimanches*, l'admiration inconditionnelle de Marie-Ève pour un prince charmant chimérique interpelle vivement le docteur Fouine qui l'invite à coucher par écrit son délire :

«M. Dimanche, c'est le soleil, c'est le bonheur.
M. Dimanche ne vous oublie pas ; pensez à lui. Sur un signe de vous, il se fera une joie d'accourir. (...) M. Dimanche réchauffe le corps et le cœur. Il dit : "halte-là !" à la bronchite et aux idées noires !
Grâce à M. Dimanche, c'est Dimanche tous les jours !»³¹⁰.

En analysant ces élucubrations, le psychiatre croit percevoir une combinaison de poésie orientale et de slogan publicitaire. Une visite ultérieure, celle d'un chauffagiste nommé Eugène Dimanche, confortera son hypothèse lorsque ce dernier reconnaîtra, dans cette étrange mélodie, des slogans extraits d'un prospectus diffusé avant guerre par son père. Inscrites dans le subconscient de Marie-Ève, ces incantations se sont manifestées à elle quand il s'est agi de stabiliser son délire, par le biais d'un prince charmant, généreux, bienveillant et prêt à répondre à l'appel d'une clientèle esseulée. La répétition est ici réparation. Inscrite en filigrane du texte, elle distille une certaine poésie tout comme elle réaffirme le pouvoir magique des mots, des mots entendus ou lus durant l'enfance et conservés à jamais telles des perles précieuses, en surimpression, à l'ombre de la mémoire. La citation empruntée à André

³⁰⁹ Matthieu, 18, 3.

³¹⁰ Pierre Véry, *Le costume des dimanches*, op. cit. Il faut relever le prénom composé "Marie-Ève" évoquant à la fois la première femme de l'humanité et la mère du Christ. Serait-ce une façon ironique de valoriser ce personnage faible d'esprit ?

Gide³¹¹, placée en exergue du *Meneur de jeu*, confirme cette idée de surimpression, de surréalité, inhérente au redoublement dans l'œuvre de Pierre Véry :

«Certains jours, à de certains instants, je perds complètement la notion de la réalité. Il me semble qu'au premier faux pas je vais passer de l'autre côté du décor».

Se justifient alors totalement les réflexions de certains personnages, comme celle du *Meneur de jeu* qui déclare se faire "l'effet d'un héros emprisonné dans les pages d'un livre de récits extraordinaires", ou bien encore les questions existentielles de l'enquêteur du *Pays sans étoiles* se demandant si l'homme existe vraiment, «s'il n'était pas purement et simplement un mensonge, une invention facétieuse du grand manitou qui préside aux destinées de cet univers dont la réalité, somme toute, demeure et demeurera éternellement à démontrer»³¹². Moins métaphysique, mais tout aussi onirique, *L'assassinat du Père Noël* où le marquis de Santa Claus arpente les rues de Mortefont est gagné peu à peu par la féerie ambiante. Et pour cause : le village est une dépendance de la fabrique de jouets possédée par le maire :

« (...) De leur activité, il naissait, surtout à la faveur du crépuscule ou à la lueur des lampes, une telle impression d'irréalité que le marquis de Santa Claus, voyant filer un rat dans un caniveau puis apercevant au pied de l'église un crapaud qui sautait, se demanda en souriant si ce crapaud et ce rat étaient des bêtes vivantes ou des jouets mécaniques échappés des doigts d'un artisan»³¹³.

Sous la plume d'Agatha Christie, se retrouvent des considérations identiques attestant de la même confusion. Toutefois elle n'ont pas une force semblable : inscrites dans le cadre d'un roman perçu avant tout comme un jeu, elles peuvent apparaître plus facilement affadies, simples rhabillages de lieux communs du type «le vrai n'est quelquefois pas vraisemblable» ou «la réalité dépasse la fiction» :

«Mr Paravicini a beau faire allusion au dernier chapitre et semble considérer cette affaire comme un roman, elle n'en est pas moins terriblement réelle»³¹⁴.

³¹¹ Et plus précisément celle de l'ouvrage *Caractères* (Pierre Véry, *Le Meneur de jeu*, op. cit., p. 736).

³¹² Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, Saint-Amand, éditions Denoël, Collection "présence du futur", 1984, p.191.

³¹³ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 326.

³¹⁴ Agatha Christie, *Trois souris*, op. cit., p. 77. A titre d'exemple supplémentaire, citons également l'ironique : «Nous ne sommes pas dans un roman policier Joséphine» (Agatha Christie, *La maison biscornue*, op. cit., p. 1324) ou bien encore : "- (...) Et, bien franchement, je n'aime pas le meurtre. C'est assez amusant à lire (...) dans un bon livre, le soir pour s'endormir. Mais dans la vie réelle, c'est une autre paire de manches." (*Le chat et les pigeons*, op. cit. p. 202)

La thématique du redoublement, manifeste dans de nombreux romans de notre corpus, tolère plusieurs interprétations. Suzanne Dutruch³¹⁵, pour sa part, voit dans l'irruption de la mort en plein jeu, en plein exorcisme, un poncif du récit d'énigme : l'auteur montre ses personnages créant eux-mêmes les conditions propices à un crime, mais ils sont en même temps particulièrement attentifs aux bruits, aux mouvements et aux paroles des autres, devenant par conséquent de meilleurs témoins lorsque le "vrai" meurtre – sujet du roman – aura été substitué au crime factice :

«Certainement ! approuva miss Bunner. Car c'est bien sur elle qu'il a tiré ! Je l'ai vu. Il a dirigé le rayon de sa torche sur tout le monde et quand il a trouvé Letty, il a laissé la lumière sur elle, et il a tiré. C'est toi qu'il voulait tuer, Letty, j'en suis sûre»³¹⁶.

Cette analyse irréfutable n'empêche pas une seconde lecture, symbolique cette fois, mais jamais évoquée jusqu'alors, du fait même, peut-être, de l'impression de trop grande lisibilité que donne souvent l'œuvre christienne, lisibilité qu'un certain nombre de théoriciens, comme François Rivière, ont tenté de justifier :

«Il y a deux sortes d'écrivains : ceux qui, dans l'espoir fou d'être plus lus un jour, s'enferment sans vergogne dans une sorte d'illisibilité vivifiante et ceux qui, désespérant a priori – et pour toujours – d'une véritable rédemption par l'écriture, se font lisibles au-delà de toute modération»³¹⁷.

Et pourtant... Pourtant c'est bien quelque chose de l'ancien sacrifice que reproduit cette irruption de la mort en plein jeu, la dimension sacrificielle s'imposant avec d'autant plus de force que le meurtre peut survenir lors d'une fête religieuse comme par exemple dans *Le Noël d'Hercule Poirot*. La fête de la naissance se transforme en effet en rituel de mort mais, paradoxalement, la mise à mort du père tyran rend ses enfants à la vie :

«Du sang sur les chaises, du sang, sur les tables, sur le tapis. On dirait un rite sanguinaire... Un sacrifice sanglant»³¹⁸.

Si l'ancien sacrifice ne constituait à tout prendre qu'un contrat passé avec la divinité qui, en échange d'une mort à elle dédiée, était censée octroyer un regain de vie, force est de constater

³¹⁵ Suzanne Dutruch, *Les techniques et les thèmes du roman policier anglais (auteurs féminins), 1920 – 1950*, Didier érudition, Paris, 1985, p. 173.

³¹⁶ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, op. cit., p. 43.

³¹⁷

François Rivière, op. cit., p. 92.

³¹⁸ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 115.

que ce double mouvement de mort (la victime) et de renaissance (l'assassin) s'inscrit dans la plupart des romans d'Agatha :

«Je crois qu'à sa façon, il aimait Miranda et pourtant il était prêt à la tuer pour sauvegarder sa sécurité. Il apporta un soin méticuleux à mettre au point la manière dont elle devait mourir, changea sa mort en un sacrifice rituel et prépara sa victime à se prêter aux préliminaires (...) Garfield aurait sacrifié sa fille pour pouvoir obtenir un nouvel Eden»³¹⁹.

Le prénom Miranda est probablement un tribut d'Agatha Christie au personnage shakespearien de Miranda qui, dans *La Tempête*, échoue avec son père Prospero sur une île. Ile qui constitue le mobile de l'assassin : "- Je doute que son mobile lui ait même paru sordide (...) Il envisageait mieux encore : toute une île de beauté (...) Mrs Oliver déclara, outrée : - Je ne puis vraiment croire que quelqu'un soit prêt à commettre de tels crimes pour réaliser son rêve et créer un jardin sur une île grecque !" (Ibid., p. 186).

Mourir pour perpétuer la vie, retourner à la terre nourricière pour que celle-ci continue de produire, donner sa vie pour que l'assassin continue de vivre, c'est bien «un mythe de mort qui fonde un mythe de renaissance et bien plus même, un mythe de renaissance triomphale»³²⁰ ainsi que l'expliquera l'assassin à sa victime prête à être immolée :

«Les sacrifices sont nécessaires, vous saisissez (...). On meurt afin que d'autres êtres puissent vivre, on meurt afin que la beauté demeure, qu'elle se matérialise»³²¹.

Ce double mouvement peut apparaître en filigrane du texte avec un discret parallèle entre l'héritage convoité, premier des mobiles pour les meurtriers chrétiens, et la quête d'une nouvelle identité, d'une nouvelle respectabilité³²² ou au contraire, s'exacerber à l'instar de cette description de la meurtrière de *Cinq petits cochons* contemplant son amant mourant, qui évoque irrésistiblement le vampirisme, cette faim dévoratrice que l'on transfère sur l'autre, alors qu'elle n'est en réalité qu'un phénomène d'autodestruction :

³¹⁹ Agatha Christie, *La fête du potiron*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1983, p. 188-190.

³²⁰ M. Carrouges, *La mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948.

³²¹ Agatha Christie, *La fête du potiron*, op. cit., p. 174.

³²² Ainsi, dans *Une poignée de seigle* (op. cit., p.234), miss Marple pourra souligner à propos de l'assassin : «Il venait de se marier et, bien qu'il fit, j'imagine, tout ce qu'il pouvait pour les augmenter de façon plus ou moins honnête, ses maigres ressources ne lui suffisaient plus. Très épris de Pat, qui est une fille adorable, il voulait (...) s'installer avec elle dans une existence respectable. Ce qui, à ses yeux, impliquait qu'elle serait dorée (...). L'idée du meurtre avait, je crois, dû lui venir dès qu'il avait compris que son père ne lui accorderait rien de ce qu'il lui demandait».

«J'ai trouvé le poison, je l'ai donné à Amyas et je l'ai regardé mourir. Je ne me suis jamais sentie aussi vivante, aussi triomphante, aussi puissante. Oui (...). Je l'ai regardé mourir (...). Ce que je n'ai pas compris, sur le moment, c'est que c'est moi que je tuais, pas lui (...). Amyas et Caroline m'ont échappé l'un après l'autre. Ils se sont retrouvés en un lieu où je ne pouvais les atteindre. Eux ils ont continué à vivre. Moi, je suis morte»³²³.

L'on assiste à un phénomène assez similaire dans les romans de Pierre Véry à la différence essentielle que la "renaissance triomphale", évoquée précédemment, affecte non pas l'assassin mais l'enquêteur. Le principal bénéficiaire de cette métamorphose est, par voie de fait, le détective vedette de Véry, Prosper Lepicq. Image récurrente et fortement symbolique, c'est souvent en faisant sa toilette, que l'avocat entrevoit la piste qui le mènera à la vérité. Que cela soit dans *Meurtre quai des orfèvres*, ou *L'assassinat du Père Noël*, ce cérémonial qui lave l'esprit, au moins autant que le corps, rappelle la symbolique du baptême par immersion, synonyme de purification et de renouveau :

«Trois quarts d'heure plus tard, après une toilette au cours de laquelle, il consacra des soins très particuliers à son visage, le marquis de Santa Claus, l'œil plus vif que jamais derrière ses binocles, quittait sa chambre»³²⁴.

De façon plus approfondie, si l'on admet que l'image baptismale évoque la mort et la résurrection du Christ (puisque le baptisé s'assimile au sauveur, son ensevelissement dans l'eau symbolisant la mise au tombeau et sa sortie, la résurrection), il est troublant de noter qu'à de multiples reprises Prosper Lepicq meurt symboliquement. Dans *M. Marcel des pompes funèbres*, il annonce ainsi qu'il va descendre chez les morts, projet concrétisé par le biais d'une descente dans les entrepôts de cercueils décrits comme des catacombes – le paroxysme de l'expérience étant atteint lorsque, pour les besoins d'une filature, il se dissimule dans un corbillard :

«Prosper Lepicq occupait à présent, dans le fourgon, la place qu'y occupait tout à l'heure le cercueil»³²⁵.

Dans *L'assassinat du Père Noël*, il est assommé et perd connaissance tandis que dans *Le gentleman des antipodes*, il se réveille en sueur d'un cauchemar dans lequel il manquait d'être

³²³ Agatha Christie, *Cinq petits cochons*, op. cit., p. 251.

³²⁴ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 377.

³²⁵ Pierre Véry, *Monsieur Marcel des Pompes funèbres*, op. cit., p. 66.

étranglé. L'on peut donc expliciter la conclusion de Thierry Picquet³²⁶ - qui perçoit dans la récurrence de ces épisodes des initiations à forte charge symbolique - en mentionnant ce commentaire des éditeurs de *La Bible de Jérusalem* au sujet du baptême de Jean :

«Il [le baptême] vise une purification non plus rituelle, mais morale ; il (...) revêt de ce fait l'aspect d'une initiation ; il a une valeur eschatologique (...)»³²⁷.

Pour solenniser ce moment transcendant du récit, ce point de bascule entre un avant et un après, où le détective triomphe de forces antagoniques en accédant à un état de grâce- celui du voyant- Pierre Véry privilégie le thème du double- le nombre deux illustrant la première et la plus radicale des divisions.

Par essence, Lepicq est double : à la fois avocat et détective, il est celui qui doit confondre le coupable tout en, ultérieurement, assurant sa défense. Dans *L'assassinat du Père Noël*, il n'y a pas un vol mais deux vols, non pas un crime mais deux crimes mais surtout il y a deux marquis de Santa Claus qui se succèdent sous les traits de Jugonde puis de son maître et employeur Prosper Lepicq. Leur rencontre surréaliste, avec pour cadre le paysage désolé de Mortefont, atteste de cette idée de gémellité :

«Sous les voûtes de l'abbaye de Gondrange, le marquis de Santa Claus attendait. Il se détacha vivement de la muraille et vint à la rencontre du voyageur.

- Bonjour, marquis ! dit celui-ci.

- Bonjour, marquis ! dit le marquis de Santa Claus.

Les deux hommes se ressemblaient trait pour trait. Mais leurs vêtements étaient différents. Le marquis numéro 2 portait un costume de voyage»³²⁸.

Double, Lepicq l'est intrinsèquement par son statut ambigu ainsi qu'il le souligne lui-même dans *M. Marcel des Pompes funèbres* : « - Découvrir les assassins afin de... m'assurer leur défense : voilà ma tactique ! La supériorité de Prosper Lepicq sur ses confrères, c'est de ne pas attendre que les cailles tombent rôties» (Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes funèbres*, op. cit., p. 34).

³²⁶ Thierry Picquet, *Enjeux et portées symboliques dans l'œuvre de Pierre Véry*, mémoire de maîtrise de lettres modernes sous la direction de André Peyronie, université de Nantes, 1986, p. 42.

³²⁷ *La Bible*, traduction de "La Bible de Jérusalem", dans la première édition œcuménique, Trois volumes, édition Planète, Paris, 1966..

³²⁸ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 375.

A travers le thème de la gémellité, s'inscrit indéniablement le motif de la quête, fondamental dans la pensée véryenne : car si l'homme double ou même l'androgynie représente l'union primitive³²⁹, la partition (conséquence de la transgression et de l'écoulement inéluctable du temps) a abouti à un affaiblissement, à une mutilation que le personnage adulte ne va avoir de cesse de réparer. Quête vitale, mais quête désespérée car, à l'instar d'un combattant que l'on aurait amputé de l'un de ses membres, le héros ne peut revenir sur cette blessure qui porte atteinte, d'une manière irréversible, à son intégrité physique et à son identité profonde :

«C'était comme si, dans la cour, chacun d'eux eût été accompagné par un petit fantôme au regard réprobateur : le fantôme de l'enfant qu'il avait été. Et lorsqu'ils franchissaient la haute barre du seuil, c'était comme une séparation : entre l'homme et le fantôme, la porte cochère retombait avec un bruit sourd et lugubre (...). Eux, les Anciens, ils étaient des vieux – en quelque sorte. Oui, déjà ils avançaient sur le chemin de la vieillesse. Il vient un moment où notre enfance, après nous avoir accompagnés jusqu'au seuil avec une courtoisie mélancolique, retire sa main de dedans notre main et nous laisse aller – nous chasse. Car la jeunesse reste avec la jeunesse. L'enfance avec l'enfance. Telle est la loi. Il n'est pas bon que les enfants – mêmes fantômes – courent les rues...»³³⁰.

Si le pouvoir du jeu est à redouter – en ce qu'il transforme finalement les joueurs en jouets – le pouvoir de la comptine peut s'avérer tout aussi pervers. La fascination du redoublement s'exerce chez nos deux auteurs. Chez Christie, le miroitement s'opère le plus souvent à partir d'un récit emprunté à la tradition populaire – la chanson enfantine – tandis que Véry, lui, met en œuvre dans chacun de ses romans toute une panoplie de courts textes retranscrits ou inventés comme des chansons, des comptines, des cryptogrammes ou bien encore des publicités. Huguette Bouchardeau³³¹ a pu recenser toutes les "*nursery rhymes*" utilisées ou citées par la duchesse de la mort. Premier constat que nous pouvons faire à partir de ce relevé des chansons : elles ne se cantonnent pas uniquement aux récits les plus connus

³²⁹ Cette idée est développée par le biais du discours d'Aristophane dans *Le mythe du Banquet de Platon* (Paris, Les Belles Lettres 1949).

³³⁰ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit. p. 162. Durant tout le récit, qui traite de la tentative désespérée d'adultes pour renouer avec leur enfance, avec pour cadre un vieux collège délabré, le romancier insiste sur le dérisoire, voire le pathétique de la démarche engagée : «emportés par une émulation brusque, rivalisant comme des gamins, en corps de chemise, manches retroussées, (...) ils s'étaient mis à l'œuvre : ceux-ci gâchaient le mortier, les deux qui se détestaient (le Cocu et le Don Juan) se lançaient des briques, d'autres tiraient sur des cordes à poulies, d'autres jouaient de la truelle, grattaient, raclaient, piochaient hardi petit les parties les plus malades de la muraille, les exploraient, comme des chirurgiens une plaie, et maçonnaient ici, et plâtraient là...» (Ibid., p. 100) ou bien encore : «Ils avaient tenté de jouer aux enfants (...) et très vite, la vie, (...) les avait heurtés. Le festival du souvenir s'achevait sous le signe de l'amertume» (Ibid., p. 162).

³³¹ Huguette Bouchardeau, *Agatha Christie*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1999.

d'Agatha tels *Dix petits nègres*, *Cinq petits cochons* ou *Une poignée de seigle*. Non, elles semblent avoir généré un grand nombre de romans puisque la chercheuse n'en dénombre pas moins d'une vingtaine³³². Second élément de réflexion, qui nous a particulièrement interpellés, la majorité de ces chansons évoque un bestiaire fabuleux : renard claquemuré dans une boîte pour *ABC contre Hercule Poirot* ("Et un renard attraperas, et dans une boîte l'enfermeras, et jamais plus ne l'ouvriras"), mariage d'une mouche avec une abeille dans *Un meurtre est-il facile ?* ("Fiddle de dee, Fiddle de dee, the fly has married the bumble bee"), chat biscornu qui cohabite avec une souris biscornue dans *La maison biscornue* ("il y avait un chat biscornu, qui attrapa une souris biscornue et ils vécurent tous ensemble dans une petite maison biscornue"), colombe prise au piège dans *Témoin indésirable* ("la colombe sur le mât, qu'on a prise comme appât, pleure et pleure, et pleure encore"), cheval auquel il manque un clou au fer dans *Les pendules*, ou bien encore souris monstrueuse dans *Trois souris* ("A-t-on jamais rien vu de plus affreux que trois souris sans yeux, ni queue ? "), cette abondance de références nous semble bien trop explicite pour ne constituer qu'une simple coïncidence. La recherche a souvent pu reprocher au roman chrétien son moralisme de bon aloi : le crime sème un désordre inadmissible et incompréhensible, que seule l'arrestation du criminel pourra faire cesser en restaurant l'ordre initial. Pourtant l'évocation d'un bestiaire fabuleux, inscrite en filigrane des textes, distille une certaine ambiguïté puisque dans la comptine ou la fable, l'animal sert à matérialiser les propres complexes psychiques et symboliques de l'homme. A ce titre, l'analyse de Jung sur le rapport entre l'humain et l'animal indique bien une complémentarité mais suggère également la nécessité d'accepter et de cohabiter avec la bête qui vit en soi :

«La profusion des symboles animaux dans les religions et les arts de tous les temps ne souligne pas seulement l'importance du symbole. Elle montre aussi à quel point il est important pour l'homme d'intégrer dans sa vie le contenu psychique du symbole, c'est-à-dire l'instinct... L'animal, qui est dans l'homme sa psyché instinctuelle, peut devenir dangereux, lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. L'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement»³³³.

Dans *Le Noël d'Hercule Poirot*, la rapacité de la victime est soulignée par des allusions répétées à ses mains comparées «aux serres d'un oiseau»³³⁴ ; le savoir docte et

³³² Ibid., de la page 259 à 266. Pour le détail des *nursery rhymes* évoquées par Christie, le lecteur voudra bien se reporter aux annexes.

³³³ C.-G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, 1964.

³³⁴ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 231.

ridicule du major Palgrave dans *Le major parlait trop* trouve son incarnation dans le physique même de la victime, semblable avec son visage congestionné à «une grenouille portant monocle»³³⁵. Mrs Boynton, la mère accapareuse et sadique de *Rendez vous avec la mort* évoque à l'un des personnages «une araignée monstrueuse au mitan de sa toile»³³⁶. L'assassin de *La mystérieuse affaire de styles* pousse un hurlement inhumain lorsqu'il est démasqué tandis que, dans *Les vacances d'Hercule Poirot*, le beau visage de Patrick Redfern cède la place à la gueule «d'une bête féroce éructante». Enfin, dans *La dernière énigme*, les gants en caoutchouc portés par le meurtrier rappellent à sa victime la figure du singe, image dans l'iconographie chrétienne de l'homme dégradé par ses vices et sa malice :

«Ses mains étaient tendues devant elle – humides, luisantes, un peu boursoufflées, d'un étrange gris rosâtre... Elles lui rappelèrent quelque chose (...). C'est alors que Gwenda poussa un hurlement. En regardant ses mains gantées, semblables à des pattes de singe, et en entendant cette voix, en bas dans le hall...»³³⁷.

Ces exemples ne sont pas isolés ; on pourrait les multiplier. A l'instar du fabuliste, Agatha Christie ne fait que reprendre le procédé classique consistant à identifier partiellement l'animal à l'homme, pour jouer des aspects et des images de sa nature complexe, du miroitement de ses pulsions profondes et de ses instincts domestiqués ou sauvages. Même si, paradoxalement, en fin de compte, elle privilégie des archétypes lorsqu'elle décrit ses personnages qui représentent autant d'animaux intégrés- ou à intégrer - dans l'unité harmonisée de la personne :

«Mais vous ne comprenez donc rien à rien ? s'écria Vera. *Le zoo, c'est nous... Hier soir nous n'étions pratiquement plus des êtres humains. Le zoo c'est nous...*»³³⁸.

Il faut rappeler ici l'étymologie du mot grec zoo : zôê, la vie. Symboliquement, le zoo renvoie donc à tout ce qui vit en nous de manière indistincte. La remarque de Vera peut se lire comme une prise de conscience : son psychisme et celui de ses compagnons d'infortune évoque une ménagerie où les pulsions peuvent être comparées à des comportements animaux.

Francis Lacassin adopte une démarche identique à celle d'Huguette Bouchardeau lorsqu'il établit, dans son érudit et passionnant *Mythologies du roman policier*, un inventaire

³³⁵ Agatha Christie, *Le major parlait trop*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 11, 1998, p. 1151.

³³⁶ Agatha Christie, *Rendez vous avec la mort*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 25.

³³⁷ Agatha Christie, *La dernière énigme*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 13, 2000, pp. 1221 - 1222.

³³⁸ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 760.

exhaustif des chansons ou complaintes fredonnées par les personnages véryiens. Si l'on souhaitait l'explicitier, l'on pourrait dire que deux catégories semblent se distinguer tout particulièrement. Dans la première, dégagée par un examen des différents chants du corpus, pourraient être regroupées toutes les chansons d'inspiration magique, titillant l'imaginaire enfantin : «Am, Stram, Gram, Femina, Godam, Carabim, Zigolo» dans *Le thé des vieilles dames*, la ritournelle de la souris verte qui court dans l'herbe dans *Le costume des dimanches* ou bien encore toujours dans *Le thé des vieilles dames* la comptine de «la balle au mur» : «D'un pied. De l'autre. Sans bouger. Sans rire. Devant. Derrière. Derrière devant (...). Tapette. Petit rouleau. Grand rouleau. Et la France». Dans la seconde catégorie toujours fondée sur cette étude, se recenseraient tous les chants auxquels il appartient d'exalter l'âme populaire. Ainsi dans *L'assassinat du Père Noël*, la proximité du vingt-cinq décembre et la tradition séculaire justifient l'hommage chanté à Saint Nicolas :

*«Ils étaient trois petits enfants
Qui, s'en allaient glaner aux champs...
S'en vont un soir chez un boucher.
Ils n'étaient pas sitôt entrés
Que le boucher les a tués,
Les a coupés en p'tits morceaux,
Mis au saloir comme pourceaux...
Saint Nicolas au bout d'sept ans
Vint à passer devant les champs,
Il s'en alla chez le boucher...
Il n'était pas sitôt entré
Qu'a demandé à souper (...))»³³⁹.*

Le retour au collège des Anciens de Saint-Loup réveille, quant à lui, l'hymne emblématique de leur enfance :

*«Un éléphant, ça trompe, ça trompe !
Un éléphant, ça trompe énormément.
Deux éléphants, ça trompe, ça trompe !
Deux éléphants, ça trompe énormément (...))»³⁴⁰.*

Une autre résurgence de l'âme populaire se manifeste par le biais du patriotisme qui afflue dans de nombreux chants. Dans *Goupi-Mains Rouges*, des réminiscences de refrains entonnés à la guerre durant le siège reviennent à la bouche de l'ancêtre («nous mangerons

³³⁹ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., pp. 305 - 306.

³⁴⁰ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit., p. 26.

tout, les broquettes et les petits clous»³⁴¹) alors que, dans *L'assassinat du Père Noël*, le «*sentinelle ne tirez pas ! C'est un oiseau qui vient de France*»³⁴² se fait, lui, l'écho du vieil antagonisme opposant la France à l'Allemagne. S'ajoutent, à tous ces chants de ferveur commune, les nombreuses plaintes d'amour qui parsèment l'œuvre, évoquant toutes un amour courtois, quasi mythique comme dans *Goupi-Mains Rouges* («*Dans une chambre sans chandelle. Quand votre amant est près de vous...*»³⁴³) ou bien encore comme dans *Mademoiselle Bécot*, où le cri d'amour se fait plainte d'amour :

«*Comme un fou, je me grise,
Lise
De ton nom dit tout bas,
L'amour me paralyse
Lise
Je ne parlerai pas*»³⁴⁴.

Selon notre point de vue, la totalité des chansons a pour moteur commun d'exalter la mémoire en se référant d'une part à l'histoire, d'autre part à tout ce qui touche à l'affectif et au sentiment. Elles participent donc au merveilleux teinté de nostalgie émanant de l'œuvre de Véry tout comme elles rendent tribut à la puissance du mensonge poétique. Elles peuvent aussi bien repeindre un crime sordide aux couleurs du ludisme ou transformer une guerre meurtrière en un hymne à la fraternité gaillarde et bon enfant, que sublimer le désespoir provoqué par un amour non réciproque. L'hommage atteint son paroxysme dans *Les quatre vipères*. Dans ce roman, la complainte de Moura la rouge témoigne de la puissance des mots et de la force de l'imaginaire. Charles Beaumont, le petit scribouillard, en inventant de toutes pièces un fait divers, provoque un sursaut de fantasme collectif. Toute la ville palpite au gré des aventures irréelles de Moura, sublimées encore par les chansonniers des rues qui, à l'instar du personnage de Charles Beaumont, deviennent des symboles de la condition d'auteur de romans de mystère :

«*Moura la rouge a trois parfums (bis)
Mais elle n'en utilise qu'un... (bis)
Il fait monter le cœur aux lèvres.
Moura l'appell' l'odeur Funèbre.
Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
Moura la rouge est bonne enfant.*

³⁴¹ Pierre Véry, *Goupi Mains Rouges*, op. cit., p. 26.

³⁴² Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 358.

³⁴³ Pierre Véry, *Goupi Mains Rouges*, op. cit., p. 55.

³⁴⁴ Pierre Véry, *Mademoiselle Bécot*, Paris, Gallimard, 1937.

Moura la rouge n'a qu'un cou (bis)
Monsieur d'Paris l'tranch'ra d'un coup (bis)
(...) Car le crime doit payer sa dette !
Ah ! Ah ! Ah ! Oui, vraiment !
Moura, la guillotiné t'attend»³⁴⁵.

Nous sommes donc là bien éloignés de la vision étriquée que la recherche a donnée – et continue de donner – de l'utilisation de la comptine dans le roman policier, perçue uniquement comme «une obsession textuelle (...) un souci littéraire – ou plus exactement poétique au sens que Valéry donnait à ce terme»³⁴⁶ - évoquant irrésistiblement la formule de Jean Ricardou : «composer un roman ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer ; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire»³⁴⁷. Cette remarque rejoint l'analyse d'Annie Combes sur les chansons qui concluait : «la chanson n'est pas seulement le point de départ à une histoire : elle fournit à l'écrivain un réservoir d'analogies parcourant la trame du livre ; elle est prétexte à inventivité»³⁴⁸. Postulat quelque peu réducteur mais vérifié dans les deux corpus : un petit nègre se coupe en deux en cassant du bois ? L'on découvrira le domestique Rogers le crâne fendu d'un coup de hache. Un petit nègre est piqué par un bourdon ? Miss Brent sera découverte tuée par une injection de poison. Autant d'étrangetés, autant «de passionnants problèmes à résoudre par l'imagination»³⁴⁹ : dans *Monsieur Malbrough est mort*, les chapitres sont ponctués par les couplets de la célèbre chanson, fournissant tous un indice susceptible d'approcher théoriquement la solution de l'énigme tandis que, dans *Mademoiselle Bécot*, les paroles de la chanson pour Lise vantent le charme d'une jeune fille dont le refus de céder à son soupirant constitue à la fois le moteur de l'action et un indice non négligeable.

Mais la comptine suggère également autre chose : c'est un chant de vie censé étouffer un cri de mort. Et si les primitifs chantent pour éloigner les mauvais esprits, c'est parce que la comptine permet de concilier l'inconciliable, avec la vie et la mort confondues :

«Que c'est étrange ! Je suis presque heureuse. Pourtant mes jours sont en danger. Quoi qu'il en soit, rien ne trouble ma quiétude (...) je me sens très forte et invulnérable à la mort»³⁵⁰.

³⁴⁵ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 572.

³⁴⁶ Benoît Peeters, "La bibliothèque et ses cadavres" in *Les cahiers des paralittératures, Agatha Christie et le roman policier*, éditions du Céfal, 1993, p. 157.

³⁴⁷ Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, éditions du Seuil, Collection "Ecrivains de toujours".

³⁴⁸ Annie Combes, op. cit., p. 111. A ce sujet le désir du juge Wargrave de respecter les vers de la comptine en fait le représentant de l'écrivain : «Et puis j'avais envie de rester aussi près que possible de ma comptine» (*Dix Petits nègres*, op. cit., p. 789).

³⁴⁹ Ibid., p. 105.

³⁵⁰ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1976, p. 205.

Le haut et le bas échangeant leur signe :

«*Quand Mam'zelle Bécot
Donn'ra un bécot,
Tous les purotins touch'ront le gros lot,
Monsieur de'Rothschild sera mendigot,
Ce s'ront les manchots qui f'ront la cuisine,
Pendant qu'les culs-d'jatt dans'ront la biguine...*»³⁵¹.

L'imaginaire se substituant à la réalité :

«Allons bon ! Moi aussi, maintenant, cela me prend ?
Enfin, voyons ! Suis-je à Mortefond en Lorraine ou au pays *d'Il était une fois* ?...»³⁵².

En un mot, le chant destiné à braver la nuit qui peut paradoxalement, à tout moment, faire basculer dans les ténèbres :

«C'est insensé de commettre des crimes en suivant les strophes d'une chanson pour bébés ! Le fait d'affubler le juge d'un oripeau rouge, de tuer Rogers au moment où il coupait le bois, de droguer Mrs Rogers pour qu'elle ne se réveille pas, d'amener un bourdon dans la pièce quand Miss Brent est morte, ce ne sont là que cruels jeux d'enfants»³⁵³.

Cet aspect paradoxal est perceptible également dans *Une poignée de seigle* où une comptine vantant les joies familiales permet à l'assassin de commettre un parricide. De même, les histoires de squelettes qui font la joie de Gérard, l'adolescent morbide de *Goupi-Mains Rouges à Paris*, n'empêcheront pas, en dépit de leur évidente fonction cathartique, la mort du jeune garçon : «- Figure toi, disait Gérard, que j'ai trouvé *Une gaîté de l'autre tombe* tout ce qu'il y a de mignonne... Dans un cimetière, des petits enfants squelettes font une ronde (...). Un peu à l'écart, il y a le crâne d'un autre petit enfant squelette. Rien que le crâne. Posé à même la terre. Il ne regarde pas ceux qui font une ronde ; il a sa nuque tournée vers eux (...). Alors, un des enfants squelettes qui font la ronde dit à un autre, en parlant du crâne par terre : "qu'est ce qu'il a, celui là ? " "Laisse donc ! lui répond l'autre. Il fait la tête ! " (...). Ce fut

³⁵¹ Pierre Véry, *Mademoiselle Bécot*, op. cit. Il est intéressant de se pencher sur l'inventivité du romancier qui permet à la comptine de devenir symbole de basculement. A cet effet, nous renvoyons notre lecteur à la première ébauche de la comptine. Le lecteur trouvera cette mouture inédite en annexes.

³⁵² Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 386.

³⁵³ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 204.

sur cette ultime *Gaîté de l'autre tombe*, que ce lunaire, ce doux bohème rieur (...) rendit le dernier soupir» (*Goupi Mains Rouges à Paris*, op. cit., p. 284.).

D'une certaine manière, la comptine et le roman policier jouent sur le même terrain : celui de la métaphysique. Tous deux renvoient sans répit à la mort, au destin de l'homme, aux raisons de son existence, et la comptine exacerbe, au sein de la narration policière, cette mort qui arrive. Chacune de ses paroles, chacun de ses refrains égrène, comme un immense sablier, l'écoulement du temps et l'imminence de l'issue fatale : le «un éléphant ça trompe énormément», chanté quinze ans après, par les anciens de Saint-Loup, symbolise cette dégradation de la durée, cette fragilité et cette imprévisibilité de la vie, susceptible à tout moment de prendre congé :

«En chaque vivant (ou se croyant tel), je ne pouvais plus considérer, dès le berceau, que le cadavre en sursis. En sursis ? A peine ! Pour moi, ces pseudo-vivants étaient froids ! Je voyais les maisons comme autant de caveaux, les chambres comme autant de tombes, les lits comme autant de cercueils... Parfois ces cadavres turbulents s'accouplaient. "Mariés le...". Ces cadavres enfantaient d'autres cadavres. "Est devenu père d'un enfant de sexe masculin (ou féminin) le...". Cela ne changeait rien. Une date et tout rentrait dans l'ordre : "décédé le... Décédé le... DÉCÉDÉ LE..." Bon gré, mal gré, il fallait y venir à l'acte funèbre, s'avouer poussière ! Bandes de squelettes !»³⁵⁴.

Le roman *M. Marcel des Pompes funèbres* comporte un passage sensiblement identique : «Jusqu'à leur façon de considérer les gens lui semblait inquiétante. En tout homme vivant, ils ne devaient voir qu'une proie assurée, qu'un cadavre pas encore "mûr"; sans doute scrutaient-ils, sur les visages, les signes de maladies, supputaient-ils les chances de mort, se livraient-ils à des estimations touchant la date du trépas de chacun : "Celui-ci, c'est du six mois. Celui-là, du deux ans !"» (Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes funèbres*, op. cit., p. 119).

Cette épée de Damocles suspendue au dessus de leur tête, on saisit mieux la vive prédilection manifestée par les personnages véryiens pour les prophéties : dans *Le pays sans étoiles*, Simon le Gouge est profondément troublé par le chapitre vingt-sept du livre d'Ezéchiel le prophète, prédisant³⁵⁵ la renaissance après la mort. Dans *Le yoreille*, c'est une

³⁵⁴ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, Saint Amand, éditions Denoël, 1984, p. 25.

³⁵⁵ Ibid., p. 111 : «La main de l'Eternel fut sur moi, et l'Eternel me fit sortir en esprit et il me mena au milieu d'une campagne qui était pleine d'os. Et il me fit passer près d'eux, et voici : ils étaient en fort grand nombre sur le dessus de cette campagne, et ils étaient fort secs. Alors il me dit : "- Fils de l'homme, ces os-ci pourraient-ils bien revivre ?" Et je répondis : "- Seigneur Eternel, tu le sais". Alors il me dit : "- Prophétise sur ces os et dis leur : - Vous, os qui êtes secs, écoutez la parole de l'Eternel. Ainsi a dit le Seigneur Eternel : - Je vais faire entrer l'esprit en vous, et vous revivrez. Et je mettrai des nerfs sur vous, je ferai croître de la chair sur vous et j'étendrai sur vous de la peau ; puis je mettrai l'esprit en vous, et vous revivrez ; et vous saurez que je suis l'Eternel". Alors, je prophétisai comme il m'avait été commandé, et sitôt que j'eus prophétisé, il se fit un bruit, puis un tremblement, et ces os s'approchèrent l'un de l'autre».

parodie de Nostradamus qu'évoque le décryptage d'un grimoire prônant la destruction de «l'arbre porteur du fruit maudit appelé pomme»³⁵⁶, afin d'éviter la récurrence du péché originel. Quant aux nombreux signes émaillant la nouvelle *Tout doit disparaître le cinq mai*, comme l'inscription sur la vitrine³⁵⁷, ils en viennent, peu à peu, à convaincre le personnage principal, Monsieur Lecourtois, de l'imminence de la fin du monde alors qu'ils n'annoncent, en fait, que sa propre et seule mort :

«L'univers entier disparut, sans laisser la moindre trace. La prédiction s'était accomplie, à la lettre. Tout disparut ce 5 mai de l'an 1964 de l'ère chrétienne, à 16 heures 24 très exactement (...). Certes, l'univers existait toujours mais cependant il avait cessé d'exister du seul fait du décès de M. Lecourtois, la mort de chacun de nous signifiant réellement et en vérité la mort de l'univers, l'éclatement de ses planètes, de ses étoiles, de ses galaxies : bulles de savon qui rentrent dans le néant. Ainsi, l'univers a-t-il – cessé d'être des milliards et des milliards de fois, et à tout instant il cesse d'être, – chaque fois que se ferment des yeux, tous les aspirants bacheliers savent cela»³⁵⁸.

La mort apparaît souvent comme une évidence dans l'univers romanesque de Pierre Véry en ce que toute existence humaine tend vers elle ainsi que le rappelle froidement Amandine à sa sœur Clémence dans *Le Thé des vieilles dames* (op. cit., p. 544) : «- C'est tous les jours la fin du monde pour quelqu'un, jeta Amandine en haussant les épaules. Quand on a une ligne de vie comme tu as la chance d'en avoir une...».

Phénomène pour le moins paradoxal : si la fin du monde est envisageable, puisqu'elle affecte tous les hommes sans exception, il est par contre intolérable de vivre avec l'idée de sa propre fin en tant qu'individu. Pour cette raison, la comptine permet de narguer la mort sur

³⁵⁶ Pierre Véry, "Le yoreille" in *Tout doit disparaître le cinq mai*, Saint-Amand-Montrond, éditions Denoël, 1990, p. 29. L'ironie de Véry transparait clairement : «Un très savant moine versé en l'art de décrypter les grimoires avait découvert dans les prophéties de Nostradamus, un inspiré du très vieux temps, qu'environ l'an 3000 après Jésus Christ, le péché originel, d'où étaient nés tous les maux de l'humanité, seraient commis de nouveau. Cela découlait avec limpidité (selon ce moine) du quatrain XXVI de la quatrième centurie dudit Nostradamus, que voici textuellement :

"Lou grand eyssame le lavera d'albelhos
Que non saura bon te siegeno venguddos :
Denuech l'ébusque lougach dessous la treilhous
Cieutard trahido per cinq leugos non nudos».

³⁵⁷ Pierre Véry, *Tout doit disparaître le cinq mai*, op. cit., p. 119 : «Sur la vitre, on pouvait encore lire l'inscription au blanc d'Espagne : *Tout doit disparaître le...* Mais la date avait été modifiée. Ce n'était plus le 6 avril 1964 que tout devait disparaître, c'était le 5 mai. A la vue de M. Lecourtois, le même sourire fleurit les lèvres fanées des trois vieilles : (...) Clotilde s'avança sur le pas de la porte. Les deux autres sœurs dévidaient un écheveau de laine (...). Il montra l'inscription (...) - Nous avons obtenu un sursis d'un mois, dit Clotilde. - "Un sursis ? " La fin du monde est remise à trente jours ? Toutes trois sourirent - de ce sourire bien élevé des personnes qui n'ont pas compris une plaisanterie mais n'en veulent rien laisser paraître. - Notre successeur a eu un deuil, le pauvre. Mais entrez donc, Monsieur». L'écheveau de laine et les trois sœurs renvoient à la figure mythologique des Parques.

³⁵⁸ Ibid., p. 135.

son propre terrain dans la mesure où toutes deux possèdent un certain nombre de points communs : elles délivrent des forces négatives et régressives, elles dématérialisent et libèrent les forces ascensionnelles de l'esprit et en étant chacune «fille de la nuit et sœur du sommeil»³⁵⁹, elles recèlent le pouvoir de régénérer. En exergue de son recueil de nouvelles, *Tout doit disparaître le cinq mai*, Pierre Véry a tenu à souligner la concordance entre mort, comptine et roman de mystère. Pour lui, le récit d'épouvante exerce un pouvoir cathartique. Il permet de se rassurer, de sublimer ses craintes en les transposant dans un monde symbolique qui n'est pas celui dans lequel le lecteur vit. En cela, récit policier et comptine se rejoignent puisqu'ils fournissent, tous deux, à leur manière, une échappatoire où les terreurs deviennent moins effrayantes parce que moins réelles, réduites à de l'encre sur du papier ou à un refrain psalmodié dans le noir :

«L'enfant pris de peur dans le noir siffle pour se rassurer. Pris au piège du Continuum Espace-Temps, l'homme, pour se rassurer, se raconte des histoires de peur...»³⁶⁰

Roman d'énigme ou plutôt roman jeu comme se plaisent à le qualifier certains théoriciens – et nous avons vu à quel point ce qualificatif n'était pas usurpé – le roman policier d'Agatha s'est souvent attiré le mépris de la critique, du fait même de ses nombreuses similitudes avec la *nursery rhyme* : superficialité des personnages, des intrigues, intérêt ne résidant que dans la chute, on considère volontiers son roman comme une sorte de bataille navale, format livre de poche, opposant le lecteur enquêteur à l'assassin auteur. Pourtant on s'est rarement demandé si le roman christien n'était pas lui-même ambivalent et si «cette flagrante absence de personnages, ces atteintes à la psychologie la plus primaire, ces artificialités logorrhéennes, ces caractères dénués de caractère»³⁶¹ n'étaient pas après tout qu'un masque, qui comme tout masque, cache et révèle à la fois. Car à travers ce motif du jeu qui s'emballe dans chacun de ses récits, dévorant tout sur son passage, structurant l'intrigue, transformant les personnages en pions, le détective en marionnette et les décors en damiers, se discerne chez l'auteure la velléité de communier avec un autre jeu, peut-être son jeu (son "je" ?) le plus intime et le plus vrai...

³⁵⁹ Alain Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Aylesbury, Robert Laffont, 1993, p. 650. Il ne faut pas oublier qu'en anglais, comptine se dit *nursery rhymes*, cette traduction justifiant le rapport avec la nuit et le sommeil.

³⁶⁰ Pierre Véry, *Tout doit disparaître le cinq mai*, op. cit., p. 6.

³⁶¹ Pierre Boileau. Thomas Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Payot, 1964.

III. DES SUBSTITUTS DE LA RITOURNELLE ENFANTINE ?

A. Des schémas d'écriture passésistes renouant avec des archétypes enfantins ?

Il n'est pas de recherche sur le roman d'énigme qui ne souligne la pauvreté à la fois psychologique et sémantique des personnages chrétiens. Pour Annie Combes, leurs descriptions rappellent par leur brièveté la carte d'identité, la banalité des adjectifs, la simplicité de la syntaxe, en somme la platitude du portrait n'offrant guère de prise à la lecture :

«Linnet vit un grand et solide gaillard aux yeux bleu sombre, à la chevelure brune et bouclée, au menton carré et dont le sourire juvénile éclairait un visage sympathique»³⁶².

Sur de telles phrases, le regard glisse, l'impression d'inconsistance se multiplie, les ressemblances finissant effectivement par oblitérer les différences : «la complexité des corps vivants est étrangère à la schématisation qu'[Agatha Christie] privilégie. Ses personnages sont plus proches des pions aux formes épurées d'un jeu d'échec que de n'importe quelle personne réelle»³⁶³. C'est de ce même écho que Patricia Craig et Mary Codogan se font les ambassadrices en utilisant, elles, le terme de "stéréotype" pour qualifier des personnages instantanément reconnaissables et dont l'apparence semble nier toute ambiguïté psychologique ou morale :

«Dans l'Angleterre de 1930, tout le monde connaissait bien le doux pasteur (...) la vieille fille émotive, le colonel coléreux, l'actrice choyée et le "bon docteur". Ceux-ci appartiennent à la distribution d'innombrables farces, romances et mélodrames»³⁶⁴.

Cette allusion au théâtre n'est pas innocente ; elle revient même fréquemment dans les études sur le roman d'Agatha comme si, finalement, la critique avait davantage affaire à un spectacle de marionnettes monté à sa seule intention, qu'à un véritable roman. Ce parallèle apparaît d'autant plus justifié qu'est invariablement évoqué au début de chaque récit un lieu scénique où se concentrent les différents acteurs. Il peut s'agir d'un train, d'un avion, d'un bateau,

³⁶² Agatha Christie, *Mort sur le Nil*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1979, p. 25.

³⁶³ Annie Combes, op. cit., p. 43.

³⁶⁴ «Un déguisement de grand-mère, Miss Marple» in *Les cahiers Renaud Barrault* n°115, Mayenne, Gallimard, 1988, p.63.

d'une île, et plus généralement d'une grande maison de campagne dont la vocation est de réunir dans un espace spécifique et pour un temps délimité un ensemble de personnages au profil socio-psychologique convenu, peu susceptible d'entraver la rigueur fournie par la romancière dans la conduite de son énigme :

«Quant aux personnages, leur existence est purement fonctionnelle. Ils incarnent le minimum sémantique vital de la figure structurale du témoin, du suspect, de la victime, du criminel. Des rôles en somme. Aussi bien officier de l'armée des Indes, médecin à la mode, jeune premier, ingénue, théâtrale, oncle à héritage, forment le personnel d'une comédie plus proche du vaudeville que de la commedia dell'arte»³⁶⁵.

D'allusion au théâtre, il ne saurait être question avec Pierre Véry : à aucun moment il ne montre ses personnages comme un manipulateur de marionnettes ; jamais il ne se pose comme un magicien retors annonçant le tour qu'il va exécuter pour mieux duper ses spectateurs. Bien au contraire : s'il est question de ficelles, de ventriloque et de théâtre d'ombres, l'on serait presque tenté de dire que la seule ombre chinoise projetée dans toute l'œuvre, c'est celle de l'auteur, rattrapé, dépassé, dévoré par ses créatures. Les habitants du bourg de *Pont égaré*, titre de son premier roman, peuvent être identifiés sous d'autres noms, d'autres visages dans l'œuvre véryenne. Il est aisé de les démasquer puisqu'ils témoignent tous d'une indéfectible bizarrerie, qui les met invariablement en porte-à-faux par rapport au genre choisi par l'auteur, celui du roman de mystère et plus globalement du roman policier. C'est presque toujours le même personnage principal qui revient d'un récit à l'autre, dandy parisien qui porte sur la vie provinciale un regard ironique, critique et un brin désabusé. Il peut s'appeler Prosper Lepicq dans *Le thé des vieilles dames*, être pseudo-marquis dans *L'assassinat du Père Noël*, peintre comme Nicolas Niel dans *L'inconnue du terrain Vague*, ou bien encore jeune snob en villégiature sur les terres de son enfance comme Goupi-Monsieur dans *Goupi-Mains Rouges*, peu importe. La spécificité de leur regard les trahit systématiquement puisqu'il atteste toujours d'une certaine distanciation voire d'une vision altérée par l'écran condescendant d'un parisianisme propre à susciter, tout au long du récit, le cocasse ou le pathétique.

Mais il y a plus frappant encore dans ce rapport de l'auteur à ses créatures : par un étrange jeu de poupées gigognes, les personnages eux-mêmes semblent se prolonger les uns

³⁶⁵ Jean Fabre, "Heuristique et littérarité du roman d'énigme" in *Les cahiers des para-littératures, Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, éditions du Céfal, 1994, p. 116. A noter, mais nous y reviendrons, que le point de vue de François Rivière est diamétralement opposé puisqu'il voit précisément dans cette comédie une reprise des motifs de la commedia dell'arte. Une hypothèse à laquelle nous souscrivons davantage puisqu'elle corrobore nos recherches sur le masque, la fête et le déguisement au sein de l'œuvre christienne.

dans les autres, comme si finalement leur raison d'être n'était motivée que par le rapport qu'ils entretiennent mutuellement. Thierry Picquet³⁶⁶ a ainsi pu procéder à un inventaire de cet étrange réinvestissement, qui constitue, selon notre point de vue, une variation du mythe de l'androgynie pouvant servir d'instrument à une lecture critique. Car si le mythe «raconte une histoire sacrée, [s'] il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements»³⁶⁷, il peut stigmatiser aussi une incapacité, un échec, celui éprouvé par le possédé d'Eros à refaire en sens inverse l'itinéraire de la chute : du multiple à l'un, de l'âge adulte à l'enfance – en un mot de la réalité à l'idéal. Recensons plusieurs personnages types : l'amitié éprouvée par le truand Tony, dans *Signé Alouette*, pour le petit Noël de Saintaigne s'explique par le fait que tous deux sont orphelins et rejetés par les autres. Tony se réapproprie, en quelque sorte, son enfance perdue en la personne de Noël. Au risque de sa vie, Cesaïre, dans *Histoire de Brigands*, sauve Isabelle d'une mort certaine alors qu'elle fait partie du clan adverse, mais s'en justifie auprès d'elle pour la raison que la jeune femme lui rappelle sa propre fille (« - J'ai eu une fille, murmura-t-il. Et vous lui ressemblez»³⁶⁸). Alors qu'il y a en fait plusieurs Monsieur Dimanche dans *Le costume des dimanches*, le chapitre III intitulé Lazarre suggère l'idée de résurrection, une idée dont *Le pays sans étoiles* exploite tout le potentiel puisque le dénouement du roman rejoue la scène du meurtre initial, commis cent ans auparavant : Simon et JT deviennent les deux frères rivaux s'entretenant pour une femme dont les traits ne sont plus ceux de la diabolique Pamela mais ceux de la candide Fernande. Même endroit, mêmes circonstances, le crochet de boucher s'étant substitué comme arme à la canne à pomme d'argent... Dans ce roman le fait que certains personnages semblent se réincarner en d'autres provoque de multiples confusions et notamment une incapacité à identifier durablement : «Paméla... Elle faisait partie de la collection, sûrement. Pensifs ou souriants, ses traits étaient reproduits sur l'un de ces cartons encadrés de filets rouges, ou sur l'une des minces plaques de cuivre des daguerréotypes. Mais, entre tous ces visages féminins – vieilles dames, femmes épanouies, jeunes filles en bouton – lequel était le sien ?» (Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit. p. 123).

A travers ces héros fractionnés, dépossédés, dont l'existence est suspendue à celle d'autres personnages, s'inscrit l'idée d'un héros mutilé, empêché, évoquant le mythe de l'androgynie décrit dans *Méphistophélès et l'androgynie* :

³⁶⁶ Thierry Picquet, *Lectures de Pierre Véry*, La Haye - Fouassière, éditions du Petit Véhicule, 2003, p. 96.

³⁶⁷ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, éditions du Rocher, 1988, p. 8. Définition proposée par Mircea Eliade.

³⁶⁸ Pierre Véry, *Histoire de Brigands*, La Flèche, les Intégrales du Masque, Tome 3, 1997, p. 467.

«Les mythes révèlent qu'au commencement in illo tempore, il y avait une totalité compacte. L'homme se sent séparé d'un état indéfinissable, atemporel, dont il n'a aucun souvenir précis mais dont il se souvient pourtant au plus profond de lui-même. Cette séparation s'est constituée comme une rupture à la fois en lui-même et dans le monde. C'était une chute (...) se traduisant par une catastrophe fatale pour le genre humain et à la fois par un changement ontologique dans la structure du monde»³⁶⁹.

S'appréhenderaient alors mieux tous ces jeux d'échos à l'intérieur de l'œuvre véryenne que la recherche a pu, à juste titre, souligner sans toutefois parvenir à les motiver. Car pour Pierre Véry le mythe est autant forme que matière ; en ce sens le processus d'esthétisation, envisagé de manière globale dans le corpus, permet de discerner "une poétique du mythe de l'androgynie" difficilement traduisible puisque s'y rejoignent l'imaginaire et l'idéologie, le social et le symbolique. Toutefois d'un roman à l'autre, d'un récit tardif à un récit plus récent, c'est tout un subtil kaléidoscope de reflets et de miroirs, d'appels et de résonances, qui peu à peu se forme permettant d'organiser "le cosmos véryen" selon certains dynamismes, certains noyaux et réseaux de signification. L'œuvre prise dans sa totalité aspire, en effet, à une réintégration, à un repli au sein d'une unité originelle, non seulement pour les êtres mais également pour des gestes bien précis : Antoine, le personnage de *Danse à l'ombre* se remémore ainsi dans une église les tristes années passées dans un collège privé. Au cours de cette rêverie, lui apparaît Saint-Loup prêchant en chaire, ce Saint-Loup qui donnera son nom au collège des *Anciens de Saint-Loup*, lui-même réminiscence de l'école des *Disparus de Saint-Agil*. Dans ce rêve éveillé, sont également convoqués nostalgiquement, par Antoine, des condisciples tel ce N... qui rêvait d'Amérique et qui, un jour, prit la poudre d'escampette pour ne jamais revenir. Ce N... préfigure le numéro 22 des *Disparus de Saint-Agil*, épris lui aussi de littérature, d'aventure et d'Amérique... Quant au prologue de ce dernier roman, dans lequel Prosper Lepicq déterre dans la campagne briarde la bouteille où ses condisciples et lui ont jadis caché les noms des élèves de leur classe, il ne fait qu'attiser l'étincelle magique à laquelle le romancier s'était réchauffé dans ce passage prémonitoire de *Danse à l'ombre* :

«Tous ces noms, en fin d'année, on les consignait, à la suite d'un adieu à la classe rédigé en vers par un fort en narration française sur "un papyrus" enfermé dans une bouteille soigneusement cachetée et elle-même couchée dans un minuscule cercueil qu'à la halte de la dernière promenade on enfournait en grande solennité au pied d'un arbre, au bord d'un canal mort»³⁷⁰.

³⁶⁹ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 145 et p. 152.

³⁷⁰ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, Paris, Gallimard, 1930.

Même les ultimes romans de Véry peuvent être lus, ainsi que l'a noté Jacques Baudou³⁷¹, comme des variantes des *Disparus de Saint-Agil*, Saint-Agil renaissant de ses cendres par le biais de l'anagramme Noël de Saint-Aigle, le héros des *Héritiers d'avril*. Le mode de fonctionnement de Véry puisant dans ses récits antérieurs pour en extraire la quintessence dont il alimente ses intrigues postérieures évoque l'art du conteur, étanchant sa soif à la source commune des mythes et des légendes où l'humanité archaïque a déposé toutes les frustrations liées à la perte d'une force sacrée où tout était plus puissant, puisqu'en dehors du temps (ex tempore), en dehors de l'espace, et surtout en dehors du sexe (ex sexo)... L'attachement de Véry au déjà dit, au déjà écrit, au déjà conté peut s'interpréter, par conséquent, comme le désir de raconter une seule histoire, mythique et universelle, celle de l'enfance et du merveilleux.

Cette idée d'une histoire unique, primitive et universelle est également décelable chez Christie et c'est précisément le symbole de la scène, où chacun viendrait réciter le rôle qui lui a été attribué, qui en constitue la clef. Sur l'impression de théâtralité dégagée par l'œuvre, la réflexion n'est qu'embryonnaire : par commodité, par facilité, les théoriciens ont avancé que c'était une faiblesse inhérente au récit de détection, condamné à faire fonctionner les êtres et leurs passions comme les rouages d'une mécanique tournant invariablement. Ainsi Boileau - Narcejac pouvaient-ils, sans le moindre état d'âme, certifier :

«Le roman policier, en ce sens, n'a que faire de caractères qui seraient des forces gênantes, incontrôlables. Un Julien Sorel ferait éclater instantanément une intrigue policière»³⁷².

Seul François Rivière a eu l'audace d'aller à contre courant en proposant une autre hypothèse. Et si celle-ci peut prêter à discussion, elle n'en est pas moins séduisante, ainsi qu'en jugera le lecteur. On a dit, on a redit l'importance du motif enfantin chez Agatha Christie : son goût intact du mystère, son penchant pour toutes les formes de jeux et son attrait pour les comptines, ces paraboles courtes condensant une sorte de morale³⁷³ familière à usage

³⁷¹ Jacques Baudou, "Les héritiers de Saint-Agil" in *Enigmatika* n°15, mars 1980.

³⁷² Boileau - Narcejac, *Le roman policier*, op. cit., p. 176.

³⁷³ Comme par exemple dans *Mort sur le Nil* :

*La vie est vaine,
un peu d'amour,
un peu de haine,
et puis bonjour.
La vie est brève,
un peu d'espoir,
un peu de rêve,
et puis bonsoir.*

immédiat, pour ceux qui entendent assurer la pérennité d'une nature profonde, interchangeable de l'être humain. Or, c'est précisément dans cette certitude d'une pérennité de l'état initial qu'a grandi Agatha, son enfance représentant aux yeux de l'essayiste, «l'adéquation parfaite entre la vie rêvée et la vie réelle, le créé et le vécu»³⁷⁴. Il faut relire, à ce titre, les pages de *L'autobiographie* où Agatha décrit Ashfield, la maison de son enfance, semblable à une villa d'éternelles vacances avec son parc où les plantes exotiques se mêlent à la végétation anglaise policée. Comment s'étonner, par conséquent, qu'elle ait décidé un jour d'intégrer à son univers imaginaire les figurines de Dresde³⁷⁵ – ces porcelaines représentant les personnages de la commedia dell'arte – pour ce qu'elles symbolisaient alors à ses yeux : «la réalité d'une présence hic et nunc au cœur d'un monde familial, rassurant, empreint d'une plénitude et d'une pérennité [sans pareille]»³⁷⁶. Ce sont dans ces figurines à l'image énigmatique que François Rivière voit l'esquisse des futures intrigues d'Agatha qui «portent toutes en filigrane la certitude d'une sorte de bonheur naïf né de l'enracinement dans le décor familial, épure sans faille du bonheur victorien»³⁷⁷. Et pour prouver ses dires, de citer l'exemple du premier écrit d'Agatha, *A masque from Italy*, qui représente selon lui «la mise en place (...) d'une dramaturgie totalement passéiste (...), l'invention sans doute inconsciente, à ce moment, du schéma d'écriture à partir duquel pourront s'élaborer plus d'un récit»³⁷⁸. Conclusion hâtive ? Conclusion erronée ? Rien n'est moins sûr : si l'on peut regretter que François Rivière ne se livre pas à une exégèse de l'œuvre pour appuyer sa théorie - ce à quoi nous nous emploierons ultérieurement - il faut noter que ce *A masque from Italy* met en scène les personnages de la commedia dell'arte ! Et si nous avons pu précédemment relever l'importance du masque dans l'œuvre christienne, il est vrai que l'on pourrait voir dans la simplicité mièvre et un peu lourdaude de ces Polichinelle, Arlequin et autres Colombines, les masques de la destinée tels qu'ils s'appliquent tour à tour sur les visages des acteurs chrétiens...

Le merveilleux – on le sait – fait partie intégrante de l'enfance. Cette époque mystérieuse, où se définissent les goûts et le caractère, où s'amoncellent les influences et “les traumas”, où se forme peu à peu la personnalité, accompagnera l'adulte toute sa vie durant. Or, de nombreux romans véryiens s'imposent par leur caractère rétrospectif et nostalgique.

³⁷⁴ François Rivière, op. cit., p. 34.

³⁷⁵ A l'époque victorienne, les figurines de Dresde formaient un des éléments convenus du décor bourgeois anglais.

³⁷⁶ François Rivière, op. cit., p. 39.

³⁷⁷ Ibid., p. 34.

³⁷⁸ Ibid., p. 49. Ce serait donc ce qui distinguerait Agatha Christie de ses confrères : «elle ne fait pas vraiment du "detective novel" comme Dorothy Sayers ou F.W. Crofts, mais organise une fiction sans pareille (la fiction intégrée à son univers) autour des "gimmicks" et des structures qu'elle assimile en toute innocence. Elle double la fiction policière classique (style Conan Doyle) pour obtenir de façon cathartique, toujours à l'intérieur de son univers clos, la réponse au drame précis suscité dans l'intrigue choisie» (François Rivière, op. cit., p. 96).

Quand Lepicq ramène au jour, dans *Les Disparus de Saint-Agil*, la bouteille bouchée et cachetée contenant un rouleau, le lecteur devine, obscurément, que ce qui va suivre est irrémédiablement terminé, perdu, presque oublié depuis longtemps. Agencements d'impressions, de souvenirs, certains écrits prennent par étapes l'allure de lentes remontées vers les étranges paradis de l'Enfance, dont la mort constitue le logique et ultime aboutissement :

«L'enfance a ceci de commun avec l'âge mûr qu'elle sait être triste ou joyeuse et cacher aussi bien sa joie que son chagrin, pensive, ingénieuse, dure. On veut un jour lui dire adieu, on a honte, on pense à la tuer. Mais l'enfance est la plus tenace Eurydice. Elle revient toujours. Et n'est ce pas elle encore, aux doigts de sucre d'orge, au long tablier, qui revient encore, à la minute dernière, s'incliner au chevet de l'homme agonisant pour lui donner, avec ce sourire un peu triste que l'on croyait perdu, le coup de grâce ?»³⁷⁹.

Le coup de grâce sanctionne, d'une certaine manière, la perte de la grâce et dans cette perspective, toute l'œuvre peut être lue comme une transposition en langage adulte d'un fond fantasmatique à peine travesti. Comme dans l'enfance, le réaliste et le fantastique s'y superposent et se mélangent pour procurer à l'auteur et à son lecteur une forme particulière de jouissance : le plaisir du temps retrouvé... L'on peut ainsi remarquer, d'un point de vue purement anecdotique, que les figures pittoresques des Goupi ont été inspirées par les paysans charentais fréquentés par Véry durant toute son enfance dans la région de Bellon. Des figures si obsédantes, si profondément enracinées dans la besace de sa mémoire que le romancier avait déjà tenté dans son premier roman, *Pont égaré*, de les faire revivre dans un récit fantastico-poétique. Or, dans cette seconde tentative, où il croque ses personnages avec une impressionnante économie de moyens, c'est tout le manichéisme enfantin qui s'affirme puisqu'un simple surnom lui suffit pour dessiner le caractère de chacun de ses personnages : soit Goupi-Monsieur, le maniéré de la ville, Goupi-Doux Jésus, la bigote au cœur aride, Goupi-Mes Sous, l'avare, Goupi-Gazette, la commère et autant d'autres personnalités ramenées à des traits profondément risibles ou ridicules aux yeux de l'enfant qui les observe. Le romancier exerce, à ce niveau, une psychologie réductrice mais qui, revendiquée comme telle, apparaît comme signe d'une grâce qui fut un jour donnée puis retirée, la faute en incombant en grande partie à l'accession à la sexualité. La description donnée par Véry de Fernande, la femme enfant du *Pays sans étoiles* est révélatrice de cette idée de grâce, de ce

³⁷⁹ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, op. cit., p. 171. Nous citons une nouvelle fois cet extrait déjà exploité précédemment car il permet d'appréhender le caractère quasi mystique de l'enfance, ressentie et décrite par Véry comme une grâce, comme un don surnaturel accordé à chacun de nous.

temps de grâce où l'on devisait seul, où les animaux avaient la parole et où la vie tout entière ne semblait être qu'une succession d'images, d'enluminures et d'impressions destinées à exalter l'harmonie du monde et ses préceptes à la fois primordiaux et immémoriaux :

«Comme elle l'avait dit à Simon, elle aimait les bêtes (...). Elle entretenait un gentil commerce avec les lapins, la volaille, et même les oiseaux, et même les grenouilles, les lézards, et même les insectes, faisant la conversation avec eux (elle se chargeait des demandes et des réponses), et pénétrant avec aisance leurs ravissants secrets. Elle eût pu dire : "- Mon ami le grillon... Mon amie la sauterelle". Née trop tard en somme. Faite pour l'heureux temps où le bipède humain ne parlait pas encore, où c'étaient les bêtes qui parlaient ; l'époque du paradis terrestre, quand le lion devisait avec l'antilope sans idées de derrière la tête ; quand le serpent ne regardait point le rouge gorge pour le fasciner, à des fins alimentaires, mais parce qu'il le trouvait joli ; quand le vautour enlevait l'agneau dans les airs, non pour le dépecer, mais pour lui procurer sans risques les émotions d'un tour en avion, et le reposait ensuite, maternellement, près de sa maman brebis»³⁸⁰.

Une nouvelle fois, en filigrane de cet extrait s'inscrit le mythe de l'âge d'or, mais un âge d'or qui, pris dans l'ensemble de l'œuvre de Pierre Véry, présente une coloration fortement autobiographique. En effet, ainsi que l'a vu Thierry Picquet³⁸¹, la vision donnée par Véry de l'enfance relève presque toujours de sa propre enfance. Si nous ne souscrivons pas obligatoirement à tous les regroupements effectués par le chercheur, son mérite est de nous suggérer l'analogie entre la quête du romancier et l'enquête du détective. Premier élément : l'on ne peut en effet que s'incliner devant les points communs réunissant le créateur Véry et sa créature Lepicq avec un même physique d'oiseau de nuit, l'attraction pour l'Amérique, et la perte prématurée d'un parent durant l'enfance. Mais c'est surtout une même préoccupation viscérale qui nous interpelle : celle d'une quête pour l'un, celle d'une enquête pour l'autre, avec pour moteur unique la recherche d'une identité profonde, cachée – aux autres mais également à soi-même – ainsi que le comprendra un peu trop tard Simon le Gouge, le héros du *Pays sans étoiles*, «détective et meurtrier tout ensemble, lancé à la poursuite de lui-même...»³⁸². Le chapitre VI du roman intitulé *Enquête chez les fantômes* est, à cet égard,

³⁸⁰ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 167. Cette idée de l'enfance vue comme une grâce est réaffirmée dans *Les Anciens de Saint-Loup* où ce ne sont plus les simples d'esprits qui continuent d'en bénéficier mais les aveugles et les aventuriers : «Il arrive que des fantômes d'enfants laissent avec confiance leur main dans la main de l'homme qu'ils sont devenus. On appelle cela une grâce. Ils étaient deux, parmi les Anciens de Saint-Loup, à avoir reçu cette grâce-là. Charles Merlin et Clément Raboisson. L'aventurier et l'aveugle» (Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup*, Torino, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992, p. 342).

³⁸¹ Thierry Picquet, op. cit., p. 74. Ainsi le chercheur peut voir dans le geste sacré par excellence dans la pensée véryenne, à savoir l'exhumation de la bouteille des classes, un épisode bien réel (selon un camarade de Véry, René Taroux, interviewé à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Enigmatika*). Nous expliciterons ultérieurement le rapport entre la fiction véryenne et la biographie de l'auteur ainsi que ses conséquences sur l'ensemble de l'œuvre.

³⁸² Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 227.

exemplaire de la valeur cathartique que revêt l'acte d'écrire : il s'agit avant tout de creuser, de déterrer, d'exposer à la lumière du jour non pas la solution d'une énigme, d'un problème, d'un mystère – tout cela est accessoire – mais plutôt ses propres angoisses, ses propres terreurs d'homme, liées la plupart du temps à l'introduction du nouveau et à l'écoulement inéluctable du temps... Un peu finalement comme si les préoccupations de l'auteur primaient sur le plaisir du lecteur !

B. Des romans comptines ?

Dans le roman christien, il n'y a pas de place pour l'improvisation. Les comédiens sont condamnés à rejouer toujours le même drame, à réciter toujours les mêmes répliques, à suivre toujours le même scénario. Dans une maison, dans un château, sur une île, sur un bateau – cela n'a guère d'importance – un meurtre est commis, et dans la joyeuse cacophonie des suspects, seul un Hercule Poirot ou une Miss Marple peut faire entendre sa voix : la voix de la seule, de l'unique, de la vraie vérité...

Il y a chez nos deux auteurs un véritable plaisir de la répétition qui tire son origine du penchant que possède la vie à obéir à une certaine forme d'élasticité, de cette tendance qu'a finalement tout être à revenir à son état premier. C'est ce que Barbara Low appelait le principe de Nirvana et que Freud définissait comme le point où se réunissent et s'inversent pulsions de vie et pulsions de mort, Eros et Thanatos. Comme ces chansons que l'on fredonne ou ces prières que l'on murmure quotidiennement avant de s'endormir, ce phénomène de répétition annule – tant pour le lecteur que pour l'auteur – l'angoisse existentielle liée à l'introduction du nouveau : «le charme des histoires de Nursie», admettra Agatha Christie dans son autobiographie, «c'est qu'elles étaient toujours les mêmes»³⁸³. Une constatation lucide que l'on pourrait appliquer sans aucun mal à ses propres romans à condition d'admettre que la répétition puisse être envisagée dans le sens d'une combinaison d'identité et de différence, de permanence et de changement. En partant de ce postulat, Annie Combes a ainsi pu montrer, dans le chapitre *Variation* de son étude consacrée à l'œuvre d'Agatha, comment la romancière, en réécrivant quatre livres, a pu en obtenir vingt-six de plus, la refonte d'une même solution dans le creuset de l'écriture ne conduisant pas - comme on aurait pu l'imaginer - à la redite, mais relançant au contraire l'imagination et favorisant parfois le dépassement des livres antérieurs... Un peu finalement comme une histoire toute simple qui s'étofferait au gré des rêves enfantins pour se transformer en une aventure extraordinaire...

³⁸³ Cité par François Rivière (op. cit., p. 35).

Ce jeu d'appels et de résonances revêt un aspect plus incantatoire encore dans l'œuvre véryenne puisque les échos ne s'appréhendent pas seulement de romans en romans mais se perpétuent également au sein des récits mêmes. La répétition d'une action, si elle peut parfois perdurer jusqu'à l'infini³⁸⁴ dans l'univers romanesque de Pierre Véry, n'en apparaît pas moins interdépendante du chiffre trois :

«Plus rien, sur la planète du silence que ce cœur de voix alternées qui tourne dans la fusée, ce sempiternel *Au clair de la lune* ; *qui recommence* et *recommence*, et *recommence*, et continuera de tourner aussi longtemps que la fusée fournira l'énergie électrique au magnétophone»³⁸⁵.

Dans *Le costume des dimanches*, par trois fois, le lecteur assiste à l'arrivée d'un quidam présenté sous le nom de Monsieur Dimanche mais qui s'avère être, à chaque fois, un personnage différent : à savoir la victime, le fiancé et enfin le véritable Eugène Dimanche. La première scène du crime de *Mort depuis cent mille ans* fait l'objet de deux reconstitutions, avant que ne survienne un nouveau meurtre que la rumeur publique a tôt fait de rapprocher d'un épisode datant de la préhistoire :

«Bouleversante identité des blessures, suggérant l'idée affolante qu'il n'y avait eu qu'un seul meurtrier qui, après avoir tué une première fois au commencement du monde, et s'être tenu tranquille trois cent mille ans, reprenait son œuvre de mort»³⁸⁶.

Le troisième Claude des *Trois Claude* fait, lui, référence à la statue du créateur de la télégraphie aérienne, Claude Chappe dont l'ombre tutélaire parcourt tout le roman, favorisant l'amour de deux générations de jeunes gens :

«C'était une belle journée, presque tiède. Un courageux petit soleil, encore bien pâle, mais réconfortant tout de même, luisait là-haut, et ses rayons éclairaient doucement le troisième Claude : l'homme de bronze. En suivant les passages cloutés, les deux Claude de chair contournèrent le carrefour»³⁸⁷.

³⁸⁴ Ainsi dans *Le pays sans étoiles* (Pierre Véry, op. cit., p. 233) : «Et Simon, il y a cent ans, au bord de cette rivière, dans ce sentier, aurait déjà tué J.T ? Et peut-être, au cours des âges à venir, au long des existences successives, devrait-il revenir encore, et encore revenir, dans cette même sente funeste, et encore, et encore tuer J.T, et s'acharner à le tuer encore, un nombre indéfini de fois ?»

³⁸⁵ Pierre Véry, "L'étoile jaune", in *Tout doit disparaître le cinq mai*, op. cit., p. 93.

³⁸⁶ Pierre Véry, *Mort depuis cent mille ans*, Paris, Gallimard, 1941.

³⁸⁷ Pierre Véry, *Les trois Claude*, op. cit., p. 834.

Si la répétition en général et le chiffre trois en particulier instaurent quelque chose de rituel dans le fonctionnement du texte, il faut également y voir un tribut au conte populaire dans lequel souvent une action se renouvelle trois fois. Citons ainsi l'exemple³⁸⁸ du héros qui, partant à la rencontre d'un démon, déclare à ses amis qu'il poussera trois cris : le premier, en voyant le démon ; le deuxième, lors de sa lutte avec lui ; le troisième, au moment de la victoire. Il requiert également de ses compagnons de l'attendre trois jours, lorsqu'il part pour pénétrer seul dans un palais enchanté, ou qu'il se rend à un rendez-vous galant. Il est implicitement convenu que son caractère héroïque lui assure la vie sauve durant les trois premiers jours... Trois, comme le trio de collégiens des *Disparus de Saint-Agil*, trois comme Simon et J.T séparés par le fantôme d'une femme dans *Le pays sans étoiles*, trois comme le leitmotiv³⁸⁹ entêtant de la complainte de Moura la Rouge... Trois comme les incantations magiques du poème africain lues par l'inspecteur Max³⁹⁰... Circonstances fortuites ? Peut-être... Il n'empêche : au-delà de l'idée de transcendance évoquée par ce nombre (qui équivaut

³⁸⁸ Pour approfondir la symbolique du chiffre trois dans les contes, je renvoie le lecteur à l'article de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant in *Le dictionnaire des symboles*, Aylesbury, éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1993, p. 973.

³⁸⁹ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 571. A titre de rappel :

«Moura la Rouge, a trois autos (bis)
 Un'verte, un'grise et un'bordeaux (bis)
 Quand Moura sort dans l'auto grise,
 C'est pour prom'ner des journalistes !
 Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
 Moura la Rouge est bonne enfant !
 Moura la Rouge a trois parfums (bis)
 Mais elle n'en utilise qu'un
 Il faut monter le cœur aux lèvres,
 Moura l'appell'l'odeur funèbre.
 Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
 Moura la Rouge est bonne enfant !
 Moura la Rouge a trois serpents (bis)
 Qui n'ont ni écailles ni dents (bis)
 Ils port'nt malheur à qui les touche !
 Que diriez vous d'Moura la Rouge ?
 Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
 Moura la Rouge est bonne enfant !
 Moura la Rouge a trois amis : (bis)
 Ralph, le gorille, et Fred Birdie. (bis)
 Birdie vendait d'la cocaïne...
 Pour le voler, ell'l'assassine !
 Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
 Moura la Rouge est bonne enfant !
 Moura la Rouge n'a qu'un cou. (bis)
 Monsieur d'Paris l'tranchera d'un coup. (bis)
 Oui ! Deibler f'ra sauter c'te tête !
 Car le crim'doit payer sa dette !
 Ah ! Ah ! Ah ! Oui vraiment !
 Moura, la guillotine t'attend».

³⁹⁰ Pierre Véry, *L'inspecteur Max*, op. cit., p. 95 : «*Esprit blanc, hoho ! Esprit rouge, hoho ! Esprit noir, hoho ! Si ma tête était foulée aux pieds, Que m'arriverait-il ?*».

d'un point de vue symbolique à la rivalité surmontée en ce qu'il exprime un mystère de dépassement, de résolution), l'on serait presque tenté de voir dans cette figure obsédante du ternaire un simulacre de mime des trois phases de l'existence - naissance, croissance et mort. Ce rapprochement ne nous paraît pas gratuit dans la mesure où il renvoie à l'image des Parques, figure mythologique dont Véry joue et se joue dans la nouvelle *Tout doit disparaître le cinq mai* :

«A mesure que M. Lecourtois s'éloignait, l'oppression se dissipait. Mais que lui rappelaient donc ces trois vieilles et la gentillesse atroce de leur sourire ? (...) Le nom lui revint brusquement devant un kiosque à journaux. Les Parques ! Les trois lugubres sœurs filandières qui tissent la trame de nos existences et en tranchent le fil (...). Comment s'appelaient-elles déjà, les trois Parques ? Clotho - celle qui tranchait le fil des jours... Tiens, au fait, l'une des vieilles s'appelait Clotilde : celle qui tenait les ciseaux et avait tranché les fils. Curieux (...). Clotho. Lachésis. Et... et... Le troisième nom le fuyait»³⁹¹.

Comme le laisse deviner cet extrait (par le biais de la momentanée perte de mémoire du personnage), la Parque qui importe vraiment dans l'univers de Pierre Véry c'est Atropos. Atropos qui coupe le fil et détermine la mort. De mort, d'interruption, de fin et d'absence, il est d'ailleurs souvent question dans les titres des romans véryiens : *Les disparus de Saint-Agil*, *Les anciens de Saint-Loup*, *M. Malbrough est mort*, *L'assassinat du Père Noël*, *Le pays sans étoiles*, *Pont égaré*... Soit autant de mots appartenant au même registre et évoquant tous, à des niveaux différents, l'idée de soustraction, de diminution... La plupart des romans peuvent être appréhendés comme la représentation de ce phénomène.

Cette représentation est rythmée par le sourd compte à rebours qui suinte des refrains et des comptines qui égrènent les récits, tissant d'un fil rouge sang la narration, puisque la comptine se définit avant tout – ne l'oublions pas – comme un processus d'exclusion par le biais duquel les enfants en comptant désignent celui qui devra sortir du jeu... Sortir du jeu, s'effacer, se retirer, en un mot consentir à ce que l'enfant cède la place à l'adulte, c'est tout ce que ne cesse de dire et de redire le roman de mystère de Pierre Véry :

«Il vient un moment où notre enfance, après nous avoir accompagnés jusqu'au seuil avec une courtoisie mélancolique, retire sa main de dedans notre main et nous laisse aller. Nous chasse»³⁹².

³⁹¹ Pierre Véry, *Tout doit disparaître le cinq mai*, op. cit., pp. 112 - 113. Dans cette nouvelle une petite erreur de Véry puisqu'il fait de Clotho la Parque qui tranche le fil des jours alors qu'elle est, en fait, celle qui tient la quenouille et file la destinée au moment de la naissance.

³⁹² Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit., p. 162.

Alors romans ritournelles ou ritournelles romancées, peu importe : en fait le lecteur de Véry ou de Christie ne se lasse pas d'entendre la même histoire même si l'adulte – qu'il est ou qu'il feint d'être – désire quelques variantes pour retrouver le connu avec plaisir. En 1969, *La nuit qui ne finit pas* n'est qu'une reprise maquillée du *Meurtre de Roger Ackroyd* où le narrateur est le coupable. Autre exemple de variante – ils abondent chez Christie – *Les vacances d'Hercule Poirot* et *Mort sur le Nil* où un couple simule sa désunion pour assassiner une riche héritière dans l'un des romans, et une actrice fortunée dans l'autre.

Et ce n'est pas là, en ce qui concerne Agatha, le seul point commun entre la comptine et son récit d'énigme : tous deux effectuent le même travail de subversion qui consiste à piéger les significations, à les infléchir, à les retourner, à les cacher ; tous deux évoquent la notion de "fatum" avec des personnages pions, décrits davantage comme les jouets d'un sort inflexible plutôt que comme les décideurs de leur propre existence, enfin tous deux expriment une menace sans en formuler explicitement les modalités insinuant – ainsi que le note Paul Morand³⁹³ – «que nous pourrions très bien ne plus être là au réveil...». Cette concomitance entre la comptine et le roman d'énigme est à son apogée dans *Dix petits nègres* où, un par un, les personnages sont décimés par une force mystérieuse, semblable à celle exterminant les petits nègres de la comptine. Et le parchemin affiché dans la chambre de chacun des invités ne fait qu'exacerber la peur de s'endormir et de ne (peut être) pas se réveiller :

" *Dix petits nègres s'en furent dîner,
l'un d'eux but à s'en étrangler
- n'en resta plus que neuf.
Neuf petits nègres se couchèrent à minuit,
l'un d'eux à jamais s'endormit
- n'en resta plus que huit.
Huit petits nègres dans le Devon étaient allés,
l'un d'eux voulut y demeurer
- n'en resta plus que sept.
Sept petits nègres fendirent du petit bois,
en deux, l'un se coupa ma foi
- n'en resta plus que six.
Six petits nègres rêvassaient au rucher,
une abeille l'un d'eux a piqué
- n'en resta plus que cinq.
Cinq petits nègres étaient avocats à la cour,
l'un d'eux finit en haute cour
- n'en resta plus que quatre.
Quatre petits nègres se baignèrent au matin,*

³⁹³ Cité par Gabriel Thoveron, «un jeu de bonne société» in *Les cahiers des para-littératures, Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, op. cit., p. 47.

*Poisson d'avril goba l'un
 - n'en resta plus que trois.
 Trois petits nègres s'en allèrent au zoo,
 un ours de l'un fit la peau
 - n'en resta plus que deux.
 Deux petits nègres se dorèrent au soleil,
 l'un d'eux devint vermeille
 - n'en resta plus que un.
 Un petit nègre se retrouva tout esseulé,
 se pendre il s'en est allé
 n'en resta plus... du tout."*

«C'est toujours la même histoire» dit la chanson. Pierre Véry ne s'en est jamais caché : ses romans racontent tous la même histoire et si, d'un roman à l'autre, les comptines se répondent inlassablement c'est en grande partie pour sauver coûte que coûte une part d'innocence, quitte à en faire le but ultime de sa vie d'homme et de romancier :

«Mon premier livre, *Pont égaré* (...) contenait l'histoire d'un petit village durant une journée et une nuit. C'est, de tous mes romans, celui pour lequel j'ai le plus de tendresse. D'abord parce qu'il est fait de mon enfance, et je suis de ceux (de plus en plus rares) qui ont la faiblesse – ou le courage ? – de penser que ce qui est essentiel pour l'homme, c'est de sauver de lui le plus possible de l'enfant qu'il a été. Secondement, c'est de *Pont égaré* que sont sortis en plus ou moins ligne droite, tous les livres que je devais écrire, par la suite (...). Et le grand projet de ma vie, c'est de composer un livre qui comportera près d'un millier de pages, que j'ai dans la tête (ou plutôt dans le cœur) depuis vingt ans, que je n'ai pas encore attaqué parce que je ne me sens pas assez de forces (...) pour mener cette tâche à bien. Les quelques trente-cinq romans que j'ai écrits jusqu'ici, je ne les considère que comme autant d'exercices préparatoires. Mais je sens approcher le jour où je vais enfin commencer cet ouvrage – une sorte de *Pont égaré* multiplié par cent – qui sera mon témoignage (...)»³⁹⁴.

La naïveté de cette déclaration d'intention et l'utopie du projet pourraient prêter à sourire, si ce n'était finalement la troublante alchimie opérant entre la comptine et l'acte d'écrire. D'un roman à l'autre, la comptine sert en effet de porte-voix aux écrits de Véry (et vice versa), l'incantatoire du chant enfantin exacerbant l'aspect répétitif, simpliste d'une tentative vouée à l'échec. La comptine devient, d'une certaine manière, mise en abyme du roman – à moins que cela ne soit le contraire – en ce qu'elle est, noir sur blanc, preuve d'un non sens, d'un absurde, d'une fin de non recevoir, que scandent sans relâche les rimes puérides parsemées ci et là au

³⁹⁴ Pierre Véry, *Opéra*, n° 208, mercredi 25 mai 1949.

sein de la narration policière, symboles de l'incompatibilité entre la fantaisie enfantine et le monde, réel, sordide, des adultes :

«Il fredonna :
Timélou, lamélou, pan pan, timéla !
Lamilamélou cocodou la bayère !
Timélou, lamélou, pan pan, timéla !
Lamilamélou cocodou la baya !

- Et bien ? fit Simon, interloqué.
- Et bien ! Ça s'adapte épatamment !

Pamélou, Pamélou, pan pan, Paméla
Pamélamélou, cocodou Pamélère !
Pamélou, Pamélou, pan pan, Paméla !
Pamélaméla cocodou Paméla !

Simon rougit. Il aurait voulu crier à J.T. "-Arrête ! Tais toi !", mais il n'avait pas osé. Pourtant, à entendre cette burlesque adaptation du nom de Paméla à cet odieux "Timélou, Lamélou", il s'était senti le cœur emprisonné dans une étreinte glacée. Ce qui palpait au plus intime de lui-même – la pudeur, si l'on veut, – était mortellement offensé. Il avait conscience d'une dégradation, d'une honte épaisse et visqueuse, les engluant tous : Paméla, J.T., et lui-même...»³⁹⁵.

C'est peut-être dans cet amalgame entre la comptine et le roman policier que gît l'explication. L'explication – en ce qui concerne Agatha – d'un succès, d'une longévité exceptionnelle, bref, n'en déplaît à la critique, d'un véritable phénomène littéraire. Car si le roman d'Agatha se lit et se relit encore aujourd'hui, si la duchesse de la mort n'a pas – contrairement à nombre de ses consœurs comme Patricia Wentworth ou Ngaio Marsh – sombré dans l'oubli, c'est peut-être parce que ce monde suranné qu'elle décrit possède sa propre petite musique. La petite musique de l'enfance, époque où l'on croit encore à l'ogre et au croque-mitaine, où l'on redoute la nuit et le sommeil, où l'on sait que sous les oripeaux des grands-mères peut se cacher le grand méchant loup et où "les vieilles dames blanches et roses" - je reprends les termes d'Agatha décrivant Miss Marple – sont sûrement de bonnes vieilles fées attentives et compatissantes. Son roman puzzle, son roman problème, prendrait alors une toute autre dimension. Si souvent décrié, si souvent cloué au pilori pour son apparent manque de fantaisie, son récit qualifié dédaigneusement de machine à lire s'avérerait être de façon inattendue le dernier, l'ultime refuge des fées pour citer Stanislas André Steetman dans l'exergue de *Zéro* : «les fées ont trouvé refuge dans ces endroits

³⁹⁵ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 175.

communément appelés par le profane lieu du crime. Ouvrez le roman policier avec un cœur d'enfant car il est plus près du poème que de la vérité».

Etrangement, ce qui a favorisé la pérennité de l'un de nos auteurs a précipité, dans le même temps, la chute de l'autre. Chute dans l'oubli, dans l'indifférence, attisée peut-être par cette valeur cathartique – mais paradoxalement consciente – que revêt l'acte d'écrire chez Pierre Véry, ainsi qu'en atteste cette phrase empruntée à Jules Supervieille, placée en exergue de *La route de Zanzibar* :

«Rêve et vérité, force et angoisse. J'ai écrit ce petit roman pour l'enfant que je fus et qui me demande des histoires. Elles ne sont pas toujours de son âge. Ce qui nous est l'occasion de voyages l'un vers l'autre et parfois de nous joindre»³⁹⁶.

Pareille déclaration d'intention se retrouve dans la présentation faite par Véry des *Anciens de Saint-Loup* : «Mon espoir, mon souhait sont que ce récit rappelle au lecteur le temps où, lui aussi, il était un enfant» (Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup*, Torino, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992, p. 212).

Rêve et réalité, force et angoisse : les mots parlent d'eux-mêmes. À travers ces associations, c'est à une réflexion sur l'invention romanesque que nous invite l'auteur des *Disparus de Saint-Agil*. Contrairement à Christie, chez qui la répétitivité des situations et le schématisme des personnages constituent une des passerelles essentielles entre le récit d'énigme et la ritournelle, Véry entend, lui, aller plus loin et faire s'interpénétrer le récit policier et la ritournelle... Un projet pour le moins audacieux qu'il parachève en transformant ses romans en autant de laboratoires d'expérimentation, chargés d'inciter le lecteur à retrouver le procédé du ludisme enfantin et à récupérer par conséquent ce que Freud qualifiait de «jeu des fantasmes qui nous a donné à nous-mêmes la mauvaise habitude de puiser de la jouissance dans nos souffrances»³⁹⁷ – le récit devenant, d'une certaine manière, médium entre l'homme et ses vieilles peurs, tout juste ensommeillées par les années mais également entre la mort virtuelle et la mort actuelle :

«Une automobile de couleur sombre roulait derrière la très jolie jeune femme, proche du trottoir à le toucher. Elle parvint à sa hauteur à l'instant où la très jolie jeune femme arrivait à la marelle. Des rafales de mitraillette jaillirent de la voiture ; la très jolie jeune femme s'abattit sur la case "enfer" tandis que la

³⁹⁶ In *L'homme de la Pampa*, Pierre Véry, *La route de Zanzibar*, La Table Ronde, Paris, 1949.

³⁹⁷ S. Freud, «Personnages psychopathiques à la scène» in *Résultats, idées, problèmes*, Tome 1, Paris, PUF, 1984, p. 123.

petite fille s'abattait dans la case "ciel". Il n'y avait pas de sang sur le trottoir, on eût dit deux merveilleuses poupées, une grande, une petite, imitant à la perfection des personnes réelles. Leurs mains se touchaient – leurs mains mortes encore tièdes de vie»³⁹⁸.

La correspondance entre l'enfer et le ciel, la vie et la mort est un thème privilégié dans l'univers romanesque de Pierre Véry : «Rien n'est plus proche du Ciel que l'Enfer. Le même immeuble, à double entrée : l'une bleue, l'autre rouge, abrite à la fois le séjour de la béatitude et celui de la terreur. Devant chaque porte il y a un guichet : il n'en coûte pas plus pour aller à l'Enfer qu'au Ciel» (Pierre Véry, *M. Marcel des Pompes funèbres*, op. cit., p. 113).

Si l'on a souvent pu qualifier le roman chrétien de roman jeu, il nous semble que l'on pourrait voir dans le récit de mystère de Pierre Véry un roman jouet. Roman jouet car il requiert du lecteur un apprentissage au sens éthologique du terme ; il présuppose la capacité de gratter la surface, d'excaver la narration pour en exhumer – à l'instar de Prosper Lepicq déterrante une cassette de chêne dans le prologue *Des disparus de Saint-Agil* – les rouages bien dissimulés de la mécanique policière. En effet, alors que chez Christie le plaisir de lecture naît du "mécanisme plaqué sur le vivant" (pour reprendre Bergson), le véritable enjeu chez Véry consiste à débusquer sous les voiles hypnotiques de la fantaisie, du rêve et de l'imaginaire les ressorts de la structure narrative (tout comme il s'agit finalement de percer sous les rimes enfantines de la comptine la morale qui les motive). Le genre policier n'est pas uniquement pour lui – ainsi qu'on a pu le noter un peu trop facilement – un simple prétexte ; il participe au contraire de façon active à l'évocation de l'enfance et à la thématique du retour (retour sur les lieux de l'origine, retour sur soi-même) puisqu'il vise à réactiver la forme originelle de la pulsion d'investigation en poussant le lecteur à questionner sans relâche la narration... Ce défi lancé par l'auteur semble d'autant plus démesuré que sont constamment soulignés les effets d'illusion à l'œuvre à la fois dans le jeu enfantin et dans la littérature (dans lesquels il faut faire comme si...), attisant de ce fait le questionnement systématique. *Les Quatres vipères* débute ainsi par le récit d'une aventure dans la jungle qui se révèle, quelques pages plus tard, n'être qu'un rêve fait par le héros Charles Beaumont, dont l'évasion spectaculaire à la fin du même roman n'est, elle aussi, qu'un fruit de l'onirisme. L'apothéose d'André Baume devant ses camarades dans les *Disparus de Saint-Agil*, si elle est au départ relatée comme une réalité, apparaît en fin de compte comme une triviale fantaisie nocturne... En somme, le procédé narratif est ambivalent puisqu'il induit volontairement le lecteur en erreur tout en devenant, de façon ostentatoire, symbole de la frontière ténue séparant le rêve de l'état de

³⁹⁸ Pierre Véry, *Tout doit disparaître le cinq mai*, op. cit., p. 96

veille, le vrai du faux. En effet, si l'histoire de Paméla dans *Le pays sans étoiles* est présentée par J.T. comme «un merveilleux conte de nourrice, un adorable récit du temps de nos arrière-grands-mères»³⁹⁹, dans lequel le mot assassinat est roulé dans la bouche «comme une praline»⁴⁰⁰, Simon le Gouge, héros et auditeur, s'interroge à plusieurs reprises sur l'honnêteté du narrateur et sur la fiabilité de son récit, remettant en cause des pans entiers de l'histoire sordide divulguée, dans laquelle Paméla, la femme idéalisée et sublimée, apparaît comme une incomparable garce :

«Simon se sent tomber dans un gouffre. De mensonge en mensonge, tout croule, tout fuit. Où s'arrêtera cet enchaînement d'inventions ? Qu'est-ce qui était vrai ? Y a-t-il seulement une vérité ? Peut-être J.T. ment-il en disant qu'il a menti (...). Simon n'a pas pu empêcher son regard de sauter sur le menton inquiétant, - gras, mou, - sous lequel il n'y a peut-être pas plus d'os qu'il n'y a de vérité sous les contes de J.T. ?»⁴⁰¹.

A la suite de Simon, c'est au lecteur logiquement de s'interroger et d'interroger ce roman de mystère qui prétend – par le biais du miroir et du reflet – le faire renouer avec son fantôme d'enfant. Et c'est peut-être là que Véry se prend les pieds dans son propre projet : pourquoi faudrait-il finalement souscrire au pouvoir des mots – fussent-ils d'une comptine ou d'un roman policier – alors qu'en fin de compte, ils ne brassent que du néant, un néant que l'on voudrait au pire apprivoiser, au mieux occulter mais surtout ne pas renforcer à force de l'invoquer ? :

«Troublant acheminement vers le néant !
Un corps plongé dans un acide, et qui commence à se réduire sous la morsure de ce dernier, à se résorber pour finalement disparaître aux yeux... Un morceau de sucre plongé dans de l'eau bouillante... Une momie enveloppée de bandelettes ; on les déroule et, sous les dernières bandelettes, on a la stupeur de découvrir qu'il n'y avait rien ! Les bandelettes étaient enroulées sur du rêve, sur du vide, sur l'air du temps ! La farce du clown qui fait sur la piste une entrée ventrue : il commence par retirer sa veste, puis son gilet. Sous ce gilet, on en aperçoit un deuxième. Sous le deuxième, un troisième. Sous le dixième, il y en a encore. Et il y en a encore sous le quinzième. Le clown obèse fond, fond, devient maigrelet, devient un fil. Ce n'était pas un homme, c'était un stock de gilets. Pour peu qu'il continue, prestidigitateur de soi-même, il va s'escamoter !
Allait-il en être aussi de J.T. ?

³⁹⁹ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 198.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 207. «Moi aussi, j'ai hâte d'en venir à cet assassinat extraordinaire, ce machiavélique assassinat, cet assassinat incroyablement savoureux ; ce chef d'œuvre d'assassinat !» Il se régala de ce mot, il le roulait dans sa bouche comme une praline».

⁴⁰¹ Ibid., p. 183.

De mensonge en mensonge, ne le verrait-on pas perdre lui-même peu à peu forme et consistance, se dissoudre, se résorber, s'évaporer, se dissiper comme une illusion ? C'était à se demander si J.T. existait ? S'il n'était pas purement et simplement, un mensonge, une invention facétieuse du Grand Manitou qui préside aux destinées de cet univers dont la réalité, somme toute, demeure, et demeurera éternellement à démontrer...»⁴⁰².

Rêve, clown, prestidigitation, mensonge, illusion, invention facétieuse... On ne joue pas impunément avec le feu et peut-être finalement les mots recèlent-ils **réellement** un pouvoir magique auquel Véry, l'apprenti sorcier, s'est brûlé les doigts.

L'on peut ainsi percevoir rétrospectivement dans la question qui clôt sa présentation des *Anciens de Saint-Loup*, une véritable prophétie le concernant lui et son œuvre : «Un homme peut-il, - sans danger, - remettre ses pas dans les pas de son enfance ? Peut-on ressusciter les amitiés enfantines, - les amours enfantines ?...» (Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup*, Torino, les Intégrales du Masque, tome 1, 1992, p. 212).

Car à l'inverse de Christie, tous ses écrits ne vont pas vers la mort mais ils en viennent. Et derrière la fantaisie, la vitalité, la pétulance des intrigues et du style c'est la même fixité que l'on retrouve : la fixité des choses mortes. Pierre Véry a tenté de ranimer l'euphémisation spontanée de la mort par l'enfant. Peine perdue : parce qu'il a invoqué trop volontiers les fées à haute voix la magie distillée par ses romans comptines s'est retournée contre lui. Certaines choses – la duchesse de la mort l'avait compris – ne doivent se dire qu'à mi-voix, voire être tuées et rester cachées, à l'abri, au plus profond de soi...

⁴⁰² Ibid., p. 191.

TROISIÈME PARTIE :
LE ROMAN D'ÉNIGME D'AGATHA CHRISTIE
ET LE ROMAN DE MYSTÈRE DE PIERRE VÉRY,
LES ULTIMES RÉCEPTACLES
DE LA MAGIE ENFANTINE.

3ÈME PARTIE : Le roman d'énigme d'Agatha Christie
et le roman de mystère de Pierre Véry,
Les ultimes réceptacles de la magie enfantine ?

Préambule

Le monde de l'enfance, l'univers des fées comme berceau du monde criminel : Si ce postulat est clairement revendiqué par Pierre Véry, il peut sembler osé, appliqué à Agatha Christie, surtout lorsque l'on sait que, pour la grande majorité des théoriciens du roman policier, son roman ne fut ni plus ni moins que la manifestation d'un art machinal, d'un savoir-faire purement mécanique : celui de réunir systématiquement, dans un espace spécifique et pour un temps délimité, un ensemble de personnages au profil socio-psychologique convenu, l'effort de détection – et le livre tout entier – ne portant finalement que sur l'organisation et le déroulement du meurtre. D'où l'opinion fréquemment admise que l'œuvre christienne se situerait en marge de la littérature ("L'ingéniosité de l'intrigue n'a rien à voir avec la littérature. Cet art devenu machinal s'écarte de la littérature car à partir du moment où l'on s'intéresse non plus à ce que font les personnages mais à ce qu'ils sont, on sort du roman policier"⁴⁰³) et qu'elle serait l'illustration parfaite d'un paradoxe : celui d'un roman qui n'aurait pas de véritable auteur ou celui d'un auteur qui n'écrirait pas de véritables romans. Car à l'instar du phénix brûlé qui renaît de ses cendres, les énigmes chez Agatha semblent appeler d'autres énigmes, qui en génèrent elles-mêmes de toutes différentes ou de toutes identiques : en 1935, dans *Cartes sur table*, un personnage fait ainsi allusion au titre d'un roman (*Un cadavre dans la bibliothèque*), titre qu'Agatha reprendra à son compte sept ans plus tard. Par ailleurs, ainsi qu'a pu le montrer Brigitte Leghars, grâce à un audacieux parallèle, toutes les énigmes ont la même source et se nourrissent les unes des autres :

«Que le meurtre soit social ou qu'il soit familial, le théâtre de sa mise en scène est toujours la maison (...) il n'y en a qu'une (...) [ainsi le crime de *La dernière énigme*] (...) (une femme étranglée dans le hall d'une maison bourgeoise) figure ailleurs, dans un des romans favoris d'Agatha Christie, *Un cadavre dans la bibliothèque*, roman qui en produit un autre se déroulant au même endroit, (le miroir se brisa), etc. D'un livre à l'autre, la série des maisons s'enchaîne, comme la série des crimes, pour remonter à la maison unique, toujours en retrait (...). Cette maison, inlassablement recherchée,

⁴⁰³ Jean Fabre, «Heuristique et littérarité du roman d'énigme» in *Les cahiers des para-littératures, Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Editions du Céfal, 1994, p. 116. Cette analyse rejoint celle de Thomas Narcejac dans son essai *Le roman policier, une machine à lire*.

désirée (tous les romans sans exception en font foi), ce pourrait être (...) le livre parfait, ni policier, ni sentimental qu'elle n'a jamais écrit»⁴⁰⁴.

Cette analyse rejoint le propre jugement critique de Véry sur son œuvre ("C'est de *Pont égaré* que sont sortis en plus ou moins ligne droite, tous les livres que je devais écrire par la suite. Le grand projet de ma vie, c'est de composer un livre qui comportera près d'un millier de pages. Les quelque trente-cinq romans que j'ai écrits jusqu'ici, je ne les considère que comme autant d'exercices préparatoires"⁴⁰⁵) mais dans le cas de Christie, le phénomène de répétitivité est ambigu : il donne à la fois l'impression d'une présence (celle d'un livre qui n'en finirait pas de s'écrire), mais aussi, paradoxalement, d'une absence : l'absence d'un romancier, être de chair et de sang, (et non pas d'encre et de papier⁴⁰⁶) qui insufflerait passion, émotion, en un mot, la vie à ses écrits :

«Agatha Christie aura donc toujours répété le même geste (...) Questions sans réponse, exposition sans solution (...) répétition sans effet. Ses romans policiers sont faits exactement pour être oubliés : ils produisent des lecteurs amnésiques, ce qui sans doute, n'est pas souhaitable»⁴⁰⁷.

Cette conclusion lapidaire, si elle retentit comme un soufflet, n'en occulte pas moins l'engouement suscité par les romans christiens ainsi que leur indéniable pérennité. Or, chose curieuse, c'est exactement l'inverse qui s'est produit pour Pierre Véry dont l'objectif affiché consistait pourtant à toucher le plus grand nombre de lecteurs possible par le biais de contes de fées adroitement mâtinés de romans policiers :

«J'écris une sorte de roman - fleuve policier que je verrais assez bien sous les couleurs des mille et une nuits policières. C'est assez dire que le merveilleux loin d'en être exclu y occuperait une place d'honneur. Je voudrais que mes romans policiers soient des contes de fées pour grande personne»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴

Brigitte Leghars, «Agatha Christie : La mise en scène de la mort de l'auteur» in *Critique* n° 365, 1977, p. 960.

⁴⁰⁵ Pierre Véry, *Opéra*, n° 208, mercredi 25 mai 1940.

⁴⁰⁶ Être d'encre et de papier qu'Agatha finira par devenir aux yeux de son public avec la création du personnage d'Ariadne Olivier, écrivain «mi-réelle, mi-fictive (...) sorte d'intermédiaire entre Christie et l'univers fictionnel (...) [qui] concrétise les deux rôles de l'auteur de détection : voiler et dévoiler un crime» (Annie Combes, op. cit., p. 170). En effet, le personnage d'Ariadne emmêle les fils de l'intrigue en relançant sans cesse la machine interprétative, comme par exemple dans *Cartes sur table* : "j'incline à croire que c'est elle la coupable. Par bonheur, il ne s'agit pas d'un roman policier car le lecteur répugne à voir accuser une jeune et jolie héroïne. Pourtant, tout l'accable à mes yeux". Mais d'un autre côté, c'est elle qui contribue généralement à l'arrestation de l'assassin, ainsi que le soulignera Poirot : "Je ne puis exprimer tout ce que je vous dois. Toutes, toutes mes bonnes idées me furent suggérées par vous". (Agatha Christie, *La troisième fille*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1996, p. 245).

⁴⁰⁷ Brigitte Leghars, «la mise en scène de la mort de l'auteur», op. cit., p. 960.

⁴⁰⁸ Cité par Jacques Baudou, «Pierre Véry, L'enchanteur assassin» in *Europe*, n° 636, 1982, pp. 15 - 16.

A fortiori, le roman véryien était censé engendrer – pour détourner la formule de Brigitte Leghars – des lecteurs "mémoriels" puisqu'il aspirait à réveiller leur mémoire, à les tirer de l'amnésie dans laquelle l'âge adulte les avait plongés pour les faire renouer avec leurs fantômes d'enfants. Ce n'était pas pour rien que Véry se proclamait prestidigitateur⁴⁰⁹, attendant en contrepartie de son apprenti lecteur que celui-ci soumette les romans de son maître magicien à une unique et exclusive jauge : celle du regard enfantin, seule habilité à appréhender toutes les manifestations de la féerie. *L'assassinat du Père Noël* constitue, à cet égard, l'un des plus beaux écrins à ce challenge a priori intemporel puisque ce qui ne s'avère pas féérique dans le récit se révèle précisément, en fin de compte, criminel :

«Cette affaire baignant de toutes parts dans la féerie, j'avais fini par me persuader que c'était à la féerie à m'en fournir la clé ! J'ai donc cherché le "défaut", le détail qui ne fût plus dans la logique des contes merveilleux. La perfection n'étant pas humaine, ce défaut devait exister. Je l'ai trouvé. Rappelez-vous... La pantoufle de vair. Je veux dire : la chaussure de bal égarée (...) Là était la tricherie (...) *Dans le conte, c'est après le bal que Cendrillon égare sa chaussure, et non avant.* Cela me choqua. Pourquoi, dans une mécanique si minutieusement agencée, un fait aussi nettement en désaccord avec le conte ? Pourquoi la féerie, scrupuleusement respectée jusque là avait-elle été soudain "faussée", forcée, si vous préférez ? (...) En effet, si la chaussure n'avait pas été égarée, mais cachée – par vous, Baron ! Vous pouviez compter que les deux femmes occupées à la chercher ne remarqueraient pas une brève absence de votre part. Mieux que cela. Si besoin en était, elles témoigneraient de votre présence au château à l'heure du vol. L'alibi par la chaussure de Cendrillon ! L'idée était jolie, mais quand on joue avec les fées, si l'on triche, il faut s'attendre à des coups de baguette !»⁴¹⁰.

En écrivant ces lignes, Véry ne se doutait pas être si proche de la vérité et bien pris fut celui qui croyait prendre. Car le coup de baguette, l'auteur de *l'Assassinat du Père Noël* se l'est asséné à lui-même du fait, peut-être, d'un amalgame un peu trop rapide (et un peu trop romanesque) entre sa fiction et la vie réelle, entre ses personnages et ses lecteurs. En effet, les héros véryiens ont la grâce continuelle de voir les choses qui sont derrière les choses («La grande nuit paysanne lui paraissait pleine de chuchotements inquiétants, peuplée d'apparences confuses, animée d'une vie sourde, mal intentionnée. Il lui semblait que des vols de chouettes et de chauves-souris l'escortaient, qu'il traînait un cauchemardesque cortège de crapauds, de serpents ensorcelés. Une chanson perfide qu'il prenait pour la plainte mélodieuse de la Morte,

⁴⁰⁹ Ibid., p. 16 : "Ma position ? Je suis un prestidigitateur (...) Ce que je veux : faire des bouquins où les qualités de féerie domineraient les autres".

⁴¹⁰ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 406.

et qui n'était que le bourdonnement du sang, emplissait ses oreilles»⁴¹¹). Cependant il n'en va pas systématiquement de même pour le lecteur d'hier, d'aujourd'hui et de demain : ses divinités et les attributs de sa mythologie⁴¹² personnelle sont bien plus fluctuants que ceux de personnages favorisés certes par un regard capable de métamorphoser le fait divers en un conte effroyable ou charmant mais qui n'en demeurent pas moins des créations figées par de l'encre sur du papier ! En outre, si indépendamment de la mythologie personnelle de chaque individu, l'émergence du rêve et de la féerie découle du regard mais également de sa qualité⁴¹³, que ce soit dans la fiction ou dans la réalité (que l'on songe aux personnages de Charles Beaumont dans *Les quatre vipères*, de Flaminel et Sucre dans *Les métamorphoses* ou bien encore de Prosper Lepicq dans *L'assassinat du Père Noël*), la désaffection dont est aujourd'hui victime l'œuvre de Pierre Véry peut s'analyser comme l'une des conséquences perverses de notre époque et d'une société en pleine évolution. Une société qui nous encourage complaisamment à lorgner ce qu'elle exhibe et qui, dans le même temps, nous dissuade de regarder au-delà de l'apparence, avec pour toile de fond l'éternel mythe de la caverne et son prisonnier prenant pour réelles les ombres défilant sur un mur... C'est en partie du fait de ce voile insidieux, mais de plus en plus opaque, se déployant sur ces nouveaux temps que la magie, la féerie, le merveilleux⁴¹⁴ distillés par les écrits de Véry se sont progressivement retournés contre lui, reléguant ses œuvres aux oubliettes de la littérature, le transformant en un écrivain passé, dépassé, maudit, en une sorte de mage noir incapable de pérenniser ses formules, inapte à les transmettre à son apprenti lecteur, pris au piège de ses propres charmes :

411

Pierre Véry, *Goupi-Mains Rouges*, op. cit., p. 40.

⁴¹² Rappelons ici la définition proposée par Robert Desnos et que nous reprenons à notre compte : «Dans les éléments de chaque époque, l'enfant a le privilège de choisir les divinités et les attributs d'une mythologie qui bon gré mal gré, à travers les événements publics et privés, par-dessus les cultures philosophiques, politiques ou religieuses, présidera à sa vie et alimentera à l'âge d'homme ses rêveries, ces conservatoires de joie puérile». Robert Desnos "Felix Labisse" in *Sequana* collection "les peintres d'imagination".

⁴¹³ C'est le point de vue d'Alain Demouzon auquel nous adhérons totalement : «Le charme chez Véry, c'est à la fois le plaisir et l'envoûtement, la poésie et la magie. Coup de baguette des fées. Quelles fées ? Celles du regard, qui conduisent à la métamorphose continue de l'univers. Véry ne croit pas aux fées. Il croit au regard. Les visions ne *deviennent* pas ; elles sont ce que l'on voit (...).» Alain Demouzon, "l'enfant, le voyage et la mort" in *Europe*, op. cit., p. 54. Un jugement corroboré par de nombreux romans, comme par exemple *Histoire de brigands* : « – A quoi penses-tu mon vieux ? demanda Dominique. La brume s'éclaircissait. Elle semblait naturellement brillante, comme si elle eût dégagé elle-même sa propre lumière, une clarté laiteuse, avec des nappes, des vagues, des tourbillons de phosphorescences comme il doit en exister dans les profondeurs sous-marines, ou au pays... eh bien ! Oui, mon Dieu, au pays des fées ! – Je pense aux fées, dit Isabelle. Ne se croirait-on pas transporté dans un autre monde ?» (Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., p. 411).

⁴¹⁴ On se rapproche ici d'un merveilleux surréaliste. Celui-ci vient de la nature, des objets qui nous entourent, mais seulement lorsque nous dépouillons ces objets de leur aspect habituel et utilitaire pour les regarder en eux-mêmes comme des choses insolites éveillant notre imagination, cristallisant les aspects de notre inconscient - ce qui leur confère une puissance de suggestion en accord avec notre réalité profonde.

«Il cessait peu à peu d'être J.t., pour devenir une espèce de prestidigitateur terrifiant qui eût fait jaillir d'un chapeau haut de forme, non des serpentins, mais des serpents, non des pigeons, mais des chouettes, des chauves-souris... Maître d'une magie lugubre, versant de l'eau dans votre verre, celle-ci ne se fût pas transformée en un semblant de bière, en une apparence de pernod, n'eût pas fallacieusement tourné à un pseudo-cognac ; elle fût devenue du "vrai" vitriol et vous eût "réellement" brûlé ; sa poudre de perlimpinpin, jetée par jeu aux yeux, se fût convertie en "vrai" poivre et vous eût "réellement" aveuglé»⁴¹⁵.

Pareille mésaventure ne risquait pas de survenir à la "Duchesse de la mort". Et pour cause : ses récits obéissent tous, a priori, à une mécanique que rien ne peut ni ne vient troubler et surtout pas – mais en apparence seulement – ce grain de fantaisie, de rêve et de féerie qui fut fatal à Pierre Véry. Tourné entièrement vers la recherche d'une identité, son roman de détection fonctionne selon un code inamovible tournoyant autour de trois grandes figures, trois rôles institutionnels : la victime, l'assassin et le détective. Pour Christie, à première vue, nulle préoccupation métaphysique, seul compte la dissimulation du coupable, le brouillage de son identité – tâche ardue s'il en est, puisque paradoxalement ce personnage doit être présent dans tout le récit. Contrairement à Pierre Véry, elle n'a recours ni à l'onirisme, ni à la fantaisie pour prolonger l'incertitude. Purement prosaïque, elle utilise d'un roman à l'autre le même procédé⁴¹⁶ immuable, inchangé du début des années trente à la moitié des années soixante dix : son coupable disparaîtra (plus ou moins indirectement) sous l'un des trois rôles institutionnels du genre. Le procédé aura beau être dénoncé, raillé, copié à l'infini ; trente ans après la mort d'Agatha, il continue de faire ses preuves, s'élaborant et se déclinant principalement à partir de trois solutions.

La première de ces variantes consiste à faire du coupable l'assassin, un principe repris notamment dans *La mystérieuse affaire de styles*, dans *Le couteau sur la nuque*, ou bien encore *Le vallon* : dans ces romans, les vrais coupables sont rendus d'emblée les plus suspects possible, un moyen infallible pour jeter le doute sur leur culpabilité et les innocenter. La seconde déclinaison vise à faire passer le coupable pour la victime. Ce concept à priori abracadabrant n'en a pas moins généré un grand nombre de récits comme *La maison du péril*, *Un meurtre sera commis le...* ou *La mort n'est pas une fin*. Les persécutés, voire les tués – comme le juge Lawrence Wargrave dans *Dix petits nègres* – s'avèrent être ceux qui distribuent la mort en toute impunité. L'ultime combinaison joue de l'aura quasi inattaquable

⁴¹⁵ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 205.

⁴¹⁶ Nous rendons ici tribut à Annie Combes dont les recherches sur le fonctionnement du roman christien nous ont été précieuses. Pour le lecteur soucieux d'approfondir la compréhension du procédé, nous conseillons tout particulièrement les chapitres intitulés *Invention*, *Coup double* et *Variation* (Annie Combes, *Agatha Christie L'écriture du crime*, op. cit.).

dont jouit le détective puisqu'elle fait de lui l'assassin. Le principe sera exploité dans tout son potentiel par Agatha Christie notamment dans *Curtain* où Hercule Poirot commet un meurtre. Bien avant cet ultime coup de théâtre, *Trois souris*, *L'affaire Protheroe* et *Le Noël d'Hercule Poirot* avaient su profiter des qualités de droiture généralement attribuées aux enquêteurs pour mieux leurrer le lecteur... Au final, ces trois solutions soutiennent la même gageure : rendre impossible, tout au long du récit, la culpabilité du meurtrier. Ainsi que le note Annie Combes, elles représentent autant de figures, au sens rhétorique, construites par l'étude des mots-clefs victime, détective, assassin – la lecture de la solution précédant l'invention de l'histoire et assurant par là-même à l'auteur et à son lecteur un carcan à la fois souple et rigide, une cellule paradoxalement asservissante et dorée dont la Duchesse de la mort aura simultanément pâti et profité. Profité car grâce à une réflexion quasi algébrique sur les composantes de l'énigme, elle aura assuré son succès et sa pérennité en renouvelant sans cesse la trame de ses romans. Du fait de ses contraintes structurelles, le récit de détection lui aura permis de triompher des modes, de passer avec indifférence d'une époque à l'autre, sans que sa lecture ne soit obscurcie, gênée, entravée – comme ce fut le cas pour Pierre Véry – par l'indistinct, le confus, voire même – n'ayons pas peur des mots – le laisser-aller de l'imaginaire. La contrepartie de cette inaltérabilité pourrait être symbolisée par la dernière étagère de nos bibliothèques, hors de vue, hors d'atteinte, et où, une fois lus, on entasse presque honteusement ces romans que l'on a pourtant dévorés. Car soyons lucides : si dans le meilleur des cas on envisage l'oeuvre christienne comme un phénomène para-littéraire ; si l'on se plaît encore, parfois, à l'analyser comme un épisode curieux et désuet s'inscrivant dans l'évolution d'un genre, la plupart du temps nous ne faisons qu'emboîter le pas aux théoriciens du roman policier dénonçant avec eux ce vulgaire jeu de société, sans véritable enjeu, cette mécanique sans âme et sans vie ne valant guère mieux que des mots fléchés...

Ce n'est finalement que fort récemment que l'on a accordé à Agatha Christie le droit d'être autre chose, qu'"une simple machine à saucisses" pour reprendre les termes mêmes de la romancière. En 1981, François Rivière était ainsi le premier à voir, dans son "*detective novel*", l'actualisation⁴¹⁷ de conflits enfantins toujours vivaces, toujours douloureux. Il sera relayé en cela une dizaine d'années plus tard par Sophie de Mijolla-Mellor qui, dans son

⁴¹⁷ François Rivière, *Agatha Christie, Duchesse de la Mort*, Genève, Editions du Seuil, 1981, p. 144. «Son oeuvre vit d'elle et elle vit de son oeuvre. Toutes ces histoires qui prennent forme viennent en vérité de si loin, de l'enfance toujours vive et apparaissent avec une netteté tellement rassurante et complice qu'il est impossible pour elle de faire barrage au flot impétueux des fantasmes. Les schémas des oeuvres qui viendront ensuite – jusqu'au milieu des sixties – ont la simplicité des intrigues depuis longtemps trouvées, depuis longtemps mises à l'abri du temps, dans le garde-manger de Grannie [grand-mère d'Agatha]».

approche psychanalytique⁴¹⁸ d'Agatha Christie, tentait de montrer comment les fantasmes d'origine infantile sur le meurtre, l'énigme et le mystère étaient à la source de l'oeuvre et en expliquaient l'immense rayonnement.

Il est nécessaire, à ce moment de nos recherches, de faire une mise au point. Le parti pris d'une éviction totale de l'écrivain est bien sûr inconcevable dans le cadre de notre exploration du motif enfantin. Cependant nous ne céderons pas pour autant à l'illusion réductrice de l'oeuvre en tant que reflet d'une vie parcourue à sens unique où l'on s'émerveille sur de pâles et incertains regroupements. Ce sera plutôt à un filigrane biographique, pris en dehors de toute analyse, de tout commentaire, de toute contingence, que nous nous référerons, c'est-à-dire à sa source même : l'autobiographie⁴¹⁹ pour Agatha Christie et *Pourquoi j'ai écrit Les disparus de Saint-Agil*⁴²⁰ en ce qui concerne Pierre Véry.

Car ce que nous dit – ou plutôt ce que ne nous dit pas Agatha Christie – est très troublant et constitue peut-être finalement une clef, sinon la clef, pour réellement comprendre sa motivation lorsqu'elle «fait» du "*detective novel*". En relisant l'autobiographie, nous avons été frappés par une évidence : nous n'apprenons rien, ou presque, sur la production de ses romans. Ainsi, le retour sur *Dix petits nègres* ne donne lieu qu'à un enchaînement de platitudes :

«J'avais écrit *Dix petits nègres* comme une gageure parce que la difficulté du sujet me fascinait. Dix personnes devaient mourir, sans que cela parût ridicule ou que le meurtre fût évident. J'écrivis le livre après l'avoir longuement médité et je fus satisfaite du résultat (...) le livre obtint une bonne critique. Mais la personne qui en fut la plus satisfaite, ce fut encore moi, car je savais mieux que quiconque quelles difficultés il avait représentées»⁴²¹.

Agatha Christie se contente d'évoquer avec complaisance les moments agréables de son existence, en particulier son enfance, présentée avec insistance comme merveilleuse, prodigieuse, magique, placée sous les auspices des contes et des "*nursery-rhymes*". Il n'y a ni à commenter, ni à gloser : Agatha dit tout. Tout des après-midi passés chez Grannie sa grand-mère, tout d'Ashfield, la belle maison d'éternelles vacances où en compagnie de Monty, son frère, elle s'amuse dans l'immense parc, tout de Nursie si habile à raconter des histoires («La

⁴¹⁸ Sophie de Mijolla-Mellor, *Meurtre familial : approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Editions Dunod, 1995.

⁴¹⁹ Agatha Christie, *Une autobiographie*, texte français de Marie-Louise Navarro, Paris Librairie des Champs-Élysées, 1981.

⁴²⁰ Pierre Véry, «Pourquoi j'ai écrit les disparus de Saint-Agil» in *Les Disparus de Saint-Agil*, La Flèche, Gallimard Jeunesse collection Folio Junior, 2003. Le lecteur trouvera l'intégralité de ce texte en annexe.

⁴²¹ Agatha Christie, *Une autobiographie*, op. cit. p.457

figure prépondérante de mes premières années fut assurément celle de Nursie. Le charme des histoires de Nursie, c'est qu'elles étaient toujours les mêmes, elle en avait environ six et me demandait de choisir moi-même celle que je voulais lui entendre raconter⁴²²), tout enfin, de ses terreurs enfantines rapportées avec un réalisme et une conviction tels, qu'on les sent encore vivre et battre en elle :

«Mon cauchemar particulier se concentrait autour de quelqu'un que j'appelais l'homme armé, parce qu'il tenait une arme à la main et non parce que j'avais peur qu'il ne tirât sur moi. Son arme faisait partie de son apparence qui, maintenant, me semble avoir été celle d'un Français en uniforme gris-bleu, avec une perruque poudrée et un tricorne sur la tête. L'arme ressemblait à un mousquet démodé. C'était sa seule présence qui était effrayante. Le rêve était très ordinaire, un thé, une promenade avec différentes personnes, habituellement dans une certaine atmosphère de festivité, mais soudain j'éprouvais une sensation de malaise. Il y avait quelqu'un qui n'aurait pas dû être là. Une peur panique m'envahissait et alors je le découvrais, assis à une table, marchant le long de la plage, se mêlant à un jeu. Ses yeux bleu pâle rencontraient les miens et je me réveillais en hurlant "l'homme armé, l'homme armé !!!" (...). J'ignorais pourquoi il était effrayant. Plus tard, le rêve varia. L'homme armé n'était pas toujours en costume d'époque. Parfois, alors que nous étions assis autour de la table à thé, je regardais un ami ou un membre de la famille et je prenais brusquement conscience que ce n'était pas Dorothy, Phillis ou Monty. Les yeux bleu pâle dans le visage familier rencontraient les miens et, sous l'apparence amie, c'était l'homme armé»⁴²³.

Dans cette variante du cauchemar d'Agatha enfant se décèle déjà la base des intrigues criminelles d'Agatha romancière : tout le monde peut être un assassin, tout le monde est susceptible d'être un homme armé, un "gunman". Cette assertion est d'autant plus vérifiable dans l'oeuvre christienne que même le meurtrier peut être démasqué sous les traits de l'enquêteur, voire de l'enfant enquêteur⁴²⁴. On comprend alors mieux pourquoi Agatha a dû

⁴²² Ibid.p.25

⁴²³ Ibid., p. 36.

⁴²⁴ Nous songeons ici à *La maison biscornue* récit dans lequel Joséphine, une fillette, assassine son grand-père qui l'a empêchée de devenir ballerine, empoisonne sa nannie qui l'accable de remarques et projette d'en faire autant de sa mère si celle-ci persiste dans sa volonté de l'envoyer en pension en Suisse : «Plus tard, je devais m'étonner d'avoir pu être si aveugle. Pourtant, depuis le début la vérité crevait les yeux. Joséphine, et Joséphine seule avait toutes les qualifications nécessaires : la vanité, le perpétuel besoin de se rendre intéressante, le plaisir de parler, de répéter à l'envi combien elle était intelligente et combien la police était stupide. Parce que c'était une enfant, je n'avais jamais pensé à elle. Mais on a déjà vu des enfants commettre des crimes, et celui-ci était justement à la portée d'un enfant. Son grand-père lui avait lui-même indiqué la marche à suivre (...) Il ne lui restait plus qu'à éviter de laisser des empreintes (...) Tout le reste n'avait été que fatras, piqué ça et là dans la littérature policière : son carnet, sa manie d'écouter aux portes, ses soi-disant soupçons, son refus de parler avant d'être tout à fait sûre... Et enfin, cet attentat commis contre elle-même. Une incroyable performance, si l'on considère qu'elle aurait aussi bien pu se tuer. Mais l'enfant qu'elle était n'avait même pas envisagé cette possibilité. Elle était l'héroïne, et l'héroïne n'est jamais tuée». (Agatha Christie, *La maison biscornue*, Les Intégrales du Masque Tome 8, Librairie des Champs-Élysées, Torino, 1995, p. 1331).

contourner les règles de Van Dine, celles-ci n'étant pas finalement à la mesure (ou à la démesure) de sa vie imaginaire. Une vie imaginaire si exigeante qu'elle avait conduit l'enfant à s'inventer de petits compagnons, les chatons : "Depuis toujours, si loin que remontent mes souvenirs, je me fabriquais de petits compagnons. Du premier groupe, je ne me rappelle que la dénomination : «les Chatons». Je ne sais plus maintenant de qui il s'agissait ni si j'étais moi-même un chaton, mais leurs noms me sont restés : Trèfle, Noiraud et trois autres. Le nom de leur mère était Mrs Benson"⁴²⁵ ; peut-être ne fit-elle rien d'autre que parachever inconsciemment le jeu en insufflant vie à des types, paralysés par un crime, figés dans leurs émotions, leurs haines, et leurs passions, sur la scène artificielle d'un théâtre d'ombres dont l'enfant devenue romancière continuait de tirer les ficelles :

«Je me parle peut-être à moi-même – on a souvent tendance à le faire quand on est écrivain. On marche dans une rue, on passe sans s'arrêter devant les magasins ou les bureaux où l'on était censé aller, et on se fait la conversation – pas trop fort, pas à voix trop haute, j'espère, mais sans pouvoir refréner les mimiques expressives. C'est là qu'on s'aperçoit que les gens nous regardent un tantinet de travers et se tiennent un peu à l'écart en vous prenant manifestement pour des fous. Disons que c'est comme quand j'avais quatre ans et que je parlais aux chatons. Tout compte fait, c'est encore aux chatons que je parle»⁴²⁶.

Si, par conséquent, les personnages chrétiens – et notamment les meurtriers chrétiens – ne s'avèrent être ni plus ni moins que l'incarnation d'un fantasme enfantin, le chercheur semble en droit de se poser un certain nombre de questions :

- cette crainte des parents, si présente au cœur des romans d'Agatha, ne renverrait-elle pas tout simplement à la peur du croque-mitaine, de l'ogre ? ... Figure de l'ogre mentionnée à plusieurs reprises dans *Une autobiographie* et notamment dans un épisode dont elle-même reconnaît la valeur traumatique : "Ce fut juste avant d'avoir cinq ans que je connus ma première grande frayeur. Un jour de printemps, Nursie et moi étions parties aux primevères (...). Nous obliquâmes pour franchir une barrière ouverte et poursuivre la cueillette. Notre panier était pratiquement plein lorsqu'une voix rocailleuse et irascible s'éleva derrière nous : - Où ce que vous vous croyez donc ? C'était un homme grand comme un géant et qui, le visage apoplectique, avait l'air furieux. Nursie répondit que nous ne faisons rien de mal, que nous ramassions juste quelques primevères. – Et moi j'vous dis qu'vous êtes dans une propriété

⁴²⁵ Agatha Christie, *Une autobiographie*, La Flèche, Editions du Masque, 2002, p. 26.

⁴²⁶ Ibid., p. 536.

privée. Déguerpissez ! Si vous avez pas passé c'te barrière dans une minute, je vous fais bouillir toutes crues, m'entendez ?" (Ibid., p. 43). Et quelque soixante-dix années plus tard la romancière d'admettre : "même encore maintenant quand je pénètre dans un champ, un léger frisson me parcourt l'échine. Je n'ai jamais connu pareil effroi que ce jour-là" (Ibid., p. 44).

- L'appréhension suscitée par la mort ne serait-elle pas, après tout, que la crainte puérile d'être à tout jamais plongé dans le noir, dans les ténèbres, en plein cœur des cauchemars ? ... Nous avons déjà pu évoquer les cauchemars récurrents d'Agatha enfant, terreurs nocturnes qui ne reposent, selon elle, sur aucun élément rationnel, lui apparaissant par conséquent d'autant plus effroyables qu'elles sont inexplicables et incontrôlables : "Tous les enfants font des cauchemars, mais je doute qu'ils soient jamais inspirés par des nurses ou autres «qui se sont amusées à leur faire peur», ou encore par de véritables évènements de la vie" (Ibid., p. 44).

- Enfin, ce détective habilité à scruter inlassablement, indéfiniment, les visages de ses semblables, ne serait-il pas jumeau de ce petit chaperon rouge qui, au chevet de sa grand-mère, s'exclamait : «Grand-mère comme tu as de grandes dents !» ?... Car ainsi que le note Poirot dans *Hercule Poirot quitte la scène* (Torino, les Intégrales 13, 2000, p. 1020) : «chacun de nous est un meurtrier en puissance. En chacun de nous se manifeste de temps à autre le désir de tuer ; mais pas forcément la volonté de tuer».

Le roman de mystère de Pierre Véry s'apparente, par le jeu des fantasmes à l'œuvre dans la plupart des récits, au "*detective novel*" d'Agatha Christie mais il le revendique de manière bien plus radicale puisque, ainsi que l'a noté Maurice Renault, "[pour lui], un roman policier est un conte de fées dans lequel doit apparaître un mythe et peu lui importe si l'anneau de Gygès ou le tapis volant font place à Arsène Lupin, à Sherlock Holmes ou à l'homme invisible, dès l'instant qu'il y retrouve des personnages fabuleux"⁴²⁷. L'obligation morale, véhiculée par le verbe "devoir", suffit à illustrer le dilemme auquel Véry auteur fut confronté. Car si, d'un côté, sa volonté fut effectivement de dissoudre, dans ses romans de mystère, la barrière entre la réalité et le rêve, pour témoigner de son attachement à l'enfance et ressusciter les qualités de sincérité et d'imagination qui lui sont inhérentes, il n'en fut pas moins, d'un autre côté, "empêché" du fait même de son regard d'adulte nostalgique. En effet, se discerne invariablement dans son œuvre, un travail de deuil en suspens, deuil dont l'écriture devient symbole puisque paradoxalement "sur chacun des souvenirs et des situations

⁴²⁷ Maurice Renault, "Quelques opinions sur Pierre Véry" in *Europe*, n° 636, 1982, p. 31.

d'attente qui montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, la réalité prononce son verdict : l'objet n'existe plus"⁴²⁸. Contrairement à Agatha Christie, pour qui l'invention des personnages et des intrigues semble avoir eu dès l'enfance, et au-delà, un caractère presque compulsif⁴²⁹, le désir de raconter chez Véry est vraisemblablement né de la confrontation solitaire d'un regard adulte rétrospectif avec les vertiges à la fois familiers et fanés de l'enfance. A ce titre, la facture même du texte autobiographique "Pourquoi j'ai écrit *Les disparus de Saint-Agil*" est exemplaire de cette dualité. Très rapidement, en effet, Véry, dans ce bref essai, occulte son travail d'écrivain pour se concentrer uniquement sur ses années de pensionnat à Sainte-Marie. Au bout de quelques lignes, le projet d'expliquer cède le pas au souhait de confronter : confronter les événements mystérieux, dramatiques et romanesques

⁴²⁸ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Gallimard, coll. Folio, p. 166.

⁴²⁹ Ainsi qu'en atteste *Une autobiographie*, Agatha a eu une enfance solitaire puisque non scolarisée. Sophie de Mijolla-Mellor voit dans cette donnée un élément décisif puisque "plus il est contraint à jouer seul par les circonstances (...) plus l'enfant développe, s'il le peut, un monde organisé de fantasmes qui ressemble déjà à une création littéraire, avec une intrigue, des rebondissements et surtout des dialogues, inventés avec plus au moins de bonheur" (Sophie de Mijolla-Mellor, *Meurtre familial*, op. cit., p. 200). La relecture de certains passages d'*Une autobiographie* a confirmé cette hypothèse puisque effectivement ce que Agatha a vécu au jour le jour s'est trouvé inclus dans des scénarios, qui, à partir de trames répétitives d'origine directement pulsionnelle, se sont régulièrement enrichis de personnages et de faits nouveaux : "il se trouve que dans notre rue, il n'y avait pas de voisins proches qui avaient des enfants de mon âge. Aussi, comme je l'avais fait plus jeune, je m'inventais un groupe de camarades et d'amis qui devaient succéder (...) aux fameux chatons. Cette fois, j'inventais une école. Pas parce que j'avais moi-même envie d'y aller. Non, je crois seulement que l'école constituait le seul décor dans lequel je pouvais facilement intégrer sept filles d'âges et d'aspects différents, venant d'horizons divers plutôt que d'en faire une famille, ce que je ne voulais pas. L'école n'avait pas de nom. C'était l'École tout court. Les premières élèves à arriver furent Ethel Smith et Annie Gray, respectivement onze et neuf ans. Ethel Smith avait une grande crinière de cheveux bruns. Intelligente, sportive, la voix grave, elle devait avoir un aspect un peu masculin. Avec ses cheveux blond de lin et ses yeux bleus, Annie Gray, son amie d'élection, offrait un contraste total. Timide, elle fondait facilement en larmes. Elle s'accrochait à Ethel qui la protégeait à chaque occasion (...). A Ethel et Annie, j'ajoutai deux nouvelles. Isabella Sullivan, riche et belle, avec ses cheveux d'or et ses yeux marron (...) c'était une «mondaine» (...). Elsie Green, ensuite, qui était sa cousine et faisait plutôt Irlandaise (...). Ces quatre petites camarades me suffirent pendant un certain temps. Elles voyageaient dans le Métropolitain, montaient à cheval, faisaient du jardinage et jouaient aussi beaucoup au criquet. J'organisai des tournois, de grands matchs. Mon espoir était de voir Isabelle perdre. Je faisais tout ce que je pouvais – sauf tricher – pour l'empêcher de gagner, comme mal tenir mon maillet, jouer trop vite, ne pas viser du tout. Et pourtant, plus je jouais négligemment, plus Isabella semblait avoir de la chance. Elle passait des arceaux impossibles, envoyait des boules d'un bout à l'autre de la pelouse, et finissait toujours première ou deuxième. C'était très énervant (...) Quelque temps plus tard, je me dis qu'il serait bien d'avoir des petites, à l'école. J'ajoutai donc deux fillettes de six ans, Ella White et Sue de Verte (...) D'une certaine manière, je n'arrivais pas à voir ou sentir Sue (...). Sans doute parce que Sue était en fait moi (...) Sue et Agatha devinrent alors deux facettes d'un même personnage, et Sue une observatrice plutôt qu'une actrice. La septième fille à s'ajouter à la collection fut la demi-sœur de Sue, Vera de Verte (...). J'avais ébauché plusieurs avènements possibles pour Vera, tous hautement romanesques. (...) Une autre source d'inspiration pour «les filles» me venait d'un recueil de reproductions de la Royal Academy que ma grand-mère possédait (...) je passais des heures à les regarder les jours de pluie (...) pour trouver des portraits pouvant correspondre aux «filles» (...) «Les filles», je peux bien le dire, sont restées de longues années avec moi. Elles changèrent naturellement de caractère à mesure que j'avançais moi-même en âge. Elles participaient à des concerts, jouaient dans des opéras, tenaient des rôles dans des pièces de théâtre ou des comédies musicales. Même devenue adulte, je leur accordais une petite pensée de temps à autre et leur attribuais les différentes robes de mon armoire (...). Je souris quand j'y pense, mais «Les filles» sont toujours bien là même si, contrairement à moi, elles n'ont pas vieilli. Je ne les ai jamais imaginées à plus de vingt trois ans". (Agatha Christie, *Une Autobiographie*, op. cit.). Pour le lecteur soucieux de connaître par le menu toutes les péripéties auxquelles furent confrontées «Les filles» je conseille particulièrement la lecture complète des pages 111 à 113.

des *Disparus de Saint-Agil* à sa propre expérience de collégien à Meaux. Et d'évoquer la lecture quasi religieuse du vieux *Catalogue des Armes et cycles de Saint-Étienne*, et de mentionner le mot de son professeur de français ("Vous, Véry, dans quinze ans, vous publierez des romans feuilletons !") et de se pencher nostalgiquement sur la société secrète fondée avec deux de ses amis dont le projet inavoué était de se rendre aux Etats-Unis... Tout cela ne serait guère problématique, si ce n'était, finalement, au-delà des anecdotes, l'accumulation de notations égrenées complaisamment de-ci de-là, témoignant invariablement d'une même tristesse, d'une même langueur causée par l'éloignement d'un temps à jamais révolu, mais pourtant sans cesse invoqué, sans relâche convoqué. Que cela soit par des insertions⁴³⁰ hautement expressives indiquant au lecteur l'importance même incidente de ce qui est souligné, par l'utilisation appuyée de l'imparfait – qui par sa référence très précise à une époque révolue prend la valeur mythique⁴³¹ de ce qui n'est plus – mais également par la dédicace⁴³² à la fois passéiste et optimiste figurant dans cette évocation, *Pourquoi j'ai écrit les disparus de Saint-Agil* prend très vite, plus que n'importe quel roman véryien, des allures de manifeste : manifeste d'une incompatibilité entre le passé et le présent, l'adulte d'aujourd'hui et l'enfant d'hier, l'acte d'écrire et la volonté de revenir, de revivre et peut-être même tout bonnement de se souvenir...

On saisit alors mieux la différence majeure séparant nos deux auteurs, différence résidant dans la façon dont chacun d'entre eux s'approprie, consciemment ou inconsciemment le mythe de l'enfance. Cette appropriation est coordonnée à la question essentielle du deuil. Car si rien n'est plus insupportable que la confrontation solitaire avec les objets familiers d'un être cher qui vient de disparaître, les conserver paraît tout aussi intolérable que s'en débarrasser. Il en va de même de l'enfance, et des souvenirs d'enfance. Agatha Christie s'en sépare inconsciemment dans ses romans de détection, ils s'y délitent subrepticement, indéfiniment, chaque ligne, chaque personnage, chaque intrigue supportant la mise à mort, réminiscence par réminiscence, de tout ce qui avait été jadis précieusement investi (la contrepartie de cette option étant que le contenu des romans qu'ils alimentent s'en trouve singulièrement

⁴³⁰ Citons par exemple : "des souvenirs déjà", "oh, Buffalo Bill !" "j'en conserve encore, pieusement, un exemplaire" ou bien "chère Pearl White, dont nous étions tous amoureux". (Pierre Véry, «Pourquoi j'ai écrit *Les disparus de Saint-Agil*» dans *Les disparus de Saint-Agil*, La Flèche, Editions Gallimard Jeunesse, 1997, pp. 260 - 262).

⁴³¹ Relevons comme exemples de phrases attestant de la valeur mythique parant les années de pensionnat : "le n° 7 était l'aspirant-détective", "c'était la terre bénie de l'aventure", "je rêvais déjà d'écrire", "seul le voyage l'intéressait" (...) (Ibid., pp. 259 - 263). Nous systématiserons cet axe de recherche dans notre dernière partie : vers une écriture sanctuaire point I,B.

⁴³² Véry se targue d'écrire à "l'intention de tous ceux qui, étant enfants, ont, dans tous les internats de France et du monde, fondé des «sociétés secrètes» ... Et de tous ceux qui continueront d'en fonder, grâce à Dieu...aussi longtemps qu'il y aura des enfants !".

dévalorisé et, paradoxalement, au-delà de l'aspect algébrique et mathématique du genre, vidé de sens). Véry, lui, joue quitte ou double (chiche-capon !⁴³³), au risque de s'y perdre : il les conserve, les magnifie. On ne peut à ce titre qu'adhérer à l'analyse de François Rivière : "Le créé recompose le vécu, l'assume totalement, en une tentative à la fois astucieuse et pathétique de recréation de la genèse (...) Le souvenir s'y noie allègrement d'idées toutes neuves qui avivent les «retrouvailles» avec le monde merveilleux de cette enfance révolue de l'artiste" (François Rivière, "Un garçon disparaît ou le roman de Mathieu Sorgues" in *Europe*, N° 636, 1982, pp. 104 – 106). Le même constat est fait par Jacques Baudou : "Nous connaissons bien peu d'auteurs qui aient puisé autant la matière de leurs fictions dans les fragments de leur biographie et qui les aient pétri de l'essence même de leurs rêves" (Jacques Baudou, "Pierre Véry, l'enchanteur assassin" in *Europe*, N° 636, 1982, p. 11). Francis Lacassin explicite encore davantage ce rapport puisqu'il procède à une comparaison de l'enfance de Pierre Véry avec certains épisodes romanesques : «A parcourir l'univers de Pierre Véry, on s'aperçoit que, à travers ces lectures, ces jeux, ces souvenirs, c'est sa propre enfance qu'il évoque : il en prête certains épisodes – sa fuite à Marseille avec Pierre Béarn – à Nicolas Peucheny, le mauvais garçon de *La Route de Zanzibar*. Certains anachronismes sont aussi révélateurs... Vers 1936, au moment où se situent ses livres, les adolescents ne lisent déjà plus *L'intrépide*, ils sont acquis à *Mickey*, *Robinson* ou *Tarzan*. Depuis bien longtemps, ils n'auraient pu lire les fascicules de *Buffalo Bill* introuvables, si ce n'est dans les collections embaumées – et jalousement gardées – des collectionneurs. Tous ces villages, ces appartements éclairés vers 1935 par des lampes à pétrole trahissent leur âge : ils datent, comme le monde des Goupi, de l'adolescence de Véry : d'avant 1914. Combien d'enfants, en 1946, au moment où se déroule *Le costume des dimanches*, allaient encore à l'école en patache ?» (Francis Lacassin, *Mythologies du roman policier*, Mesnil sur l'Estrée, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 264). A titre d'ultime preuve de ce perpétuel réinvestissement, nous invitons notre lecteur à comparer la description donnée par Véry de son ami Georges Ninaud de retour des Etats-Unis avec celle de Fantômas dans le roman *Danse à l'ombre*. Les mots parlent d'eux-mêmes : «je l'ai vu reparaître un jour, sans préavis, comme un champignon, dans un extravagant costume très "yankee", s'exprimant en anglais avec l'aisance d'un "yankee", mais ayant en revanche, presque oublié le français qu'il parlait avec un atroce accent (...). Il avait réalisé – et au-delà ! – le programme des Chiche-Capon. Il l'avait connue, la planète, en long en large et en travers !» (Pierre Véry, «Pourquoi j'ai écrit

⁴³³ C'est le nom de la société secrète des *Disparus de Saint-Agil* mais c'est surtout une invitation à relever les défis : chiche ou capon ?

Les disparus de Saint-Agil», op. cit., p. 262) ; «A Orsay, Fantômas attendait au portillon (...) un rien d'air américain (...) costume mastic, guêtres mastic, feutre mastic (...) justement Fantômas avait affaire à l'étranger (...) Hambourg (...) Vintimille (...) l'état du Missouri (...) Fantômas, sur le quai de la gare d'Orsay, rectifiait avec deux doigts le nœud de sa cravate pourpre (...)» (Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, op. cit.).

Véry accepte implicitement que ses écrits métaphorisent la dépouille de l'enfance, de son enfance. Mais il court simultanément le péril d'être envahi par elle (ou plutôt par son absence) puisque le point de non-retour coïncide avec le renoncement tacite à toute sorte de postérité. En effet, il peut être difficile pour un lecteur de le suivre dans le labyrinthe de ses rêves enfantins dans la mesure où son écriture, viscéralement tournée vers le ludisme a certes endossé tous les avantages du jeu⁴³⁴ mais également toutes ses contraintes ! Et si le jeu primitivement solitaire peut évoluer et déboucher sur la rencontre de deux univers fantasmatiques (prenant selon les moments la forme d'une relation de sujétion entre un meneur⁴³⁵ ou un suiveur ou celle d'une collaboration en dialogue), les écrits de Véry ont, à leurs propres dépens, favorisé un clivage, une rupture puisque le lecteur ne retrouve pas grand chose de son propre jeu, de son propre imaginaire, de sa propre enfance dans la création littéraire véryenne et finit par être lassé par de furtifs échanges où son alter ego n'est sollicité que comme spectateur. L'on peut analyser ce phénomène à l'aune du *Meneur de jeu*. Dans ce roman, les illustrés découverts par le héros dans la maison de Carnac et qui alimenteront de leur encre toutes les péripéties qu'il vivra ultérieurement ont vraisemblablement été inspirés par les propres lectures de jeunesse de Pierre Véry comme «Buffalo Bill» «Nick Carter» ou les journaux «L'intrépide» et "l'épatant", dans lequel parurent les aventures des Pieds nickelés, figures emblématiques de son enfance, invoquées de façon lancinante tout au long du roman. Le caractère désuet, passé, voire même dépassé de ces publications – les Pieds Nickelés furent créées en 1908 par Louis Forton – a logiquement rejailli sur le roman qui prétendait en son temps renouer avec la tradition des récits d'aventures écrits à l'intention des écoliers de tous les pays. L'on comprendra alors aisément que presque soixante ans séparent la première publication du *Meneur de jeu* (en 1934) de sa seule et unique réédition en 1992 !

⁴³⁴ Je renvoie mon lecteur à l'ouvrage de D.W Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴³⁵ Que l'on songe au titre d'un roman de Pierre Véry *Le meneur de jeu*, récit dans lequel à la suite du personnage de Désiré Triboire le lecteur est convié à participer à une aventure débridée et invraisemblable, où interfèrent féerie et merveilleux jusqu'à la résolution dérisoire donnée par le narrateur. Dans ce roman, le scénario imaginé par Saint-Ehlme pour agir sur la destinée de Désiré Triboire a tôt fait d'échapper à son contrôle et de déraiper. Un peu finalement comme un jeu qui aurait mal tourné.

La manière bien spécifique dont chacun de nos auteurs vit son deuil de l'enfance a donc des conséquences directes sur le contenu des oeuvres : il s'agit à présent de préciser jusqu'à quel point celles-ci sont devenues les ultimes réceptacles de fantasmes enfantins.

I. LE RÉCEPTACLE DE FANTASMES ENFANTINS

A. La thématique du dévoreur.

a) De monstrueux représentants de l'autorité

Il ressort, dans l'oeuvre christienne, un trait récurrent dans la description de la figure parentale : la difformité.

Le patriarche de *La maison biscornue* est un « vrai nabot, haut comme trois pommes, terriblement laid mais dégageant un extraordinaire magnétisme »⁴³⁶. Siméon Lee, le père sadique et malveillant du *Noël d'Hercule Poirot* est représenté comme un ignoble vieillard, « maigre et décrépi (...) aux doigts semblables à des serres d'oiseau de proie (...) et [à] la peau (...) jaune et toute ridée »⁴³⁷. Quant à Mrs Boynton, la terrible marâtre de *Rendez-vous avec la mort*, qui règne sur sa famille comme une geôlière sur ses prisonniers, c'est invariablement la même réaction de dégoût qu'elle suscite :

« (...) Le docteur Gérard, dissimulant avec peine sa répulsion, apercevait une vieille femme, bouffie de graisse, immobile, qui faisait songer à un bouddha grimaçant ou à quelque énorme araignée au milieu de sa toile »⁴³⁸

Si cette assimilation entre la figure parentale, voire ancestrale, et la monstruosité transparait également chez Pierre Véry (« L'ancêtre, en dépit de ces attentions, - ou à cause d'elles, - faisait une mine sinistre. À chaque question, il se recroquevillait davantage, rentrait une épaule, puis l'autre, plongeait plus profondément le menton dans le jabot, et jusqu'à son visage, en se couvrant d'une multitude de rides, semblait se ratatiner, en sorte qu'il finissait par ne paraître plus qu'une boule de chair irritée de laquelle, pour peu que ce bizarre supplice se prolongeât, l'on ne verrait bientôt plus rien »)⁴³⁹, elle symbolise avant tout la limite, le mur contre lequel la fantaisie enfantine va venir se heurter de plein fouet :

⁴³⁶ Agatha Christie, *La maison biscornue*, Montrouge, Librairie des Champs Elysées, 1984, p. 19. Le caractère prodigieux du personnage sera affirmé encore un peu plus loin : « Si vous aviez connu grand-père, vous seriez surpris qu'il ait pu mourir de quelque chose. »

⁴³⁷ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, Montrouge, Librairie des Champs Elysées, 1988, p. 41.

⁴³⁸ Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, Montrouge, Librairie des Champs Elysées, 1993, p. 13.

⁴³⁹ Pierre Véry, *Le Meneur de jeu*, Torino, Les intégrales du masque Tome I, 1992, p. 770.

« Derrière la silhouette monstrueuse – lourdes, lourdes bottes ! – de la maréchaussée, derrière la vision, aussi, de la menaçante main paternelle, à la maison, dressée et pesante de taloches, l'image de Pomaré la séduisante, la sanguinaire reculait, s'effaçait... »⁴⁴⁰

Un autre exemple de cette assimilation pourrait être évoqué par le biais de la description de Goupi-l'Empereur dans le roman *Goupi - Mains rouges*. Et si le centenaire est comparé à une faux, attribut traditionnel de la mort, c'est peut-être pour suggérer que celle-ci n'a aucune prise sur lui : «C'était un vieillard long et sec, engoncé dans une rêche blouse noire à plis qui la maintenaient raide. Il était cassé en deux presque à angle droit ; son aspect suggérait l'image d'une faux. Il était strictement chauve». (Pierre Véry, *Goupi-Mains rouges*, La Flèche, Les intégrales du masque Tome 3, 1997, p. 25)

A travers une laideur physique très codée, c'est tout le schématisme⁴⁴¹ enfantin qui s'exerce puisque y est implicitement associé une laideur morale tout aussi frappante. Le crapuleux Jaufre⁴⁴² du *Thé des vieilles dames* évoque par son apparence un monstrueux hanneton, insecte nuisible s'il en est. Daguet, que son rôle de croque-mort dans le bien intitulé *M. Marcel des pompes funèbres* contribue à valoriser, ressemble à une grenouille⁴⁴³, coïncidence troublante puisque longtemps en occident la grenouille a été considérée comme un symbole de résurrection en raison de ses métamorphoses...

En somme, l'âpre physique des détenteurs de l'autorité reflète leurs traits moraux. Siméon Lee est un vieillard «malicieux et tyrannique»⁴⁴⁴ abusant de l'affection de ses fils :

«Il prenait plaisir à réveiller les instincts les plus mauvais de la nature humaine. Il y avait chez lui...Comment pourrais-je dire ?... une sorte de

⁴⁴⁰ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, Torino, les Intégrales du Masque Tome I, 1992, p. 683

⁴⁴¹ Un schématisme enfantin qui peut s'exercer, chez Pierre Véry, à rebours et participer à la valorisation du détenteur de l'autorité, comme c'est le cas dans *Les métamorphoses* où le chef des compagnons du Centre-Afrique, Augustin Aigremoine, se fait appeler lion de la brousse, dénomination bien en accord avec son apparence physique : « Son âge plus avancé, sa stature plus haute l'avaient naturellement désigné comme le seul chef possible, lorsqu'il avait proposé à six garçons de cœur de courir avec lui la grande aventure des Fils de Pomaré » (Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op-cit ; p. 647)

⁴⁴² Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, Torino, les Intégrales du Masque Tome I, 1992, p.525 : «L'ancien commis de l'enregistrement se traînait sous la vive lumière. Sa jaquette jaunie lui donnait l'apparence d'un monstrueux hanneton. Il portait un panama brûlé par les soleils de dix étés. Son pantalon était si usagé qu'il n'avait plus de couleur. Ses chaussures avaient depuis belle lurette perdu leurs talons. Un joli citoyen ! C'était le passage de ce crapuleux vieillard qui avait rendu silencieuses les fillettes. Car on élevait les enfants dans le mépris et la haine de Jaufre, l'exploiteur de Criquebec ; Jaufre qui chaque mois, moralement parlant, s'introduisait pour ainsi dire chez vous, sous votre toit, coulait sa main dans votre poche, sortait votre portemonnaie et y prenait ironiquement une jolie pièce de quarante sous.»

⁴⁴³ Pierre Véry, *M. Marcel des pompes funèbres*, La Flèche, Librairie des Champs Elysées, 1990, p. 32 : «Daguet ressemblait à une grenouille. Il avait d'énormes yeux saillants, une face poupinne, un goitre naissant. »

⁴⁴⁴ Agatha Christie, *le Noël d'Hercule Poirot*, op-cit ; p. 21

sadisme. Il voulait voir les membres de sa famille à couteaux tirés les uns contre les autres.»⁴⁴⁵

Dans *Un meurtre sera commis le...*⁴⁴⁶, le docteur Blacklock (littéralement en français “la serrure noire”) s’affirme, lui, comme un véritable despote domestique, tandis que le richissime Rex Fortescue d’*Une poignée de seigle* a droit à une bien étrange oraison funèbre de la part de sa gouvernante :

«Feu Mr Fortescue, je vous l’ai dit, était un personnage odieux. Prétentieux, tyrannique, foncièrement malhonnête, mais manœuvrant toujours de manière à ne pas tomber sous le coup de la loi»⁴⁴⁷.

Quant à J.t., l’ami rassurant et protecteur du *Pays sans étoiles*, surgissant providentiellement tel un Dieu⁴⁴⁸ de la terre pour aider Simon dans son enquête, il apparaîtra finalement, lors du dénouement, comme un démon malfaisant, uniquement soucieux de « salir (...) [d’] abîmer, [de] gâter »⁴⁴⁹, la barbe habituellement réputée⁴⁵⁰ symbole de virilité, de courage et de sagesse dissimulant en réalité, dans son cas, un menton vicieux, corrompu, pendant d’une âme en décomposition :

« Simon considérait ce menton si longtemps embusqué sous le poil, et se disait que, s’il eût fait la connaissance de J.t. rasé, et non barbu, jamais il ne fût devenu son ami. Il aurait tout de suite été mis en défiance par cette masse révélatrice, grasse de vice, molle de mensonge, cette boule de duplicité et de corruption (...) Le secret de J.t., c’était son menton : une âme en décomposition, un esprit putride.... *L’homme est souillé, il est lépreux. Sa plaie est en sa tête* »⁴⁵¹

On l’aura compris : la noirceur d’âme des détenteurs de l’autorité se révèle par bien des aspects ambivalente. Car si les parents s’imposent incontestablement dans l’univers chrétien comme « les donneurs de lois », comme « la source d’institution »,⁴⁵² ils ne

⁴⁴⁵ Ibid., p. 154

⁴⁴⁶ Agatha Christie, *Un meurtre sera commis le...*, Montrouge, Librairie des Champs Elysées, 1997

⁴⁴⁷ Agatha Christie, *Une poignée de seigle*, Montrouge, Librairie des Champs Elysées, 1987, p. 37

⁴⁴⁸ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 162 : «Simon estima que le treizième verset du chapitre vingtième du premier livre de Samuel, loin d’être sans rapport avec la situation, comme il l’avait cru, était prophétique. *J’ai vu comme un dieu qui montait de la terre*. Le "Dieu",-parbleu, c’était J.T., ce merveilleux ami, ce frère ! - Il tombe à pic ! Parce que, comme "inspecteur", je suis plutôt minable ! Tandis que, subtil comme il l’est, il aura vite fait de débrouiller le "mystère Pamela !"».

⁴⁴⁹ Ibid., p. 229

⁴⁵⁰ Ainsi Indra, le dieu védique, Zeus (Jupiter), Poséidon (Neptune), Héphestos (Vulcain) mais également nombre d’autres Dieux, monarques et philosophes sont la plupart du temps représentés barbus.

⁴⁵¹ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 230

⁴⁵² Paul Ricoeur, *De l’interprétation*, Paris, 1966, p. 520. « Le père figure dans la symbolique moins comme géniteur égal à la mère que comme donneur de lois. Il est source d’institution. » Dans *rendez-vous avec la mort*,

représentent pas pour autant « comme le seigneur et le ciel (...) une image de la transcendance ordonnée, sage et juste ». ⁴⁵³ Au contraire, ils apparaissent comme la clef de voûte pervertie d'un système, un statut non seulement accepté, mais revendiqué haut et fort :

« Ah mais moi j'ai été plus méchant que les autres hommes (...) Je ne regrette rien... rien du tout (...). Pourtant j'ai commis tous les péchés (...) C'est bien ainsi que je l'entends ! Prenez ce qui vous plaît... Toute ma vie... J'ai pris ce qui me plaisait (...) Ne suis-je pas le maître chez moi (...) Tu feras comme je te l'ordonne. » ⁴⁵⁴

Il est par ailleurs révélateur de noter à quel point la chambre, présentée comme un lieu interdit, revient de manière obsessionnelle dans l'œuvre chrétienne : chambre murée dans *La dernière énigme*, chambre fermée de l'intérieur dans *Le Noël d'Hercule Poirot*, chambre inviolable dans *Jeux de glaces*, chambre truquée dans *Mon petit doigt m'a dit*, ⁴⁵⁵ autant de barrages, autant de clôtures visant à sanctuariser un lieu où ne viennent que ceux qui y sont convoqués, où éclatent des scènes de dispute familiale, et où les parents exercent un pouvoir absolu, abusif, maintenant sous leur coupe une progéniture humiliée, mais refusant pourtant d'abdiquer alors même que, déjà la mort s'est mise à rôder :

«Tonkin entra chez l'empereur. Il ouvrit l'horloge, se courba pour prendre le remontoir au fond du coffre. Dans le lit, l'ancêtre reposait sur l'échine. Les genoux pointés relevaient le drap très haut. Les yeux vitreux, grands ouverts dans la face de momie jaunâtre et ridée, semblaient fixer le plafond. La bouche, aussi, était ouverte ; des fils de salive unissaient les trois chicots du bas aux trois chicots du haut (tout ce qu'il restait au vieillard en fait de dentition) et figuraient les barreaux d'une cage derrière lesquels la langue bougeait mollement, roulée sur elle-même, informe, violâtre, pareille à une loche malade.» ⁴⁵⁶

On retrouve cette figure de l'autorité paternelle refusant de fléchir dans la description du directeur de Saint-Loup « M. Edmond Jacquelin, directeur de l'institution Saint-Loup (...) était un vieillard long, osseux, rugueux, prodigieusement autoritaire (...) Une chevelure très blanche (...) perpétuellement en désordre lui conférait une allure de Père Eternel fantaisiste

Mrs Boynton, la terrible belle-mère figure cette image du père, remplissant en fait le rôle de son époux, depuis longtemps disparu.

⁴⁵³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Aylesbury, Editions Robert Laffont, 1985, p. 741

⁴⁵⁴ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., Les pages 58 à 75 de ce roman donnent une idée assez précise de cette altération du symbole paternel.

⁴⁵⁵ Dans ce roman, la chambre en recèle une autre, cachée derrière une cheminée postiche, dans laquelle demeure une vieille femme folle et criminelle, Killer Kate, l'opposée de la douce vieille dame que l'on supputait victime.

⁴⁵⁶ Pierre Véry, *Goupi- Mains Rouges*, op-cit., p. 85.

(...) [il] [avait] l'air d'[un] fantôme fatigu[é] et déprim[é]. » (Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome I, 1992, p. 213)

Cependant si Véry et Christie s'attachent tous deux à souligner le dévoilement de l'autorité, il convient de différencier les deux auteurs. En effet, alors que l'altération du symbole parental obéit d'un roman chrétien à un autre au même protocole fixe comprenant son lot d'épisodes significatifs tels humiliations, brimades, refus de prêt d'argent et abus attestant tous invariablement de la conduite répréhensible de parents indignes, Véry lui s'empare du motif et le décline à l'infini pour interroger non seulement la légitimité parentale, mais de façon plus large encore celle de la tradition, du pouvoir politique et de la hiérarchie sociale.

Dans *Pont égaré*, c'est ainsi toute la condescendance et la vanité des nantis que Véry fustige par le biais de la description d'une maîtresse femme qui règne sur son village comme Dieu sur le cosmos et dont il faut apprécier le choix du nom :

« C'est que Mme Dieuaide, comme elle assume la gestion des domaines, s'est aussi mis en tête d'assurer, avec le sien propre, le salut de son mari. Là encore, il y va de l'honneur du nom ! Voyez-vous quelqu'un des Dieuaide au purgatoire, voire en enfer, et ces stupides Frilat ou ces misérables Cloud se prélassant en paradis ? Honte !... Mais cela ne sera pas ! Mme Dieuaide a pris sur elle de mener à bien cette affaire encore. »⁴⁵⁷

Dans *Hideux Tipset*, c'est à une remise en question du folklore et des traditions millénaires qu'il se livre puisque les gentils pères Noël ramenés sur Terre de la planète Lemman par des explorateurs suisses s'avèrent être des ogres qui dévorent les enfants de notre planète, susceptible du même coup à tout moment de se transformer en un formidable garde-manger :

« La belle barbe blanche du Père Noël était toute souillée du sang de la fillette et lorsque ceux qui le cherchaient s'approchèrent, horrifiés, il leur sourit, d'un grand sourire puénil, béat, innocent... Des OGRES : voilà ce qu'étaient les "bons pères Noël" de Lemman (...) Et tout ce que le seizième Père Noël sauvé par Binguet et Anna Schwartz avait déduit des images de la Terre (...) C'était que notre planète, couverte d'enfants, était un lieu de délices regorgeant d'exquise nourriture – une nourriture qui ne demandait, si l'on ose ainsi s'exprimer, qu'à se laisser manger ! Le Paradis ! »⁴⁵⁸

Enfin, dans *le Yoreille*, le monde sans arbres, sans fruits, sans animaux, décrit par Véry dans cette nouvelle de science-fiction atteste d'une vision pessimiste du pouvoir politique puisque

⁴⁵⁷ Pierre Véry, *Pont égaré*, la Flèche, Les Intégrales du Masque, Tome III, 1997, p. 363

⁴⁵⁸ Pierre Véry, *Hideux Tipset*, in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., pp. 194 – 195

dans un occident futuriste unifié sous le sigle de L'U.R.S.S.A., le gouvernement résout de manière drastique les problèmes de surpopulation par la guerre biologique :

« Une seule solution : les Purges.

Destructions massives chez les peuples les plus prolifiques : les noirs, les Arabes, les Indous, les jaunes. Après nombre d'expérimentations (...) tout récemment une bonne nouvelle : la bombe Z aux ultraviolets. On l'avait essayé sur la Chine où ils étaient vingt milliards de jaunes serrés comme sardines en baril dans leur Asie de plus en plus exiguë - et forcément, les pauvres, ils devenaient un peu grouillants sur les bords ; le moyen de leur en vouloir ? En dix secondes, les vingt milliards de célestes s'envolèrent, pulvérisés. Un nuage safran retomba, pareil à une gigantesque fumée de pollen. Fini. Plus rien. Il ne réchappa guère qu'une pincée de millions de jaunes : cinq à six, qui se cherchaient désespérément à travers leur Asie redevenue immense. D'ici qu'ils se soient retrouvés...Nulle corvée de nettoyage. Du travail sans bavure. Bref : *Le nec plus ultra.* »⁴⁵⁹

Forcément comparées à l'étendue de cette palette, les audaces d'Agatha Christie pour évoquer le dévoiement de l'autorité parentale, relèvent davantage de la nuance lorsqu'elle détourne certains prénoms de leur sens évident: Siméon, le prénom choisi pour le père indigne du *Noël d'Hercule Poirot*, paraît doucereusement inapproprié et relève vraisemblablement de l'antiphrase en ce qu'il désigne dans l'Évangile le vieillard juif qui tint dans ses bras l'enfant Jésus lors de la présentation au temple et le reconnut comme le messie en chantant le cantique d'action de grâce. De même, si le terme « pater » ou bien encore le prénom Rex⁴⁶⁰ revient dans certains des romans, c'est peut-être implicitement pour parachever cette idée d'un rôle parental dévoyé, d'une fonction sacramentelle détournée :

« Sarah avait parlé (...) avec l'intention bien définie de dépouiller Mrs Boynton de son aspect terrifiant d'idole sacrée et redoutable.

Certaines personnes, expliqua-t-elle sont atteintes d'un besoin morbide de domination. Elles veulent que tout le monde se plie à leur volonté et deviennent insociables. »⁴⁶¹

De telles hardiesses bon enfant ne sont pas pour autant proscrites des écrits de Pierre Véry. Bien au contraire : les truands peuvent aussi bien inventer des adresses, comme la rue

⁴⁵⁹ Pierre Véry, *Le Yoreille* in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., p. 21

⁴⁶⁰ C'est le prénom de la victime dans *Une poignée de seigle* : Rex, le roi

⁴⁶¹ Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, op. cit., p. 38

du Père⁴⁶² éternel, prétendre vivre en des endroits qui se révéleront être des temples⁴⁶³ protestants, que profiter du pouvoir des mots (et des homonymes) pour tromper les crédules :

« Chez l'abbé, une jeune fille inconnue répondit à mon coup de sonnette. Nouvelle servante sans doute. Elle avait l'âge de la petite rigoleuse à qui je m'étais frotté en octobre. Ses boniches, le "bon père" les aimait jeunettes décidément !

- M. l'Abbé Jubila peut-il me recevoir ?
- Ces messieurs sont en voyage. Auquel désiriez-vous parler, monsieur ?
- Auquel ? À l'Abbé Jubila parbleu !
- Monsieur, je veux dire : À M. Labbé ? ou à M. Jubila ?
- Et bien je veux parler au prêtre !
- Mais il n'y a aucun prêtre dans la maison, monsieur. Il n'y a que M. Jubila et son associé M. Labbé. Labbé sans apostrophe. C'est l'apostrophe qui vous aura trompé.

Je ricanai. Labbé sans apostrophe ! Ah je la comprenais l'hilarité de la boniche, à propos de ma question sur le "bon père"... »⁴⁶⁴

Si ces notations, grinçantes à souhait, distillent, à l'instar de chez Christie, l'idée d'une fonction sacramentelle biaisée, c'est dans une moindre mesure, car elles servent davantage à encenser le pouvoir de l'imaginaire : un imaginaire qui profite autant à l'enfant qu'au ruffian puisqu'ils se moquent tous deux de l'autorité et de ses représentants, de la société et de ses piliers, n'ayant comme seule limite que celle fixée par leur propre esprit... Un esprit résolument tourné vers un monde fabuleux et merveilleux : celui des commencements.

b) Des figures castratrices, proches de la figure imaginaire de l'ogre

Le thème de la fonction sacramentelle s'inscrit avec force dans *Le Pays sans étoiles* (Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op.cit) où il est décrit dans toute son ambiguïté. En effet, si la plupart des apparitions et des discours de J.t. (l'ami, le frère de coeur de Simon, le

⁴⁶² « Rentrant d'un saut dans la papeterie : - la rue du Père Éternel, s'il vous plaît ? demandai-je à un vieillard barbu qui se donnait l'illusion de gagner sa vie et d'augmenter la valeur de son fonds de commerce en majorant des prix sur des objets de bureau. - La rue du Père Éternel ? Cette espèce de roi mage m'examina avec perplexité d'abord, avec malice ensuite (...) puis il eut l'air de chercher quelque chose dans sa barbe. Enfin : - Nous ne sommes pas au Paradis, ici, monsieur. Nous sommes à Marennes. Et moi qui vous parle, depuis que je vis à Marennes, c'est à dire depuis soixante douze ans, car j'y suis né, je n'ai jamais entendu parler d'une rue du Père Éternel. » (Pierre Véry, *Le Meneur de jeu*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 1, 1992, p. 814)

⁴⁶³ « Un doigt sur une ligne, nous le vîmes se pencher à deux reprises, puis redresser le nez avec une expression scandalisée. - Savez-vous ce qu'il y a 7 bis de la rue du Pasteur-Wagner ? Un temple protestant ! " le foyer de l'âme" ! Le "foyer de l'âme". C'était donc là le "foyer" de Gond, ce coquet, propre quatre-pièces ! Fripouille... » (Ibid ; p. 823).

⁴⁶⁴ Ibid ; p. 843

narrateur) sont ritualisés à l'excès, contribuant par conséquent à le valoriser, ils n'en révèlent pas moins un aspect inhibant et castrateur, appelant implicitement à la suppression : « Mais J.t..., chez moi, est chez lui. Il peut tout tripoter, tout bousculer. Je ne dis pas que cela m'enchanterait : cela me crispe. Seulement, c'est J.t., il a tous les droits. » (Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op.cit ; p. 42). Cet aspect paradoxal s'affirme dans ce qui peut être perçu comme le climax du roman : Fernande la femme enfant poignarde la terre (« la lame du canif s'enfonçait dans la mousse. Le geste devenait violent, rageur. Ce n'étaient plus des coups de canif, mais des coups de poignard. Fernande poignardait la terre [...] Cette terre moussue, bombée où s'enfonçait le canif, le fit songer à un ventre » - Ibid ; p. 158). De cette terre surgira un peu plus tard, un Dieu, à savoir cet ami providentiel qu'est J.t. : « Simon estima que le treizième verset du chapitre vingtième du premier livre de Samuel (...) était prophétique. *J'ai vu comme un dieu qui montait de la terre.* Le "Dieu", parbleu, c'était J.T., ce merveilleux ami, ce frère...(...). - Je suis content, déclara-t-il à Fernande. C'est un de mes amis. Pour mieux dire : mon seul ami. Mais un vrai, vous savez ! Il se jetterait à l'eau pour moi. Et moi pour lui. » (Ibid ; p. 162). L'épisode de la terre poignardée retentit, rétrospectivement, à la fin du roman comme une preuve imparable : la preuve que Simon devait en passer par l'assassinat de J.t. pour accéder à la vérité, le double mouvement de mort (lui) et de renaissance (moi) renvoyant à toute la symbolique du père, « être que l'on veut posséder ou avoir, mais aussi celui que l'on veut pouvoir devenir, être ou valoir (...) [le] progrès [passant] par la voie de la suppression du père autre vers l'accession au père moi-même » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit ; p. 741).

Figure autoritaire, figure inhibante, Mrs Boynton pourrait être l'incarnation de l'image parentale mise en scène par Agatha dans la plupart de ses romans, une image relevant essentiellement du fantasme. Tour à tour araignée⁴⁶⁵, cobra⁴⁶⁶ ou hippopotame⁴⁶⁷, cette mère

⁴⁶⁵ Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome VI, 1993, p. 25 : « Vieille, bouffie, boursouflée, elle se tenait là, immobile, au milieu d'eux (...) araignée monstrueuse au mitan de sa toile ! » C'est ici l'image de l'araignée, arachnide prédateur chassant à l'affût, tissant des toiles de soie qu'Agatha Christie évoque.

⁴⁶⁶ Ibid ; pp. 34 - 35 : « Le médecin en eut la respiration coupée : des prunelles noires presque éteintes, enfoncées dans leurs orbites, mais qui dégageaient une force négative, un pouvoir maléfique (...) La méchanceté qu'il pouvait lire dans ses yeux évoquait un cobra. » Ce cliché faisant du cobra l'image du mal découle bien évidemment de la tradition chrétienne.

⁴⁶⁷ Ibid ; p. 47 : « Ce vieil hippopotame était surveillante de prison ? Très significatif, ça, dites moi ! » C'est également ici l'aspect destructeur de l'animal qu'il convient de retenir. Saccageant ou mangeant une partie des récoltes, l'hippopotame était considéré en Egypte le plus souvent « comme une manifestation des forces négatives qui sont en ce monde... Ennemi de l'homme, l'hippopotame était voué à Seth le méchant » (G. Posener, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, 1959). Ce rapprochement ne nous paraît pas gratuit dans la mesure où le roman a pour cadre l'un des berceaux de l'humanité, le site de Petra, dans lequel, selon la tradition, Moïse fit surgir une source du rocher pour étancher la soif des juifs fuyant l'Egypte. Qui plus est, dans l'Ancien Testament, sous le nom de Béhémath, l'hippopotame symbolise la force brutale que Dieu maîtrise mais que l'homme ne peut domestiquer.

caractérielle, prompte à décourager tout effort d'émancipation, exerce une autorité qui non seulement brime mais également maintient sa famille dans la plus totale des dépendances :

« Mrs Boynton a couvé sa famille (...) Résultat : tous sont extrêmement nerveux. Impressionnables au possible, ils ne peuvent se lier d'amitié avec personne (...) Elle les encourage à vivre au foyer sans chercher d'occupations au-dehors. (...) Ils vivent plus ou moins comme des ours ! Ils ne jouent pas au golf et n'appartiennent à aucun cercle. Fuyant les bals et la société des autres jeunes gens, ils habitent dans une véritable caserne en pleine campagne, à plusieurs kilomètres de toute agglomération. Je vous le répète (...) Cette méthode d'éducation me semble stupide. »⁴⁶⁸

La psychanalyse évoquerait, en ce qui concerne cette terrible marâtre, une figure castratrice⁴⁶⁹, notion qui trouve aisément une résonance dans la comptine des *Trois souris*⁴⁷⁰, métaphore idéale pour désigner ces pères et ces mères abusifs qui, d'un point de vue psychologique, « dévorent » leurs enfants. Cet engloutissement psychologique est ainsi décrit par l'un des personnages, le Dr Gérard, dans *Rendez-vous avec la mort* (op. cit., p. 49) : « N'oubliez pas qu'elle les a sous sa coupe depuis leur plus tendre enfance. Et que la domination qu'elle exerce sur eux est purement psychique. En fait, comme si elle les avait hypnotisés, elle les a conduits à s'imaginer qu'ils ne peuvent plus lui désobéir (...) Ils sont restés si longtemps dans leur prison que, les grilles leur en fussent-elles ouvertes, ils ne s'en apercevraient même pas ! J'en connais au moins un qui n'a même plus le désir d'être libre ! Et je sais que tous redouteraient la liberté. »

Le geste de la fermière sectionnant la queue des trois souris pourrait s'interpréter comme un équivalent de ce comportement «ogresque», la queue symbolisant « la puissance génératrice, [la] source et [le] canal de la semence en tant que principe actif⁴⁷¹. » Dans cette perspective, ce n'est pas réellement un hasard si les images de couteau, de poignard, de scalpel abondent dans *Le pays sans étoiles* : coups de ciseaux⁴⁷² de deux sœurs se disputant les

⁴⁶⁸ Ibid., p. 41

⁴⁶⁹ Figure castratrice clairement identifiée par l'un des personnages qui assimile sa progéniture à des chapons (Ibid., p. 49) : « Vous connaissez comme moi la vieille expérience du coq : on trace sur le sol une ligne à la craie, et on force l'animal à y coller son bec. Résultat, le coq se croit attaché et ne peut plus relever la tête. C'est pareil avec ces malheureux. » Précédemment, les enfants Boynton avaient été comparés à des « brebis bêlantes » (Ibid., p. 26)

⁴⁷⁰ Agatha Christie, *Trois souris*, Montrouge, Librairie des Champs-Élysées, 1987, p. 5 : « trois souris, n'y voyant mie trottaient dans la chaumière. Mais sortant son couteau, la fermière leur a tranché la queue avec colère aux trois souris. »

⁴⁷¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op., cit., p. 746.

⁴⁷² Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 146 : « Blanche attrapa la première toilette et la présenta bien tendue : c'était la robe de mariée garnie de point d'Alençon. Les ciseaux coururent à travers la dentelle. La robe tomba de côté et d'autre, assassinée. Les deux tendres sœurs avaient l'air de bourreaux. »

fruits d'un héritage, tableau lacéré⁴⁷³ par une vieille fille débordant de haine, terre⁴⁷⁴ poignardée par une jeune vierge - exprimant peut-être une sexualité refoulée - tous ces gestes de mutilation, évoquent une castration, la castration dont est victime le héros, Simon le Gouge, amoureux d'un fantôme, d'un fantasme et trahi par son meilleur ami :

« Simon aimait un fantôme. Un fantôme doublement fantôme, puisque non seulement Paméla, depuis soixante années, n'est plus qu'une ombre, mais encore puisque la figure de Paméla qu'il s'est construite ne correspondait à aucune réalité ; Paméla était ce monstre que J.t. a déterré !

J.t. a tout détruit. Détruit Fernande. Détruit J.t. (l'idée radieuse que Simon se faisait de J.t.) mais surtout il a détruit Paméla. Il ne reste rien à Simon. »⁴⁷⁵

Cette mutilation, dans le récit christien, apparaît de façon quelque peu simpliste dans la description d'adultes demeurés immatures sous le joug parental. Trotter, l'assassin de *Trois souris* dont la mère adoptive était despotique est ainsi resté un enfant : « Il souriait toujours et Molly se rendit compte avec horreur que c'était là un sourire d'enfant, tout comme sa voix lorsqu'il parla de nouveau. » (*Trois souris*, op. cit., p. 84). De même, le fils Boynton, bien qu'âgé de vingt trois ans témoigne de la « persistance du facteur "puérité" » (*Rendez-vous avec la mort*, op. cit., p. 27).

Si un motif s'impose, à ce niveau de notre recherche, c'est bien celui de l'ogre, cette image défigurée et pervertie du père⁴⁷⁶ qui ne peut que servir d'épouvantail aux enfants (« Après une hésitation Hilda répondit : oui je voudrais que tu ailles tuer le croquemitaine, une fois pour toutes ! »⁴⁷⁷) : Il paraîtra peut-être un peu ridicule de rappeler que l'ogre⁴⁷⁸ est ce géant vorace qui se nourrit de ses semblables par goût pervers de la chair. Toutefois, le

⁴⁷³ Ibid., p. 160 : « Simon était frappé de stupeur (...) la toile avait été lacérée. La chevelure était tailladée, les yeux crevés, la bouche cisailée. C'était cet acharnement dans la haine qui épouvantait Simon. »

⁴⁷⁴ Ibid. p. 158 : « Fernande poignardait la terre. Est-ce la haineuse Anaïs qu'elle faisait le simulacre de poignarder ? Une autre interprétation surgit dans l'esprit de Simon, insolite... Cette terre moussue, bombée, où s'enfonçait le canif, le fit songer à un ventre... Le geste d'y plonger cette lame pouvait être une manifestation de sexualité inconsciente, prendre signification de désir refoulé. »

⁴⁷⁵ Ibid., p. 232. Cet attachement de Simon au fantôme d'une femme et l'implicite refus de sexualité qui lui est inhérent évoque, dans une moindre mesure, le complexe de castration chez le jeune enfant, cette réponse fantasmagorique aux questions suscitées par la différence anatomique des sexes.

⁴⁷⁶ Père ou Père Noël comme c'est le cas dans la nouvelle de Pierre Véry, *Hideux Tipset*, où le vieillard à barbe blanche se repaît des enfants, tout comme il le faisait jadis des Tipset sur la planète Léman : « Des OGRES : Voilà ce qu'étaient les "bons Pères Noël" de Léman. Des ogres qui dévoraient les enfants de Tipset (...) une idée (...) m'emplit d'épouvante. Elle m'est venue de ce nom de "Tipset" (...) par lequel le Père Noël désignait les petits êtres de Léman. *Les Tipset*... Comment a-t-il pu se faire (...) que ce nom (...) n'ait pas éveillé en nous le moindre soupçon ? *Tipset*... Ce nom rapproché de cette histoire d'ogres vient brusquement de me rappeler un autre nom – un nom de la terre, celui là (...) Ne devinez-vous pas ? Tipset... Ti Pou Cet... Petit Poucet » (Pierre Véry, *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., p. 194 et p. 196)

⁴⁷⁷ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 35

⁴⁷⁸ Pour approfondir ce thème, je renvoie le lecteur à l'article d'Arlette Bouloumié, « l'ogre », dans *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Editions du Rocher, 1994, pp. 1096-1109.

rappel mérite d'être fait puisque « le champ métaphorique du cannibalisme imaginaire »⁴⁷⁹ est infiniment plus large, comprenant notamment le type de relation étouffante parents-enfants et l'image hypertrophiée et caricaturale du père qui veut conserver éternellement sa toute puissance et ne supporte pas l'idée de la partager ou d'y renoncer :

«Vous vous êtes montrée délibérément grossière à mon égard, poursuit Sarah (...) Vous avez essayé d'empêcher votre fils et votre fille de devenir mes amis. Vous ne vous rendez vraiment pas compte à quel point c'est puéril et stupide ? Vous avez envie qu'on vous prenne pour une espèce de croquemitaine, mais en réalité vous savez, vous êtes tellement ridicule que c'en devient risible. »⁴⁸⁰

« Cette laideur et cette déficience ne vont faire que croître et embellir, grâce aux bons soins de Joachim. Cet excellent père veille à ce qu'on n'apprenne ni à lire, ni à écrire, ni à compter à Paméla. Il la vêt de hardes et la maintient dans l'ignorance des plus élémentaires soins d'hygiène. Ainsi s'écoulent les années. Paméla croupit, atone, dans sa laideur, dans sa crasse, dans sa stupeur (...) N'oubliez pas que la puissance paternelle était pratiquement illimitée. »⁴⁸¹

S'exerce à ce niveau l'image d'un père qui préfère la mort de sa fille à son épanouissement, qui serait tel qu'elle pourrait un jour lui ravir son rôle. A travers ce père terrible, se rattache aussi la symbolique du monstre, avaleur et cracheur, lieu des métamorphoses, d'où la victime doit sortir transfigurée. Ce qui ne manquera pas d'être confirmé dans la suite du récit : « Mais n'oublions pas (...) qu'il s'agit de Paméla : dans l'isolement et le secret, elle commence à préparer son venin ; une distillation, une décantation diabolique s'opèrent lentement en elle. Vienne l'occasion de mordre, et... » (Ibid. p. 204)

Cette image abâtardie du Père s'impose avec force dans *Les disparus de Saint-Agil*, (op. cit., p. 240) où la figure rassurante et patriarcale du directeur d'école, Monsieur Boisse, dissimule en fait celle d'un kidnappeur d'enfants qui n'en déclarera pas moins : « Car il a pu se faire qu'une nécessité impérieuse me contraigne à séquestrer un enfant – mais, si paradoxal que cela semble, il n'empêche que j'aime les enfants. »

La figure ogresque, au sens propre, peut-être suggérée par le biais de la description d'une infanticide. Tel est le cas dans le roman chrétien *Mon petit doigt m'a dit* : Madame Lancaster surnommée Killer Kate assassine des enfants pour racheter le crime originel dont elle a été l'instigatrice puisque jeune fille, elle s'est fait avorter : « Or il y avait un moyen (...) de me racheter (...) seuls d'autres meurtres pouvaient racheter un meurtre, parce que ces nouveaux

⁴⁷⁹ Arlette Bouloumié, op. cit., p. 1105

⁴⁸⁰ Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, op. cit., p. 68

⁴⁸¹ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 204.

meurtres ne seraient pas réellement des meurtres mais des *sacrifices*. Des offrandes (...) Ces fillettes allaient tenir compagnie à la mienne. Des fillettes d'âges différents, mais toujours très jeunes (...) C'était une oeuvre tellement merveilleuse à accomplir (...) j'étais si heureuse de les délivrer afin qu'elles ne connaissent jamais le péché que j'avais connu, moi. » (*Mon petit doigt m'a dit*, Varèse, Les Intégrales du masque, Tome XII, p. 853). Un peu plus loin, son mari en se justifiant approfondira un peu plus ce rapport : « Je l'aimais (...) Je voulais la sauver (...) d'elle même (...) Des maisons de retraite, confortables, luxueuses. Et aucune tentation... *pas d'enfants* ...les enfants étaient écartés de son chemin. » (Ibid., pp. 858-859). Le vampirisme métaphorique est à l'œuvre dans le *Thé des vieilles dames* où les deux sœurs Maisondieu paraissent se nourrir l'une de l'autre dans une dialectique évoquant celle du persécuteur persécuté, de l'avaleur avalé : « L'aînée, Amandine, à chaque aube, s'éveillait avec un visage fatigué, fripé, boursouflé, mais, à mesure que la journée s'avancait, les poches se remplissaient, les rides se comblaient, les plis s'effaçaient ; le regard devenait moins morne, prenait vie, s'allumait, finissait par luire durement. Chez Clémence, le phénomène inverse se produisait. Elle s'éveillait fraîche mais chaque minute qui s'écoulait attentait à cette fraîcheur, la fanait, chaque heure flétrissait davantage son teint, l'après-midi creusait ses joues, le crépuscule violaçait ses paupières, élargissait un cerne autour de ses yeux qui, graduellement, s'éteignaient. De sorte que Clémence, le soir, était le vrai portrait d'Amandine au réveil, et Amandine, le soir, l'image exacte de Clémence au réveil ! » (Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 512)

Un autre type de relation, recensé par Arlette Bouloumié, évoquant le mythe de l'ogre, s'applique également à nos corpus : celui de la relation amoureuse destructrice, « manger » voulant alors dire aimer, comme si « le mot chair fraîche pouvait avoir un double sens alimentaire et sexuel. »⁴⁸² Dès le début du roman *cinq petits cochons*, un tableau est présenté à Poirot, toile pour le moins étrange qui s'avérera être le portrait de la meurtrière peint par sa victime, représentation d'une femme trop amoureuse qui observe les effets progressifs du poison sur son amant inconstant. Or, ainsi que l'a noté Annie Combes, « ce qui frappe à la relecture c'est la hardiesse du texte anglais, insistant sur le triomphe du personnage »⁴⁸³ avec notamment des répétitions excessives : Elsa, la jeune modèle, puise son énergie dans la contemplation de son amant mourant - la vie défiant la mort et en tirant sa jouissance à l'image du verbe « *to watch* », paronyme du verbe « *to wait* », qui signifie à la fois observer mais également veiller un mort :

⁴⁸² Arlette Bouloumié, op. cit., p. 1106

⁴⁸³ Annie Combes, op. cit., p. 185

« And the girl, yes here was life. All there was, all there could be of life, of youth, of sheer blazing vitality. The face was alive and the eyes... so much life! Such passionate youth! Elsa was life. Elsa was youth. A superb, slim, straight creature, arrogant, her head turned, her eyes insolent with triumph looking at you, watching you, waiting... »⁴⁸⁴

La femme fatale à la beauté irrésistible, envoyée par le Destin pour perdre ceux qui s'en éprennent, se double ici d'une femme ogresse. Et ce n'est pas un hasard si le prénom de l'aventurière sanguinaire des *quatre vipères*, Moura, se révèle être l'anagramme du substantif amour. Le rouge⁴⁸⁵ entêtant de ses cheveux, de ses vêtements, de ses ongles et de ses lèvres ne constituant pas, comme le suppose Charles Beaumont, la panoplie d'une girl de music-hall, mais plutôt un subtil appel au sang et à la mort qui s'exacerbera dans d'autres récits, par le biais du sexe et des (faux) serments d'amour : Paméla, la redoutable sirène du *Pays sans étoiles*, poussera, ainsi, deux frères à s'entre-déchirer pour elle, dans un épisode à mettre en parallèle avec le verset vingt-sixième du chapitre septième du livre de l'Ecclésiaste parcouru par le héros, Simon le gouge, détective amateur en quête de vérité mais pourtant aveugle aux signes parcimonieusement prodigués par le destin :

« J'ai trouvé qu'une femme qui est comme un piège et dont le cœur est comme des filets, et les mains comme des liens, est plus amère que la mort. Celui qui est agréable à l'Éternel, y échappera ; mais le pêcheur y sera pris. »⁴⁸⁶

De façon plus anecdotique, Gond, le personnage manipulateur du *Meneur de jeu* confiera à sa victime crédule : « Et moi, lâche, j'en ai passé par tout ce qu'elle a voulu. Ah, vieux Triboire, ce qui nous perd, nous autres hommes, c'est que nous aimons trop le sentiment, la douceur. Pour un morceau de sucre, on nous fait tourner, danser. Des chiens ! Des chiens ! Des chiens ! » (Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 879)

Le refus du Docteur Kennedy de voir sa sœur se marier dans *La Dernière Énigme*, pourrait, quant à lui, être appréhendé comme une illustration du rapport entre cannibalisme et possession, entre motif incestueux et motif « ogresque ». Geneviève Calame Griaule⁴⁸⁷ a ainsi pu évoquer un conte Bulu du Cameroun où les parents, en mangeant leur fille, dévorent

⁴⁸⁴ Agatha Christie, *Five little pigs*, Glasgow, Fontana/Collins, 1990, chapitre VII.

⁴⁸⁵ « L'étrange créature ! Vêtue d'un tailleur rouge, chapeauté d'une étroite paille rouge qui laissait s'échapper des boucles rousses telles que des flammèches, chaussée de sandales de cuir rouge, ses doigts aux ongles vernis appuyés au volant, elle semblait une vivante fille du feu, très jolie. L'air d'une girl qui eût quitté le music-hall sans prendre le temps de se démaquiller. » (Pierre Véry, *Les quatre vipères*, La Flèche, les Intégrales 2, 1994, p. 433).

⁴⁸⁶ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 139.

⁴⁸⁷ Cité par Arlette Bouloumié, op. cit., p. 1106

symboliquement sa fécondité, anticipant en cela le plaisir cannibale pris par la belle-mère ogresse à croquer sa bru dans le conte *La belle aux bois dormant*. Peu après avoir confondu l'assassin, Miss Marple reviendra longuement sur cette figuration imaginaire de l'inceste :

« Oui, (...) il adorait sa demi-sœur, et cette affection était devenue possessive et résolument pernicieuse. Ce genre de chose se produit plus souvent que vous ne pouvez le croire. Il existe, par exemple, des pères qui ne veulent pas que leur fille se marie ou même rencontre des jeunes gens (...). Nous aurions dû comprendre tout de suite. Ces vers tirés de *La duchesse d'Amalfi* constituaient vraiment la clé de l'énigme. Car dans la pièce de Webster, ils sont prononcés par un homme qui vient de comploter la mort de sa sœur pour la punir d'avoir épousé celui qu'elle aimait. »⁴⁸⁸

Clotilde, la célibataire passionnée de *Némésis*, n'hésitera pas, elle aussi, à assassiner sa protégée pour l'empêcher de se marier. Assassiner pour garder jalousement ceux que l'on chérit, tuer pour posséder⁴⁸⁹ à jamais ceux qui menaçaient de s'échapper, nul doute que l'acte criminel prenne alors une signification toute sexuelle :

« L'amour était la cause de la mort de Verity Hunt (...) Clotilde éprouvait pour Verity un amour exclusif, un amour écrasant (...) Mais à mesure que le jeune fille grandissait, à mesure que se développaient ses instincts de femme, elle souhaitait se dégager de cet amour qui l'étouffait littéralement, échapper à une existence qui ne lui convenait plus et dont elle ne voulait pas. Mais cela, on ne lui permettait pas, on s'y opposait même fermement (...) Clotilde n'avait pas voulu perdre celle qu'elle aimait par dessus tout : elle garderait Verity. Elle la garderait à sa façon. »⁴⁹⁰

Chez Christie, on peut tuer moins par haine que par amour ainsi que l'admettra pathétiquement l'assassin de *Meurtre en Mésopotamie* : « J'aimais Louise et je l'ai tuée... Si vous l'aviez connue, vous comprendriez... Mais je crois d'ailleurs que vous avez compris... » (Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie*, Torino, Les Intégrales du masque, Tome 5, 1992, p. 612)

Pris dans l'œuvre de Pierre Véry, le crime passionnel peut se parer d'une valeur quasi cosmique. En effet, si Jean, le gamin « simplet, au cerveau endormi (...) né sur la terre aux

⁴⁸⁸ Agatha Christie, *La dernière énigme*, Vanves, Librairie des Champs-Élysées, 1985, pp. 242

⁴⁸⁹ « Quelqu'un m'a dit, il n'y a pas longtemps, que l'amour était une chose effrayante. Et c'est vrai. Vous aimiez trop Verity. Pour vous, elle était tout au monde. Elle vous est restée attachée jusqu'au moment où (...) elle s'est éprise d'un jeune homme (...) Plutôt que de laisser partir cette jeune fille, vous l'avez assassinée (...) Car Verity est ici, n'est-ce pas ? Elle est dans le jardin (...) quant elle a été morte (...) vous lui avez aménagé un caveau où vous l'avez enfermée. Ensuite, vous avez planté le polygone qui a grandi et a fini par tout recouvrir. Verity est restée ici, vous ne l'avez pas laissée partir. » (Agatha Christie, *Némésis*, Saint Amand Montrond, Librairie des Champs-Élysées, 1991, pp. 234-236).

⁴⁹⁰ Agatha Christie, *Némésis*, op. cit., p. 244

Goupi, grandi sur la terre aux Goupi », ⁴⁹¹ tue l'acariâtre Doux Jésus qui menaçait de les chasser lui et sa mère, c'est avant tout pour conserver à tout jamais, à sa manière, une autre femme, non pas séductrice et fatale, mais nourrice et matrice (tellus mater), source de toute vie...la terre :

« Le gamin (...) se voyait, quittant cette propriété, où il était né, ces champs où chaque brin d'herbe, ces bois où chaque arbre lui était amical, fraternel... Ce n'était pas sa mère, mais lui, qui avait surpris le départ matinal de Doux Jésus. De loin, dans la rosée, il avait suivi la mauvaise femme (...). Il aimait le domaine des Goupi. Il ne l'aimait pas à cause de la valeur en argent qu'il représentait ; le domaine ne lui appartenait pas et ne lui appartiendrait jamais : c'était bien le cadet de ses soucis ! Il aimait le domaine à cause de tout ce qui poussait, fleurissait dessus, et portait des fruits. Sa façon à lui de posséder cette terre, c'était l'amour ! Il avait tué par amour ! » ⁴⁹²

En admettant qu'à l'instar de la figure carnassière de la dent et du croc, l'ogre symbolise une prise de possession tendant à aller jusqu'à l'assimilation, il n'est pas surprenant que l'image de la dent, du croc ou bien encore du loup - dernier avatar de l'ogre - hante maints des romans chrétiens et véryens. Des images qui révèlent l'unité profonde du monde en mettant au jour des correspondances entre le monde criminel des adultes et l'univers féérique des enfants, puisque le danger réactive le vieux fantasme enfantin de l'autre comme engloutisseur, comme prédateur ainsi qu'en atteste la formule : « Que le grand cric me croque. » Ces analogies sont essentiellement remarquables, en ce qui concerne Agatha, lors du dénouement de ses romans. C'est là une des conséquences logiques de son récit d'énigme puisque, ce qui importe avant tout, c'est de dissimuler une identité : celle de l'assassin. Confondu, celui-ci apparaît enfin pour ce qu'il est. Et des oripeaux rassurants du notable, de l'enfant ou du vieillard réputé inoffensif, surgit brutalement la gueule, la bête. Le phénomène peut être discret comme dans le roman *Un meurtre est-il facile ?* :

« Bridget la guettait à travers ses paupières presque closes : "En tous cas, pensait-elle, elle n'a pas gagné ! J'ai des muscles solides et elle est maigre comme un coucou. Elle ne tient pas ensemble !" (...) Miss Waynflete souriait d'un sourire cruel qui découvrait ses dents jaunes. » ⁴⁹³

Ou il peut, au contraire se faire plus frappant comme dans *Dix petits nègres*, Vera épiant Philip Lombard qu'elle suspecte alors d'être l'investigateur du jeu mortel :

⁴⁹¹ « Et le gamin Jean, né sur la terre aux Goupi, grandi sur la terre aux Goupi, était nommé, communément, Jean des Goupi. » (Pierre Véry, *Goupi- Mains Rouges*, op. cit., p. 31)

⁴⁹² Ibid., p. 142

⁴⁹³ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?*, Vanves, Librairie des Champs-Élysées, 1987, P. 229

« De nouveau, leurs regards se croisèrent.
Comment se fait-il que je n'ai jamais convenablement regardé son visage ? se dit Vera. *Un loup... Un faciès de loup, voilà ce que c'est... Ces dents horribles... »*⁴⁹⁴

Par les ressemblances, les parentés, mises en évidence par de telles analogies dans les récits, se créent - de façon ponctuelle - de surprenantes corrélations traduisant la primauté des terreurs enfantines sur le rationnel et le cartésien, pourtant défendus avec la dernière ardeur par Hercule Poirot et miss Marple. Cela peut être un grondement⁴⁹⁵ inhumain jaillissant de la bouche de l'accusé, une course éperdue évoquant la charge⁴⁹⁶ d'un animal féroce ou bien encore une crise de démence décrite avec les mêmes symptômes que ceux de la rage :

« Ce n'était pas le Yahmose qu'elle connaissait. Le gentil, le doux Yahmose, son frère. C'était un Yahmose dont les yeux fulguraient, qui passait spasmodiquement sa langue sur ses lèvres sèches. Mains portées en avant, il avait les doigts crispés, recourbés comme les griffes d'un félin. Il la foudroyait des yeux et dans son regard, elle lut l'inéluctable. C'était le regard d'un homme qui a tué et qui s'appête à tuer encore. Exaltation malfaisante et jubilation morbide lui déformaient les traits. (...) Derrière le masque de douceur, de bonté, il y avait...cela ! Elle qui avait toujours cru que son frère l'aimait...mais y avait-il jamais eu place pour un sentiment humain sous ce faciès bestial ? »⁴⁹⁷

Pareils symptômes évoquant la rage se retrouvent dans *Le flux et le reflux*, (Agatha Christie, *Le flux et le reflux*, Torino, Les Intégrales du Masque, tome 8, pp. 1145-1146) : « Il s'approcha d'elle. Le sang lui montait au visage, les veines de ses tempes étaient gonflées. Et cette lueur au fond de ses yeux... Elle l'avait déjà vue un jour qu'elle s'était trouvée en face d'un taureau dans un champ. La bête avait relevé le mufle, gratté le sol du sabot, puis, lentement, avait

⁴⁹⁴ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 768. Nous ne sommes plus, à ce niveau, dans le domaine des expressions types passées dans le langage générique du roman policier (détaillées dans la sous-partie : *Masques, fêtes et déguisements des personnages à l'image de Protée aux mille visages*) mais davantage dans la perspective des interférences créées par le fantasme et la rêverie diurne sur la perception.

⁴⁹⁵ Comme dans *La mystérieuse affaire de Styles*, (Agatha Christie, *La mystérieuse affaire de styles*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome 1, p. 191) : « Un cri rageur, presque un hurlement, s'éleva dans le silence » ou bien encore comme dans *La mort n'est pas une fin* (Agatha Christie, *La mort n'est pas une fin*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 8, 1995, p. 215) : « [il] partit d'un éclat de rire, un étrange éclat de rire, satisfait, inhumain, quasi silencieux. »

⁴⁹⁶ Comme dans *Les vacances d'Hercule Poirot*, (Agatha Christie, *Les vacances d'Hercule Poirot*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome VII, p. 186) : « Redfern s'était levé d'un bond. Congestionné, aveuglé par la rage, son beau visage était méconnaissable. C'était le visage d'un tueur, d'une bête féroce éructante (...) Il se rua les mains en avant, crachant des injures, tandis que ses doigts se refermaient comme des serres sur le cou de Poirot. »

⁴⁹⁷ Agatha Christie, *La mort n'est pas une fin*, (op. cit., p. 214)

baissé sa tête aux cornes impressionnantes. Ecumant d'une fureur noire, d'une rage aveugle (...) Elle était terrorisée. Cet homme n'était plus un homme. C'était une bête dangereuse. »
Même l'enquête - dont la rigueur imparable paraît interdire toute dérive fantasmagorique - est prétexte, dans un roman christien, à une métaphore pour le moins troublante en ce qu'elle permet à l'octogénaire qu'est miss Marple de donner corps à ses idées et de traduire visuellement ses sentiments en réactivant une nouvelle fois l'image du croc, le détective se substituant, l'espace d'un instant, au paléontologue :

« Les larmes perlèrent aux paupières de miss Marple (...) Et puis enfin, balayant ces (...) émotions, surgit un sentiment de triomphe, voisin de celui qui envahit le paléontologue lorsqu'il est enfin parvenu à reconstituer le squelette d'un animal disparu depuis des millénaires...à partir d'un fragment de mâchoire et de quelques dents. »⁴⁹⁸

Parce qu'il privilégie davantage l'atmosphère et l'ambiance de ses romans, Pierre Véry ne se contente pas de cantonner ces allusions à la fin du récit. Au contraire, c'est tout un réseau d'images concordantes qui s'enchaînent et s'amalgament, les unes aux autres, comme autant d'éléments d'un décor. Par son expressivité, ce réseau inscrit durablement le récit à la lisière du conte et de toutes les terreurs enfantines qui l'accompagnent : la crainte que sous l'apparence amie ne se terrent le mal, l'animal, la peur d'être dévoré tout cru, l'appréhension que le jour ne s'efface à tout jamais derrière la nuit. *Histoire de brigands* apparaît, à ce titre, exemplaire de la « méthode » Véry avec des images carnassières courant du début à la fin du roman, symboles, entre autres, de la difficulté⁴⁹⁹ d'accès au trésor recherché par tous les protagonistes du récit. Dès le début du roman, une fillette est fascinée par une vieille dame qui lui évoque irrésistiblement le loup⁵⁰⁰ du petit chaperon rouge. Cette vieille dame à l'allure faussement candide cache, en réalité, une redoutable criminelle en quête d'un mystérieux trésor. A plusieurs reprises, elle laisse entrevoir, devant l'enfant, son véritable visage animé alors d'une expression « monstrueusement méchante » suscitant chez la fillette « une terreur quasi extatique. »⁵⁰¹ Très rapidement, Lucette de Fulupic ne tarde pas à hanter les rêves de la

⁴⁹⁸ Agatha Christie, *Une poignée de seigle*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 10, 1997, p. 212-213

⁴⁹⁹ Nous pouvons ici, mentionner, la figure de Cerbère, ce chien monstrueux aux têtes multiples qui interdit l'entrée de l'enfer aux vivants et la sortie aux défunts.

⁵⁰⁰ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, La Flèche, Les Intégrales du Masque, Tome3, 1997, p. 419 : « En fait, Simone était fascinée par Lucette de Fulupic. Elle ne pouvait détacher son regard de ce visage, qu'elle avait vu déformé par une grimace hideuse trois jours auparavant. La vieille dame avait tout à fait ressemblé au loup du *Petit chaperon rouge*, quand il est déguisé, dans le lit : "Mère-Grand, Mère-Grand pourquoi as-tu de si grandes dents ?" "C'est pour mieux te dévorer mon enfant !" »

⁵⁰¹ Ibid., p. 439 : « Quant à la petite Suzanne Le Bihan, cachée derrière les broussailles du fond du parc, elle se regardait dans un petit miroir et essayait des grimaces, s'efforçant de retrouver l'expression monstrueusement méchante de la "noble dame" de Fulupic. Elle répétait "le loup...le loup..." avec une terreur extatique. »

gamine y apparaissant sous la forme d'un loup.⁵⁰² Or coïncidence étrange, la vieille dame nourrit une aversion pour les canidés et notamment pour un chien couleur feu qu'elle exècre et maltraite⁵⁰³ dès qu'elle le peut. Par un caprice du destin, ou plus exactement du romancier, ses acolytes et elle vont, à plusieurs reprises, se heurter à des chiens dans leur recherche éperdue du trésor « d'un très barbare monarque dont l'histoire n'a pas retenu les exploits »⁵⁰⁴ : aux chiens-loups⁵⁰⁵ dressés par le jeune héros, Dominique, aux redoutables molosses⁵⁰⁶ gardant la forteresse du Fulupic (censée abriter le trésor), et bien évidemment, lors du dénouement, au chien couleur feu brutalisé⁵⁰⁷ durant tout le roman. L'intégralité du récit déploie l'ombre de ce chien rouge : une ombre à peine esquissée dans les premiers chapitres, mais qui finit par acquérir, au fur et à mesure que la narration progresse, une dimension quasi fantasmagorique pour évoquer, de façon ultime, une sorte de divinité des ténèbres, voire des enfers :

« Devant eux, c'est à dire dans la direction du manoir, des abois retentissaient. Dans ces ténèbres humides, ils prenaient une résonance plus impressionnante qu'au grand jour. Et il y avait quelque chose de presque surnaturel dans ces abois. Ils avaient laissé les chiens derrière eux - des chiens féroces auxquels ils avaient livré un homme - et maintenant, ils retrouvaient des chiens devant eux ! "Les mêmes chiens" étaient-ils tentés de se dire. Une manière de damnation avant l'heure. N'allaient-ils plus pouvoir faire un pas sans être cernés par ces bêtes de malédiction ? »⁵⁰⁸
(...)

« Lucette avait remarqué que le chien couleur de feu, chez lequel elle avait malignement suscité, d'un coup de canne, une haine qu'elle n'avait, depuis, cessé d'attiser, faisait partie de la meute. »⁵⁰⁹
(...)

⁵⁰² Ibid., p. 453 : « Dans la nuit, la fillette eut un cauchemar : elle rêva qu'un loup voulait la dévorer ; elle cria, ce qui suffit à communiquer son effroi à son frère. »

⁵⁰³ Ibid., p. 414 : « Puis, à travers le grillage, Mme de Fulupic allongea, pour le plaisir, un méchant coup de la pointe de sa canne à un chien vendéen, couleur de feu. L'animal hurla. »

⁵⁰⁴ Ibid., p. 488 : « (...) le trésor d'un très barbare monarque dont l'histoire n'a pas retenu les exploits, ni même la mémoire, ni même le nom (...) qui était venu de la monstrueuse Asie (...) des centaines d'années avant la naissance des fées. »

⁵⁰⁵ Ibid., pp. 403 - 404 : « En bas, des abois retentirent, et plusieurs chiens-loups surgirent de la brume. À leur suite parut un jeune homme. L'aristocratique vieille dame se rejeta aussitôt en arrière. »

⁵⁰⁶ Ibid., p. 518 : « Lucette tourna le loquet de la porte et la poussa pour passer dans la cour. Mais, aussitôt, elle ramena la porte à elle. Il y avait une chose qu'elle avait oubliée !...les chiens ! Les quatre molosses, toujours en liberté, avaient bondi avec une hurlée. »

⁵⁰⁷ Ibid., p. 431 : « A sa vue, le chien couleur de feu auquel elle avait méchamment donné un coup de canne le jour de sa venue, montra les crocs, tandis que son poil se hérissait. Elle lui allongea un autre coup de canne. Il se mit à faire des bonds furieux. »

⁵⁰⁸ Ibid., p. 521

⁵⁰⁹ Ibid., p. 523

« Un de ces abois la fit presque défaillir : le chien couleur de feu !...C'était sa voix...

- Mon Dieu !... balbutia-t-elle.

Celui-là la haïssait tellement !... Il n'observerait pas la règle du jeu ; il oublierait les leçons de dressage (...) Il lui sauterait à la gorge. L'épouvante la portait, car elle courait pour sa vie... »⁵¹⁰

(...)

« Elle voyait le chien rouge. Il hurlait plus fort que les autres, bondissait plus haut que les autres...Il lançait ses pattes entre les barreaux et griffait les dalles ; il poussait son museau sous la grille, il mordait les barreaux. Et ses yeux, ses yeux... Une rage aussi forcenée que subite remit la vieille debout. Une rage animale. Puisant à pleines mains dans la toilette, elle lança de toutes ses forces, en proférant des imprécations, des rubis, des topazes, des calcédoines, des béryls, des bagues, des boucles d'oreilles, des poignées de pierres précieuses à la gueule des bêtes dont la frénésie monta au paroxysme. »⁵¹¹

(...)

«Elle visait particulièrement le chien couleur de feu, cherchant à l'assommer. Il parvient à happer le sceptre et, poil hérissé, arc-bouté, avec des grognements terrifiants, il donna de telles secousses qu'elle dut lâcher prise. »⁵¹²

(...)

« Deux phrases de Césaire lui étaient revenues à l'esprit : l'une à propos du costume de religieuse, "ça te portera malheur", l'autre à propos de la mort de Le Fanu, "j'espère pour toi qu'il n'y a pas un Dieu !..."

Un Dieu...

Un Enfer...

Elle regardait ces bêtes aux prunelles brasillantes, aux crocs blanchâtres. Dans l'ombre, elle se figurait voir des masques de démons.

Hallucinée, elle voyait les chiens houer devant elle, et bondir, avec le mouvement inlassable des vagues contre une digue, et le chien couleur de feu, bondissant plus haut que les autres, retombait, s'élevait, retombait, s'élevait – comme une flamme. »⁵¹³

Rappelons, à ce stade de nos citations, la symbolique du rouge qui, si elle contribue à mythifier le chien en le parant des couleurs de l'enfer, revêt également une signification funéraire. Selon Artémidore, la couleur pourpre a en effet « rapport avec la mort » (Cité par Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps Modernes*, Paris, 1837), l'ambivalence du rouge sang se résumant à son absence ou à sa présence : caché, il est la condition de la vie ; répandu il signifie la mort.

⁵¹⁰ Ibid., p. 531

⁵¹¹ Ibid., p. 532.

⁵¹² Ibid., p. 532

⁵¹³ Ibid., p. 533. Peut se discerner, à ce niveau, la fonction psychopompe du chien : compagnon de l'homme dans le jour de la vie, il s'apprête à tenir le rôle d'initiateur, de guide dans la nuit de la mort.

Ce rôle de souverain, ou tout au moins de messager, du royaume des ombres qu'endosse à la toute fin du récit le chien rouge s'affirme dans l'épisode du sceptre happé par la mâchoire canine, le sceptre apparaissant comme l'attribut symbolique de la royauté. Il ne nous paraît pas indu de rappeler que dans la mythologie égyptienne, c'est Anubis, le dieu funéraire représenté avec une tête de chacal, qui introduit les morts dans l'autre monde. Ce rôle de messager des ombres semble avoir suffisamment impressionné Pierre Véry pour qu'il se l'approprie et le décline dans d'autres récits comme *Le pays sans étoiles* (op. cit., p. 187) : « De sorte qu'à l'heure du café au lait, contrairement à ce qui s'était produit la veille, ce fut J.T. qui se trouva seul avec Fernande dans la salle à manger. - Bonjour, mignon galago ! - Qu'est-ce que c'est ? - Le galago, (...) Fernande, est un ravissant animal, à peu près de la taille d'un lapin. Il a de longues oreilles, une longue queue, et des yeux plus grands que la figure ! Il vit en Afrique. Il est de la famille des Lémuriens... Les lémures, dans l'antiquité romaine, passaient pour des fantômes, pour les ombres des morts, et hantaient les cimetières... - Pourquoi m'appellez-vous comme ça ? - Toi aussi, tu as de grands, grands yeux ! Et tu ne te déplaies pas dans les cimetières ! acheva t-il en souriant. »

D'autres récits Véryens attestent, à un niveau moindre néanmoins, d'une richesse évocatrice tout aussi palpable, suscitée en grande partie par le criminel et les émanations quasi magiques dégagées par un meurtre, fût-il vieux de cent ans. Ainsi, le roman *Le pays sans étoiles* décline, à plusieurs reprises, l'image de l'autre perçu comme dévoreur, comme engloutisseur : maître d'école, simulacre de Barbe-Bleue (« le rouge me montait aux oreilles. L'image barbue demeurée à l'arrière plan s'animait, les prunelles flamboyaient, les dents se montraient longues, luisantes. Soudainement hideuse, cette face se rapprochait de moi, grandissait, avec une expression de haine et de férocité, devenant une face d'ogre et j'avais envie de crier "Barbe-Bleue !"»⁵¹⁴), jeune fille au regard affamé (« Prodigieusement direct, le regard se jetait sur votre propre regard, le happait avec une avidité inconsciente : incompréhension, curiosité, crainte, défiance : un regard animal non pas de bête gâtée par un esclavage consenti, tel le chien ou même le chat, mais de bête libre, pure : le renard, l'écureuil. »⁵¹⁵), ou bien encore camarade fourbe se réclamant ouvertement de l'ordre des prédateurs et des parasites, c'est invariablement la force destructrice et aveugle de l'ogre qui est sollicitée. Un ogre qui a besoin de sa ration quotidienne de chair fraîche, la prenant là où il le peut, sans distinction⁵¹⁶ aucune :

⁵¹⁴ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 31

⁵¹⁵ Ibid., p. 113

⁵¹⁶ Que l'on songe à l'ogre avalant ses propres filles dans le conte *Le petit poucet*

« C'est comme pour Fernande... Pourquoi a-t-il fallu ?
 Pas de passion, pas d'amour, pas la moindre bribe de sentiment ; même pas de désir, tu peux me croire ; aucune attirance physique. Salir simplement. Abîmer. Gâter... Sans méchanceté, oh ! pas une once... Et, le pire, c'est que je t'aimais bien... Aussi bon Dieu, tu aurais pu comprendre plus tôt ! Ce ne sont pas les avertissements qui t'ont manqué. On t'en a envoyé des "correspondances" : ce rat qui jaillit d'un trou du plancher de la salle à manger juste comme Fernande te tend mon télégramme demandant si je peux venir (...) : ce rat, c'était moi déjà ! Une projection, sur le plan supra-normal, de la personnalité de l'équivoque barbu que j'ai été. Le rat a filé vers Fernande ; elle a senti son contact sur son pied nu. C'était moi ! Déjà, j'étais là. Déjà Fernande était polluée ! Et tu n'as rien soupçonné ! (...) L'araignée, non plus, lorsque je vous ai surpris, dans l'ancien cimetière , tu ne l'as pas comprise, cette araignée qui se balançait sur l'épaule de Fernande, près de l'échancrure de la robe, à un millimètre de la peau : cette araignée, c'était moi, encore ! »⁵¹⁷

Dans *Les Héritiers D'Avril*, l'imminence de la mort réveille chez le jeune héros, Dominique, le souvenir d'une poésie – *La mort du Loup* d'Alfred de Musset – à la nuance près, comme il le constate⁵¹⁸ rétrospectivement avec ironie que ces circonstances dramatiques évoquaient davantage en réalité *Le loup et l'agneau* de La Fontaine ! De même, si dans *Le Gentleman des antipodes*, tous les suspects rappellent de par leur physique un animal, cela n'est guère anodin dans la mesure où leur caractéristique première est de les définir d'emblée comme des prédateurs ou tout au moins des dévoreurs... Dévoreurs peut-être de la part d'innocence, d'enfance subsistant en tout homme. Cette hypothèse de lecture ne nous paraît pas gratuite. En effet, si l'on admet que la gueule monstrueuse du chien, du loup, ou de tout autre dévoreur est à associer aux terreurs enfantines, rappelant le "*Grand-mère comme tu as de grandes dents !*" du conte de Perrault, alors on ne peut qu'adhérer à la conclusion de G. Durand soulignant « la convergence très nette entre la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur, Kronos [apparaissant] (...) avec le visage d'Anubis, du monstre dévorant le temps humain ou s'attaquant même aux astres mesureurs de temps » (G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, 1964) Ainsi Robert Billig a l'apparente férocité du sanglier, Gaston Abadie

⁵¹⁷ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., pp. 229-230. L'animisme lancinant, qui se dégage de cet extrait, contribue à diaboliser J.T. et permet de mieux comprendre la répulsion de Simon. Répulsion qui le conduira au meurtre.

⁵¹⁸ Pierre Véry, *Les héritiers d'avril*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 1, 1192, p. 462 : « Il ne me lâchait pas. Au contraire, sa main resserrait son étreinte autour de mon cou (...) Une pression de plus et ... adieu (...) En un éclair, j'ai repensé (...) à une punition que le professeur de français au cours Ludovic m'avait donnée juste avant les vacances et que je n'avais pas faite. Recopier lisiblement (...) le poème : *La mort du loup*, d'Alfred de Musset. En fait de poésie, c'était plutôt *Le loup et l'agneau*, de La Fontaine que j'étais en train de jouer au naturel ! » Un peu plus tard, le jeune homme reviendra, dans son journal sur cette attribution du poème *La mort du loup* à Alfred de Musset (Ibid., p. 464) : « P.-S.- j'ai attribué le poème : *La mort du loup* à Alfred de Musset. Ne serait-il pas plutôt d'Alphonse de Lamartine ? (...) Je viens de demander à Noël. Il certifie que *La mort du loup* n'est ni d'Alphonse de Lamartine, ni d'Alfred de Musset, mais d'Alfred de Vigny. C'est toujours un Alfred. J'étais sur la bonne voie ! »

possède la gueule d'un terre-neuve, Joseph Laramière se caractérise par sa silhouette de sauterelle (de l'ordre des orthoptères ces insectes broyeur adaptés au saut) et le Professeur Sainterose a adopté la démarche de la hyène.

Le motif de la dévoration s'imposant avec une telle évidence dans nos corpus, il n'est guère étonnant qu'il s'accompagne tout naturellement d'une autre thématique. En effet, si l'ogre est effectivement à assimiler à "l'Orcus⁵¹⁹ souterrain, à l'occident avaleur de soleil »⁵²⁰ et si nous tenons véritablement « la nuit, la nuit de la terre et du tombeau en Orcus et l'ogre »⁵²¹ alors un parallèle s'impose, tout naturellement, entre cette idée d'engloutissement et ces ténèbres si présentes, si menaçantes - mais à des degrés différents - au sein des œuvres de Pierre Véry et d'Agatha Christie.

B. La hantise de la nuit et de ses sbires ?

« Nous tenons la nuit, la nuit de la terre et du tombeau en Orcus et l'ogre. » Cette assertion s'applique à merveille au roman de Pierre Véry, *Pont égaré*, puisque dans ce récit, lors de la veillée, l'un des personnages M. Paul ressuscite pour son auditoire le temps passé en jouant sur la peur immémoriale du loup et des ténèbres : « C'est une nuit trouble. Une nuit de nervosité et d'appréhension. Parfois, d'une étable, part une bramée qui retentit de façon insolite (...). Voici tous nos veilleurs rangés devant le foyer. Dans la vapeur des pipes, de rares paroles s'élèvent, de mols dialogues se cherchent, maladroitement se nouent, se désenlacent. Une question d'un ordre primitif ne reçoit de réponse qu'après que celui-là même qui l'avait posée l'a oubliée... Quelqu'un appelle à l'aide M. Paul. - Tu ne dis rien, M. Paul. On ne t'entend pas ! - Je suis mort ! lance gaillardement le paralytique. Et M. Paul entame le *De profundis*. - Bravo ! Raconte nous une histoire, M. Paul (...) Et voici que M. Paul se met à ressusciter le temps passé, le temps depuis si longtemps passé (...) Il est question, dans le récit de M. Paul, de loups venus nombreux des plaines nordiques ». (Pierre Véry, *Pont égaré*, La Flèche, les Intégrales du Masque, Tome 3, 1997, pp. 371 - 372) Cette

⁵¹⁹ Le dictionnaire Bloch et Wartburg (cité par Arlette Bouloumié, op. cit., p. 1097) voit dans le mot « ogre » l'altération d'une forme « orc » du latin : Orcus « dieu de la mort » et « enfer » qui aurait survécu dans les croyances populaires pour aboutir à la légende de l'ogre.

⁵²⁰ C'est là l'hypothèse de Donteville dans *La mythologie française*, Paris, Payot, 1948, ch. IV « l'ogre et la fée morgue ».

⁵²¹ Ibid., p. 123.

histoire de loups, contée en pleine nuit de peur, réactive le symbolisme de la gueule. Il est difficile d'y voir une coïncidence puisque ce roman est entièrement construit sur l'opposition entre le jour et la nuit, l'ombre propice aux mystères et la lumière qui les chasse irrémédiablement – la gueule relevant d'une image initiatique et archétypale, liée au phénomène de l'alternance jour-nuit, mort-vie puisqu'elle dévore et rejette.

a) Le sommeil, l'inconnu, la nuit et la mort : autant de déclinaisons d'une même peur universelle ?

Si, dans la théologie mystique, la nuit symbolise à la fois la disparition de toute connaissance distincte, analytique et exprimable, elle représente surtout la privation de toute évidence, comparable en ce sens au récit d'énigme christien, si habile à infléchir les significations par le jeu des « *red herrings* » et des « *gimmicks* »⁵²². Un autre point de ralliement entre le roman problème d'Agatha et la symbolique de la nuit se traduit par le même double aspect, « celui des ténèbres où fermente le devenir, celui de la préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie. »⁵²³ « Les ténèbres où fermente le devenir » peuvent bien sûr évoquer le meurtre qui n'attend qu'à être élucidé, l'énigme qui n'aspire qu'à être dénouée. Quant à « la préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie », elle peut s'interpréter comme la révélation finale, comme le dévoilement de cette vérité qui n'en finit pas d'éblouir et d'étonner. Aux yeux de Véry, la nuit représente davantage une entité féminine pas très éloignée finalement de la figure mythologique grecque de Nyx, fille du chaos et mère d'Ouranos (le ciel) et de Gaïa (la terre). Entité féminine, entité maternelle, car à l'instar de Nyx engendrant le sommeil, la mort, les rêves, les angoisses, la tendresse et la tromperie, la nuit Véryenne semble être placée sous le signe du perpétuel accouchement : accouchement de créatures fantasmagoriques, de silhouettes inquiétantes, de plaintes diaboliques, en somme de toute une faune surnaturelle que l'imagination contribue à transcender :

« La grande nuit paysanne lui paraissait pleine de chuchotements inquiétants, peuplée d'apparences confuses, animée d'une vie sourde, malintentionnée. Il lui semblait que des vols de chouettes et de chauve-souris l'escortaient, qu'il traînait un cauchemardesque cortège de crapauds, de serpents ensorcelés. Une chanson perfide, qu'il prenait pour la plainte mélodieuse de La Morte, et qui n'était que le bourdonnement du sang, emplissait ses oreilles. (...) De loin en loin, la forêt s'ouvrait, laissait deviner des étendues sans fond où clignotaient des lumières frileuses qui paraissaient comme le reflet des étoiles disséminées

⁵²² « *Red Herrings* » peut être traduit par « leurres » et « *gimmicks* » par « alibis truqués »

⁵²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 682

dans le firmament glacé (...) Non loin du jeune homme, un caillou roula. Monsieur se retourna vivement et crut surprendre, l'espace d'une seconde, une silhouette – C'est l'imagination ! se dit-il après avoir épié en vain durant quelques minutes. »⁵²⁴

Dans *Pont égaré*, c'est tout un petit bourg qui, la nuit venue, est pris d'une transe collective, avec pour catalyseur une vieille légende de vache fantôme. Le village se sent menacé car, pour la première fois, il vit sans garde-fou un retour à l'indéterminé, entre rationnel et irrationnel, cauchemars et idées noires, fantômes et soupçons, monstres oniriques et êtres bien réels. Mais si la nuit acquiert dans ce récit une force palpable de représentation et de participation (en ce qu'elle agit directement sur les choses), elle devient, surtout, l'expression de l'inconscient collectif, un inconscient hanté par les superstitions paysannes et le folklore local :

« Maintenant, un paysage nouveau et obscur se superpose aux lignes connues, se substitue à l'horizon éternel. L'ombre s'intensifie et se dilate. Aux regards, un à un, elle dérobe les points de repère, supprime un moulin à vent et le boqueteau qu'il dominait ; efface une cabane forestière, emporte un clocher (...) Les bornes rentrent sous le sol (...) À la queue leu leu, des prodiges sortent de terre, à l'étourdie. De grandes formes fantaisistes, en bottes de velours, rôdent dans l'herbe molle, murmurent à l'oreille du voyageur des paroles d'une courtoisie terrifiante. D'élégantes crapules, une rose à la ceinture, un pistolet d'arçon au poing accostent douairières et jouvencelles, aux premières présentent le pistolet, la fleur aux secondes, à toutes deux des propositions peu honnêtes.

Ainsi va l'imagination.

Où est la raison ? Ne cherchez plus la raison : elle court le guilledou. Par cette nuit frauduleuse, les routes aveugles s'étendent dans tous les sens, s'enfoncent vers des régions de perdition, des horizons mouvants d'herbes, de lagunes, de sable (...) Quelque part – très loin ? – tout près ? – un incertain bruit de marche, le roulement d'une carriole perdue... Sons ou rêves ? Il semble que l'on aperçoive, dans le silence, le pas d'un promeneur solitaire, aux antipodes (...) Était-elle arrivée, la nuit de magie dont parlent les très vieilles gens, celle qu'on ne voit qu'une fois par siècle, et où, leurs chaînes tombant soudain, par sortilège, les bêtes se mêlent dans les étables, grimpent aux échelles, s'assoient en rond, pattes de devant balancées, et semblent tenir conversation, hochant gravement la tête. Cette nuit-là, dit-on, est leur nuit aux animaux, et toutes sortes de phantasmes déambulent dans les cours ; des esprits plaisantins déplacent les herses, roulent les brouettes, mêlent avec une science qui désespérera le laboureur, cordeaux, cordelles, cordes, câbles, transportent malicieusement loin des sillons les brabants (...) Car si les bêtes n'ont point d'âmes immortelles, comme nous autres, il est bien sûr que l'âme de la terre

⁵²⁴ Pierre Véry, *Goupi- mains rouges*, op. cit., p. 40. Cette idée d'un monde parallèle enfanté par les ténèbres se retrouve dans *Pont égaré* (op. cit., p. 369) : « Dès que monte le soir, le grabataire surprend les mystères qui se déplient et se mettent à bouger, dans les profonds corridors. »

les habite et que les esprits du sol et de l'air, mille petites divinités païennes aiment à rôder par les nuitées et à folâtrer autour d'elles, dans les crèches et parmi les foins craquants. »⁵²⁵

A travers cette citation, s'impose le même maître mot que dans le passage extrait de Goupi-Mains Rouges : Imagination, mot que l'on pourrait, sans nul doute, faire rimer avec religion. Véry ne s'en était jamais dissimulé⁵²⁶ : l'hypothèse d'un univers sans Dieu n'étant déjà pas follement gaie, il était vital pour lui de croire (ou de faire semblant de croire) aux fantômes. Raison pour laquelle s'exprime paradoxalement, par le biais de cette féerie lugubre dégagee par les ténèbres, à la fois un refus et un désir : le refus de la mort et le désir de quelque chose ou de quelqu'un, façonné au gré de l'imaginaire, qui soit plus fort que la mort.

« La nuit fut pleine de voix mélancoliques (...) La nuit entière était un vaste, doux, inconsolable reproche. Comme si quelqu'un d'incommensurablement grand et doué de possibilités de vivre *presque infinies* se fût lamenté. Était-ce l'ennui d'avoir à exister aussi longtemps ou au contraire la douleur de connaître ses limites, de se savoir si étroit, si périssable, si éphémère *puisque'il n'était pas éternel*, qui faisait geindre l'univers et provoquait cette sorte de plainte cosmique ? Cette nuit-là, pour moi, ne fut pas gaie. »⁵²⁷

Dans *Pont Égaré* (op. cit., p. 378) l'insomniaque chronique qu'est M. Paul croit ainsi percevoir une présence surnaturelle dans le grenier : « M. Paul, on le sait, ne dormait jamais. Il écoutait le pas *de celui qui marche, la nuit, dans les greniers*. Car, pour qui sait entendre, il y a toujours quelqu'un qui marche dans les greniers, la nuit. Qui donc déambule là haut ? Plus d'un voulut savoir, et abritant de la paume une petite lampe, grimpa l'escalier branlant, en chaussettes de laine. Mais on ne conte pas que nul, si prompt et silencieux fût-il, ait jamais surpris le mystérieux promeneur. Pourtant, sitôt a-t-on regagné le lit, prête-t-on l'oreille ? Voici que de nouveau on l'entend, le pas... *Le pas léger et surhumain...* » De manière plus succincte, Agatha Christie souscrit également à ce thème de l'envoûtement nocturne : "Le silence tomba sur le petit groupe. Peu à peu la magie de la nuit commença à s'emparer d'eux : les craquements dans les meubles, le bruissement des rideaux. Soudain, Tuppence sauta sur

⁵²⁵ Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., pp. 354-355. pp. 381-382

⁵²⁶ « Qu'est-ce ce donc, à y regarder d'un peu près, que ce goût du merveilleux, sinon le refus de la mort ? Le désir de quelque chose, ou de quelqu'un, qui soit plus fort que le mort... L'hypothèse d'un univers sans Dieu n'est déjà pas follement gaie. Mais un univers sans "fantômes", alors ce serait véritablement tout à fait lugubre ! » Cette justification de son goût pour le merveilleux se trouve dans la préface de *Pont égaré* (Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., p. 321)

⁵²⁷ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 850.

ses pieds en poussant un cri : - Je n'en peux plus. Je sens que Mr Brown est (...) là." (*Mr Brown*, Varèse, les Intégrales 1, 1990, p. 313).

Le meilleur remède pour vaincre la peur consiste à se raconter des histoires de peur, ultime parade pour exalter le rêve et quelque part réaffirmer la prééminence de la vie sur la mort : petite fille réclamant à une vieille dame au faciès de sorcière une histoire⁵²⁸ de revenant, assemblée, tétanisée par les ténèbres, venue tromper son appréhension à une veillée, où un paralytique⁵²⁹, moribond en sursis, apporte le réconfort à son auditoire en ressuscitant une époque de chaos et d'obscurité⁵³⁰, la nuit distille, dans plus d'un des romans de Pierre Véry, une indéniable ambiguïté : nuit honnie, nuit maudite, nuit redoutée, mais également nuit salvatrice grâce à laquelle s'instaurent des moments privilégiés. En plus de son évidente fonction cathartique, l'histoire contée pour braver les ténèbres crée, en effet, à sa manière, une réalité parallèle, voire poétique, prenant le pas sur la perception commune de l'ordre des choses. Dans cette perspective, le récit de monsieur Paul, à propos de la mort d'un paysan, Forgas, victime selon la rumeur de la vache fantôme, s'impose, lors de la veillée, avec une telle acuité qu'il relègue les interventions des participants à d'insignifiantes digressions. L'épisode passé, quasi mythique, recomposé et raconté par Monsieur Paul, est actualisé⁵³¹ par la force évocatrice de l'imaginaire, lui-même stimulé par les envoûtements de l'obscurité, et le conte devient soudain plus vivant, plus authentique que le moment et le cadre dans lequel il s'inscrit – en l'occurrence une soirée organisée autour du foyer chez les Dieuaide pour combattre les assauts d'une nuit, dont il a été dit, « qu'elle n'était pas faite pour les chrétiens » :

« C'est une nuit trouble. Une nuit de nervosité et d'appréhension. Parfois, d'une étable, part une bramée qui retentit de façon insolite. Comme si les bêtes sentaient rôder cette autre – qui est de leur espèce : la vache fantôme (...) Et l'infirmes sarcastique commence un nouveau récit :

- Y-a-t-il quelqu'un ici, qui se souviennent de Forgas ? Il logeait, avec un petit berger, en pleines terres, dans cette grande baraque que l'on appelle le hameau de Mille-Mottes (...) Eh bien ! Sa mort fut une fameuse affaire. Mon père, en son jeune temps, connut le petit berger, et c'est de lui que je tiens l'histoire.

⁵²⁸ Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., p. 344 : « - Piote ! dit la petite Anaïs, raconte-moi une histoire (...) Piote... Tu vas me faire bien peur, dis ? Piote rappelle à soi les heures de son enfance, lorsqu'elle aussi, d'avance transie d'un frisson délicieux, demandait un conte de revenant. Et elle commence. »

⁵²⁹ Ibid., p. 368 : « Dans le lit qu'il n'a pas quitté depuis vingt ans, il rêve, parle peu. Il est effrayant d'immobilité. Sa demi paralysie, par une funèbre coquetterie, il en a fait une paralysie totale. Il s'identifie au cadavre qu'il sera. »

⁵³⁰ Ibid., p. 372 : « - En ces temps, voyez-vous, dit M. Paul, les hameaux étaient maigres et isolés. Inimaginable solitude (...) Routes nulles, il va s'en dire (...) La forêt croissait en rugissant autour des feux ça et là piqués. Ténèbres de ces époques... Nuit sous les arbres... Nuits sous les fronts. »

⁵³¹ Il faudrait ainsi noter d'un point de vue purement formel l'utilisation du présent de narration qui permet de raconter l'évènement passé, comme s'il était contemporain du moment de l'énonciation.

Une fois, donc, vers le milieu de la nuit, dans le fort du sommeil, Forgas entend un mouvement du diable dans ses étables. (À peu près comme vous, ce soir, tenez...). Il allait se rendormir, quand un bruit, comme de sonnailles l'intrigue. Cela approche, cela va et vient, tourne autour de la bicoque. D'abord Forgas imagine, foulant à grandes semelles les éponges des prairies, le curé en surpris, pressant sur sa poitrine les saintes espèces, et, devant lui, un enfant de chœur agitant sa sonnette (...). Or, justement, le cortège s'arrête sur son seuil. Et sonne... sonne donc ! (...) Forgas se dresse sur un coude, dans son lit (...) Mais, à présent, qu'est-ce que ce bruit, contre la porte ? Un grattement... Un reniflement (...) Il se lève, tire le verrou : une vache était là, qui le regardait tranquillement (...) Ce n'était pas une des siennes. Pourtant, Forgas avance la main vers une corne, pensant conduire la bête à l'étable (...) Mais la vache détale (...) Forgas se recouche : pas pour longtemps. De nouveau, ce bruit de sonnailles sur son seuil (...) Il (...) court à la porte. Mes amis, il y avait une chèvre blanche devant lui (...) La chèvre file comme une flamme dans la nuit. Forgas commençait à être inquiet. Une espèce de colique dans le cœur. Le goût du lit l'avait quitté (...) Il se sentait seul, et si le petit berger n'était pas une protection, c'était une société. Les voilà tous deux, assis devant le foyer, le petit appuyant son poing sur ses yeux gonflés, et riant à la bouteille de vieux marc.

- Si quelqu'un veut un biscuit, avec un doigt de vin ? proposa Mme Dieuaide

- Non, merci, madame... Merci bien, madame...

- Et Forgas, reprend à voix plus faible M. Paul, Forgas prêtait l'oreille. Il se doutait bien que tout n'était pas fini. (...) »⁵³²

A l'inverse d'Agatha Christie qui s'empare – comme nous allons le montrer – du motif nocturne dans une perspective purement manichéenne, Pierre Véry utilise la thématique des ténèbres pour affirmer – sous l'apparent pessimisme d'une œuvre scandant les méfaits du temps – le triomphe de la lumière sur la nuit, de l'enfance sur l'âge adulte, et de façon ultime de la vie sur la mort. Car pour reprendre les termes de M. Carrouges, dans *La mystique du surhomme*,⁵³³ « c'est bien un mythe de mort qui fonde un mythe de renaissance et bien plus même, un mythe de renaissance triomphale. » Image des plus symboliques, *Pont égaré*, se clôt sur le retour du jour. La nuit d'effroi se désagrège sous les volutes du soleil et quel meilleur signe de ce renouveau, pour le romancier, que de s'attarder sur la description d'une fillette, Anaïs, sortant du sommeil dans un lit, caressé par des rais de lumière ?

« Comme une barque s'échoue doucement sur des sables, Pont-Égaré aborde sans heurt le sol, s'encastre au milieu des terres. Un instant, les maisons oscillent, comme des bouées, puis s'immobilisent.

Eveille-toi, Anaïs, voici le jour. (...).

Un rai de lumière tombe sur un placard, éveille une musique. Le cœur harmonieux de la maison (...) s'est repris à battre. Petite fille à demi éveillée,

⁵³² Pierre Véry, *Pont-Égaré*, op. cit., p. 371 et de la page 378 à 380

⁵³³ M. Carrouges, *La mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948, p.57.

l'entends-tu, la mouche ? Anaïs se retourne dans le lit où naquirent et moururent les aïeules ; elle frotte ses paupières et se demande quelle est cette chambre immense. Enfant qui t'agites, à peine évadée des territoires nocturnes... enfant qui ne reconnais rien encore... »⁵³⁴

Dans *Les anciens de Saint-loup*, la mort du directeur M. Jacquelin - et avec lui, de son école⁵³⁵ - exacerbe, paradoxalement, l'indestructibilité de la vie puisque, sous les fenêtres du trépassé, enfile un chant enfantin, empli de pétulance et de vie :

« Sa tête retomba.

Et le chant des enfants, qui passaient maintenant devant le vieux collègue, continuait de monter, envahissant la chambre par la fenêtre grande ouverte, éclatait, plein de force et de jeunesse, plein de signification, aussi, sur le vieillard défunt. »⁵³⁶

Panthéisme de l'œuvre ? On pourrait se le demander, notamment à la lecture d'un passage du *Pays sans étoiles*, dans lequel Simon le Gouge, convaincu d'être la réincarnation d'un enfant assassiné, se livre à de bien étranges spéculations devant la tombe abandonnée où il croit reposer :

« C'était bien la sorte de lieu où Simon le Gouge d'antan devait attendre Simon le Gouge d'à présent. Simon considérait avec émotion les broussailles grises, l'herbe grêle, ces plantes maintenant mortes, vertes et souples quand les morts les nourrissaient. Lui, comme les autres, il les avait nourries, cadavres généreux : leurs racines avaient pompé ses entrailles, fouillé son cœur, bu ses yeux, sa moelle, assimilé ce phosphate, cet azote, ce fer, ce phosphore... »⁵³⁷

On peut de même songer à la description donnée d'un cimetière dans *M. Marcel des Pompes Funèbres* où les dalles moussues voisinent avec un potager !

Mourir pour donner la vie, retourner à la terre nourricière pour que celle-ci continue de produire, traverser les ténèbres pour atteindre la lumière, l'on en viendrait presque à oublier que le domaine de prédilection de Pierre Véry est le roman de mystère ! Aussi, le romancier se garde-t-il bien de marquer son œuvre du sceau de l'indéfectibilité et il a tôt fait de dénoncer

⁵³⁴ Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., pp. 390-391. Il convient de relever le titre ô combien emblématique du dernier chapitre : la nouvelle journée.

⁵³⁵ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-loup*, Mesnil - sur - l'Estrée, éditions du Rocher, 1991, p. 162 : « Et il était très spécialement souhaitable qu'à Saint-loup ne demeurent que des ombres, car c'était une maison agonisante, une maison presque fantôme elle-même, dont le vieux directeur et le vieux portier n'avaient guère plus de souffle et de réalité que des ombres... »

⁵³⁶ Ibid. pp. 169-170

⁵³⁷ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 76.

la fausseté des apparences en pratiquant l'ironie, moyen imparable pour démasquer la réalité et montrer l'envers⁵³⁸ d'une citation :

« Sur un feuillet, elle traça le nom de Prosper Lepicq, inscrivit un nombre en regard de chaque lettre, puis additionna :

- C'est le procédé de la Main de Fathma. Ces nombres correspondent à la valeur kabbalistique des lettres. Je constate que le total donne 592. 592 est votre nombre individuel (...)

La Vasseur tira de son sac une brochure fatiguée.

- Je me réfère au tableau des correspondances numériques de la main de Fathma et je décompose votre nombre. 500 signifie : *élections, honneur, statue*.

- C'est trop flatteur ! fit modestement Lepicq.

- Voyons 92... Ah ! Comme c'est curieux...

- Quoi donc ?

- 92 annonce : *Destruction, mort, catastrophe*.

- Voilà qui est moins réjouissant !

Fernande Vasseur médita

- Je vois... Par la ruine et la mort, vous accédez aux honneurs ! Conclusion : vous devez être dans l'armée. Disons colonel. Suis-je tombée juste ?

- Pas exactement, chère madame ! Je suis avocat d'Assises. »⁵³⁹

La façon dont Agatha Christie s'approprié le motif nocturne n'échappe pas, par comparaison, à un certain schématisme. Elle balise son œuvre de clichés éculés, puise dans un thème exsangue – qu'elle n'essaie jamais de renouveler – pour n'en retirer que des images rebattues. Pourtant, conséquence inattendue, jamais son roman jeu n'a été si en phase avec les archétypes enfantins (au sens jungien⁵⁴⁰ du terme). En effet, dans le corpus christien, les allusions à la chambre et au lit ne sont jamais rassurantes : la romancière rejette délibérément tout symbole de régénérescence pour se concentrer uniquement sur l'idée de veille, d'attente :

« Vera Claythorne était couchée.

A côté d'elle, la bougie brûlait toujours.

Elle ne trouvait pas le courage de l'éteindre.

Elle avait peur de l'obscurité...

Elle n'arrêtait pas de se répéter : "*tu es tranquille jusqu'à demain matin. Il ne s'est rien passé la nuit dernière. Il ne se passera rien cette nuit. Il ne peut rien arriver. La porte est fermée à clef et au verrou. Personne ne peut t'approcher...*" »⁵⁴¹

⁵³⁸ Ainsi, dans *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 100 : « En compagnie d'un enfant de chœur, le prêtre se rendait à pied, par des chemins impossibles, à huit kilomètres de là, dans une ferme perdue, afin de porter – lui, centenaire ! – les derniers sacrements à une fillette de douze ans, qui agonisait. »

⁵³⁹ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., pp. 496-497

⁵⁴⁰ Le terme archétype est donc ici à saisir comme le contenu de l'inconscient collectif apparaissant dans les productions culturelles d'un peuple, dans l'imaginaire d'un sujet.

⁵⁴¹ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., p. 748

A travers le récit d'énigme d'Agatha, se met en scène une question primordiale, la question que chaque enfant s'est posée au moins une fois avant de s'endormir : fera-t-il encore jour demain ? Il était courant, jadis, d'exhorter l'enfant désobéissant à se repentir par le biais de menaces implicites comme : « prie le bon Dieu qu'il ne te fasse pas mourir cette nuit avant de t'être reconnu et repenti ». En effet, la nuit ne contient pas intrinsèquement cet aboutissement par ricochet que nous lui accolons par habitude : se réveiller. Et cette lacune est à même de provoquer tous les effrois : c'est la peur toute simple que derrière les ailes de Morphée, se cache Thanatos ; c'est la crainte archaïque et universelle de s'endormir et d'oublier de se réveiller ; c'est le pressentiment finalement que l'expression mourir de sommeil n'a pas seulement un sens figuré :

« - (...) L'histoire de Jahel et de Sisara m'a beaucoup plu. Je n'aurais jamais eu l'idée, ajouta-t-elle, songeuse, de faire ça moi-même. D'enfoncer des clous, je veux dire, dans la tête de quelqu'un qui dort (...)
- Et que ferais-tu à tes ennemis Miranda ? demanda Poirot.
- Je serais très gentille, répondit Miranda d'un ton réfléchi (...) J'utiliserais une espèce de drogue qui leur procurerait une mort douce. Ils s'endormiraient, feraient de beaux rêves et, simplement, ils ne se réveilleraient plus. »⁵⁴²

Dans *Némésis*, le lait – boisson traditionnellement recommandée dans les cas d'insomnie et célébrée dans la littérature sacrée de nombreuses civilisations comme symbole d'immortalité – permet à Clotilde, l'impétueuse célibataire, meurtrière par amour, d'accomplir ses forfaits⁵⁴³ et d'échapper⁵⁴⁴ à la justice des hommes :

« J'étais pratiquement certaine qu'elle viendrait après un laps de temps suffisamment long pour s'assurer que j'avais bu le lait et que j'étais plongée dans une léthargie dont je ne me serais probablement jamais réveillée. »⁵⁴⁵

⁵⁴² Agatha Christie, *Le crime d'Halloween*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome XII, 1999, p. 957

⁵⁴³ Agatha Christie, *Némésis*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome XIII, 2000, p. 194 : « Verity est toujours ici, n'est-ce pas ? Elle est dans le jardin. Je ne crois pas que vous l'ayez étranglée. Vous lui avez donné à boire (...) du lait avec une overdose de somnifères. Indolore. Puis, quand elle est morte, vous l'avez sortie dans le jardin, vous avez écarté les briques écroulées de la serre avec lesquelles vous lui avez aménagé une sorte de caveau dans le sol et vous avez recouvert le tout. C'est alors que le polygonum a été planté, et qu'il est devenu chaque année plus fort et plus fleuri. »

⁵⁴⁴ Ibid., p. 208 : « Je me rappelle qu'elle avait pris mon verre de lait. Elle l'avait encore à la main quand miss Cooke m'a entraînée hors de la pièce (...) Elle l'a bu (...) elle n'avait probablement pas d'autre issue. L'heure était venue pour elle de se soustraire à une existence devenue trop pesante. Tout comme Verity avait fui celle qu'elle vivait ici. C'est étrange, n'est-ce pas, qu'un châtiment puisse être aussi semblable à la faute qui l'a provoqué ? »

⁵⁴⁵ Ibid., p. 198.

C'est également grâce à du lait que Mrs Lancaster peut empoisonner en toute tranquillité ses victimes dans *Mon petit doigt m'a dit*, (Varèse, les Intégrales du Masque, Tome XII, 1999, p. 854) : « Il existe d'autres moyens, vous savez (...) Le lait, c'est la solution la plus facile. Le lait, le cacao (...) Pour la petite Mrs Moody, je l'ai mis dans son cacao... Elle adorait le cacao. »

De manière récurrente, obsessionnelle peut-être même, s'impose, dans l'œuvre chrétienne, une image : celle de mourants pris pour des dormeurs, une dose mortelle de morphine s'étant tout simplement substituée à Morphée... Morceaux choisis :

« Elle se hâta de redescendre. Elinor la suivit.

- Eh bien, ça alors... ! s'exclama miss Hopkins en pénétrant dans le petit salon. Elle s'est endormie.

Mary Gerrard était assise dans le grand fauteuil près de la fenêtre.

Elle avait un peu glissé. On entendait un drôle de bruit dans la pièce : un souffle rauque et pénible.

Miss Hopkins alla la secouer :

- Réveillez-vous, mon petit...

Soudain, elle se tut. Elle se pencha davantage, lui souleva une paupière, puis se mit à la secouer sérieusement.

Elle se tourna vers Elinor. Il y avait comme une menace dans sa voix lorsqu'elle demanda :

- Qu'est-ce que ça veut dire ? (...) La petite est malade, elle est en train de mourir. Elle a été empoisonnée. »⁵⁴⁶

« Mitchell laissa dormir la passagère aussi longtemps qu'il put.

Cinq minutes avant d'arriver (...), il se pencha vers elle :

- Excusez-moi, madame. Votre addition.

Il posa la main avec déférence sur son épaule. Elle ne se réveilla pas. Il appuya plus fort et la secoua gentiment. Pour tout résultat, elle s'affaissa de façon inattendue sur son siège.

Mitchell se pencha sur elle, puis se redressa tout pâle. »⁵⁴⁷

« Shaitana ne répondit pas. La tête inclinée sur la poitrine, il semblait dormir. Race jeta un coup d'œil à Poirot et se pencha sur Shaitana. (...) – J'ai le regret de vous informer que notre hôte, Mr Shaitana, est mort (...). »⁵⁴⁸

« C'est pourquoi la position dans laquelle on l'a retrouvé semblait presque naturelle. Comme s'il s'était laissé choir et s'était endormi. »⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Agatha Christie, *Je ne suis pas coupable*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome VI, 1993, p. 1054.

⁵⁴⁷ Agatha Christie, *Mort dans les nuages*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome IV, 1992, pp. 1007 - 1008.

⁵⁴⁸ Agatha Christie, *Cartes sur table*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome V, 1992, p. 234.

⁵⁴⁹ Agatha Christie, *Cinq petits cochons*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome VII, 1999, p. 647.

Pierre Véry sacrifie, lui aussi, à cette association attendue entre le sommeil et la mort ; mais l'on ressent davantage, de sa part, le désir d'en jouer et de s'en jouer. Pour lui, la relation n'est pas figée ; au contraire elle semble polymorphe, traduisant une des caractéristiques essentielles du jeu, mise en évidence par D.W. Winnicott : « une thérapie en soi, certes (...) mais dont la matière même est [un] fond pulsionnel (...) toujours susceptible de déborder le pare-excitation. »⁵⁵⁰ L'abondance des effets de rupture au sein des récits veryiens s'explique alors aisément. Car si, chez Agatha Christie, la charte⁵⁵¹ de S. Van Dine – les vingt règles du roman policier – est assimilable à une règle du jeu, censée conjurer – ou du moins réfréner – le développement de fantasmes jugés handicapants pour le bon fonctionnement de l'énigme, l'absence de telles conventions dans le roman à mystère de Pierre Véry exacerbe le « caractère individuel du processus fantasmatique »⁵⁵² et contribue à pulvériser poncifs et clichés.

- Bien sûr, le lit abrite également chez Véry un cercueil latent : comme dans *Le thé des vieilles dames*, (op. cit., pp 623-624) : « Amandine (...) lança ses bras en avant. Fit un pas. Le lit... Mourir sur le lit ! Pas sur le parquet, comme un chien. Sur le lit. Comme ça se fait (...) La pièce était profonde. Il y avait bien sept ou huit pas d'ici le lit. Un voyage... Un interminable voyage. L'avocat portait presque la vieille fille. Elle lançait faiblement ses bras en avant (...) Ils approchaient du lit ; ils y touchaient presque (...) Lepicq souleva le long cadavre (...) Sur ce lit où étaient nés et où étaient morts tant de Maisondieu, il étendit la vieille fille, toute noire sur la couverture violette. »

- Forcément les morts peuvent passer pour des dormeurs : tel est le cas dans *Le pays sans étoiles*, (op. cit., p. 131) : « Mlle Anaïs n'était pas morte (...) C'était une élégante voyageuse endormie. »

⁵⁵⁰ D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71.

⁵⁵¹ La charte de S. Van Dine, *Les vingt règles du roman policier*, prétendit définir dès 1927 les principes fondateurs du « *Whodunit* », en précisant non seulement les relations entre le lecteur et le détective (avec le droit à la même quantité et qualité d'informations ainsi qu'une obligation de loyauté), mais également entre le lecteur et l'auteur – auteur qui ne doit pas manipuler le récit par des effets d'omniscience, ni abuser de la bonne foi de son lecteur. Cette charte se concentra aussi sur les stratégies assurant une bonne réception de la part du public, avec notamment une intervention rapide du meurtre, un choix de motifs crédibles et un souci d'originalité excluant les « *gimmicks* » éculés.

⁵⁵² D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit.

- et le chant de la mort pour une berceuse: ainsi Simon bercé par le souvenir d'un défunt toujours dans *Le pays sans étoiles* (Ibid., p. 111) : « Et il s'endormit en pensant tendrement à ce mort anonyme. »

- Évidemment, la peur de la mort n'est ni plus ni moins que l'appréhension d'être plongé dans le noir : comme dans *Signé Alouette* : « Des yeux morts. Morts. Etre condamné à vivre dans le noir jusqu'à la fin. Souffrir dans le noir et mourir dans le noir. » Cette peur de la mort liée à la terreur du noir est également suggérée dans *Pont égaré* (op. cit., p. 376) : « Plus que quatre heures encore, avant le jour (...) chez les Dieuaide, une très ancienne horloge, dans son coffre de noyer sculpté, marque implacablement chaque seconde. A chaque voyage, le balancier de cuivre jette une lueur à travers la vitre ronde de cette boîte rectangulaire, et l'on songe à un cœur qui continuerait à battre dans un cercueil. »

- Une crainte somme toute injustifiée puisque « la mort n'est pas seulement la fin de la vie, elle en est le remède » apportant – ô comble de l'originalité ! – le repos éternel... : l'intégralité de la citation placée en exergue du roman *M. Marcel des Pompes Funèbres* extraite de *Mon oncle Benjamin* de Claude Tillier, est à ce titre, significative : « La mort n'est pas seulement la fin de la vie, elle en est le remède. On n'est nulle part aussi bien que dans un cercueil. Si vous m'en croyez, au lieu d'un paletot neuf, allez vous commander un cercueil. C'est le seul habit qui ne gêne pas. » Étrangement, cette épigraphe choisie par Pierre Véry pour indiquer l'ambiance de son roman nous a rappelé l'épithaphe qu'Agatha Christie a fait graver sur sa propre tombe, des vers d'Edmund Spenser, tirés de *The Faerie Queen* : « le sommeil après le labeur, le havre après la tempête, le repos après la guerre, la mort après la vie sont pour nous autant de bienfaits. » Ce rapprochement ne nous paraît pas indu car souvent dans les romans de Véry, la mort délivre : de l'âge adulte bien sûr mais également de l'attente : « Il était redevenu calme ; il avait la mine d'un homme délivré. Délivré de l'attente... » (*Pont égaré*, op. cit., p. 381)

Dans *M. Marcel des Pompes Funèbres*, le lien entre la mort et le repos éternel est énoncé de façon redondante : comme si la répétition était censée emporter la conviction : « La tante se représentait l'étroit et vieillot cimetière de l'Orne où elle irait un jour dormir son dernier sommeil (...) quelle sensation de repos ! Là-bas, (...) un mort – si les morts conservent quelque notion des choses terrestres – pouvait encore se sentir chez lui, se "reconnaître" ». (Ibid., p. 132) ; « Sur les dalles moussues on pouvait encore déchiffrer des épithaphe

touchantes (...) A lire ces inscriptions (...) on comprenait mieux le sens du mot : sommeil, du mot : repos, et la mort devenait familière. » (Ibid., p. 140)

Tout cela ne distinguerait guère Pierre Véry d'Agatha Christie si ne se manifestait pas, de façon si nette, dans le corpus le jeu de la rêverie diurne⁵⁵³ transposée en œuvre. L'écriture semble donner libre cours à une fantasmatisation effrénée. Par cet exutoire programmé, l'auteur peut-être lui-même : il s'adonne sans crainte, ni honte à une sublimation - ce terme étant à saisir comme « la capacité acquise dès l'enfance, de maintenir en suspens les refoulements, grâce à une activité qui projette à l'extérieur du Moi dans un objet, une activité ou une œuvre, un fond pulsionnel autrement inacceptable. »⁵⁵⁴ On peut pleinement en apprécier les effets dans certains passages des romans où l'absurde côtoie le poétique et le morbide. Ainsi, si « chacun a le sommeil et les songes qu'il mérite »⁵⁵⁵, pourquoi ne pas étendre cet aspect discriminatoire au repos éternel ?

« Dans l'obscurité et le silence de la poussiéreuse chambre à coucher, peut-être l'âme de Jaufré, solitaire, veillait-elle le cadavre de Jaufré ? Car il n'y avait personne au chevet du défunt. Pas un parent, pas un ami, pas une figure compatissante. On l'avait laissé tout seul, ainsi que de son vivant. »⁵⁵⁶

En somme, l'écriture permet de tirer de la jouissance de fantasmes, qui exprimés hors de ce cadre, ne procureraient vraisemblablement à l'auteur que dégoût, peur ou indifférence. La bombe dodo⁵⁵⁷, dont il est question dans la nouvelle *Le yoreille* dépasse le simple clin d'œil humoristique lorsque l'on considère la date de publication du recueil *Tout doit disparaître le 5 mai* soit 1961, une époque de tension extrême entre les Etats-Unis et l'Union Soviétique, alors dotés de moyens militaires considérables. Le faux manifeste des défunts, troublés pas le spiritisme auquel se livrent quelques rombières dans *Le thé des vieilles dames*, parvient à masquer, derrière la vivacité du ton et le piquant de la pensée, la violence ressentie quant à la cessation complète et définitive de toute vie :

⁵⁵³ Toute notre réflexion sur la rêverie diurne transposée en œuvre n'aurait pu être menée à son terme sans la contribution essentielle de Freud : « la création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 80.

⁵⁵⁴ Sophie de Mijolla - Mellor, op. cit., p. 201.

⁵⁵⁵ Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., p. 384.

⁵⁵⁶ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 543.

⁵⁵⁷ Pierre Véry, le Yoreille in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., p. 20 : « Après nombre d'expérimentations, on avait cru tenir le fin du fin avec les Bombes P (...) P.1. (Somnifères), à base d'isotopes lourds de phényléthylmalonylurée, appelée familièrement : "bombe dodo" (...) Bons résultats. Mais trop, beaucoup trop d'enterrés-vivants. »

« Un matin, la veuve Angat trouva, tracé au coaltar sur sa porte, ses volets et ses murs, l'avertissement suivant :
 (...) A la veuve Angat et autres vieilles toupies :
Un bon conseil
 Si vous ne voulez pas avoir des ennuis
 Laissez en paix les tables tournantes !
 LE MORT VOUDRAIT DORMIR ! »⁵⁵⁸

Nous pourrions également relever, dans ce même ordre d'idées, la pointe de Simon dans *Le pays sans étoiles* (op. cit., p. 142) : « Prière de n'être pas trop bruyant "vu qu'il y avait une morte". (- Peur que je la réveille ?... se demanda-t-il.) »

On retrouve pareil procédé dans *Les anciens de Saint-loup*⁵⁵⁹ ou bien encore dans *Histoire de brigands*, romans dans lesquels la féerie intervient pour jouer un rôle « euphémisant » puisqu'elle permet alors d'occulter complètement la réalité choquante évoquée :

« (...) Elle poussa hardiment la porte (...)
 Ils étaient là !...
 Le très vieux Marceau-Anselme, Edouard Kerlan, Dominique Kerlan et l'inspecteur, et les quatre gendarmes !
 Assis autour d'une table, devant des tasses de thé.
 Endormis !...
 Lucette éclata de rire.
 - C'est le château de la Belle au Bois dormant !... Mais au fait... Il manque la Belle !... La Belle Isabelle !... (...)
 L'astuce de Lucette avait été de (...) [verser] un narcotique puissant dans l'eau du thé et dans la marmite (...) le triomphe était complet. »⁵⁶⁰

Cette atténuation de tout ce que la vie offre d'inacceptable et d'impondérable se réaffirme dans la manière dont Véry s'approprie le motif onirique. Si toute fiction est liée au rêve, dans la mesure où elle se définit comme adaptation et création imaginative à partir d'éléments pris dans le champ du réel, elle est, avant tout, pour notre auteur un moyen de fuir la réalité dans l'ailleurs, tout en se réclamant, à mots couverts, d'une connaissance métaphysique. En effet, à travers ses récits, se discerne une certitude irrationnelle : celle que l'homme échappe à une existence séparée et qu'il se doit de saisir un réel plus profond appartenant à une unité originelle. Pour cette raison, le thème de la quête et de l'interprétation est lancinant dans le corpus véryien. Il suggère que si nous pouvions percer les portes de ce réel en explorant le rêve, alors nous nous connaîtrions vraiment et saisirions, dans le même

⁵⁵⁸ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 604.

⁵⁵⁹ Ainsi, en une ligne, la jeune fille assassinée devient un simulacre de la Belle au Bois dormant (Pierre Véry, *Les anciens de Saint-loup*, Monaco, Editions du Rocher, 1991, p. 99) : « La bicoque... Ce lieu sordide où la belle nièce dormait son dernier sommeil. »

⁵⁶⁰ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., pp. 516-517.

temps, notre destin et l'ultime réalité. La divulgation des troubles secrets de Paméla par J.T. dans *Le pays sans étoiles* s'accompagne de la description d'insectes et plus précisément de papillons attirés par les flammes de bougies. Coïncidence ? Certainement pas mais plutôt signe prémonitoire d'un destin tragique pour les trois protagonistes puisque, ainsi que le souligne *la Bhagavad Gitâ*⁵⁶¹, « comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, ainsi les hommes courent à leur perte » :

« La salle à manger était littéralement envahie de papillons (...) Plus de la moitié des bougies étaient éteintes, et, sur le parquet, sur la table, sur les meubles, insectes et papillons, brûlés, tournaient sur le dos, agitaient pattes et antennes, tressautaient, frissonnaient.

Et, dans le rêve de Simon et de Fernande, c'était plein aussi de lumières qui s'éteignaient ; plein de papillons violemment abattus au sol, blessés et qui tressautaient et étaient secoués des frissons de l'agonie. J.T. était entré dans ce rêve, et il avait fait un grand massacre de papillons... »⁵⁶²

Dans *Le thé des Vieilles Dames*, plusieurs demoiselles esseulées se piquent d'être d'infaillibles devineresses. Elles examinent leurs rêves à la loupe d'un livre de sagesse de l'Égypte ancienne, adhérant totalement à l'idée que « le Dieu a créé les rêves pour indiquer la route aux hommes quand ils ne peuvent voir l'avenir ». ⁵⁶³ Si l'effet satirique est ici recherché, une certaine ambiguïté subsiste néanmoins puisque le style satirique, paradoxal par nature, produit un double effet de comique mais également de sérieux en dénonçant, sur un mode plaisant, le ridicule d'une minorité crédule... À moins que cela ne soit le ridicule d'une majorité incrédule !

L'expérience cauchemardesque de Goupi-Monsieur, égaré dans la forêt, est parée de cette même valeur initiatique car son rêve annonce l'hostilité de la famille Goupi et la séquestration dont il va être victime. Dans ce rêve, les membres de la famille Goupi sortent des ténèbres à un rythme crescendo avec comme point d'orgue l'apparition de Mains-Rouges chevauchant sa monture tel le cavalier de l'apocalypse. Ce sont ensuite les ancêtres Goupi morts depuis longtemps qui se manifestent au bord d'un puits d'où finit par émerger, avec une plainte

⁵⁶¹ *La Bhagavad Gitâ* est le principal ouvrage religieux indien. Il fait partie du *Mahabharata*, une épopée Sanskrite de plus de 200.000 vers regroupés en 18 chants et remontant à l'ère védique. Il retrace essentiellement les guerres entre les Kaurava et les Pandava.

⁵⁶² Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 213.

⁵⁶³ Pierre Véry, *Le thé des Vieilles Dames*, op. cit. p. 539 : « - Cette nuit, conta Clémence Maisondieu, je me suis vue au milieu d'une plaine rocailleuse. Le temps était à l'orage, je n'avais pas mon parapluie, je me disais : "tu vas te saucer !" Et allez donc imaginer ça : il fallait que je traverse cette étendue à cloche-pied ! (...) Sauter à cloche-pied me fatiguait beaucoup. Je faisais dix sauts, je changeais de pied, je faisais encore dix sauts, et je m'arrêtais. Eh bien, ma bonne Angat, à chaque pause, je voyais un serpent me partir entre les pieds et s'envoler ! D'après la Clef d'Or des Egyptiens, rêver de serpents, c'est mauvais signe. »

mélodieuse, Goupi-la morte, jeune fille qui s'était suicidée à l'âge de 19 ans. Le lecteur trouvera la totalité de ce rêve dans le Tome 3 des Intégrales page 50. Thierry Picquet⁵⁶⁴ a très bien montré comment dans ce rêve Goupi-Mains Rouges prend une ampleur démesurée, symbole de son pouvoir sur toute la tribu. Quant à la rencontre fantasmagorique avec tous les ancêtres Goupi, elle correspond, effectivement, à une sorte d'intronisation dans un univers, où le jeune homme pensait peu s'attarder et dans lequel il finira par s'intégrer en toute harmonie :

« Il se rappela le cauchemar qui lui était venu dans la bâtisse en ruine du camp de Gratteloup, ces Goupi monstrueux et ricaneurs qui le poursuivaient, le traquaient sous une forêt de cristal hanté de bêtes de verre... Le songe se réalisait. Disaient-ils donc vrai, ceux qui prétendent voir l'avenir écrit dans certains rêves ? »⁵⁶⁵

A titre d'ultime exemple, citons l'exclamation d'un personnage de *L'assassin a peur la nuit* (« mais ils prédisaient tout au contraire ! Les souffrances à venir étaient annoncées dans ces deux cauchemars ») ou bien encore l'expérience onirique de Lepicq qui, après s'être vu condamné par un jury d'animaux à faces humaines à être jeté dans un puits où grouillent des scorpions roses, a le sentiment qu'on l'étrangle. Un sentiment proche du pressentiment puisque dans la réalité, Blot, l'accusateur des suspects aux allures bestiales sera effectivement retrouvé étranglé. (*Le Gentleman des Antipodes*, op. cit. pp. 35 – 36)

Fiction apparemment fantastique tissée par l'inconscient pendant les heures du sommeil, le rêve apparaît donc, dans les écrits véryiens, en rapport étroit avec la réalité la plus intime de l'homme. À l'exception notable de l'incipit d' *Un cadavre dans la bibliothèque*, l'onirisme, quasiment absent du roman christien (où il s'accommoderait mal de la rigueur de construction inhérente à tout récit d'énigme), se définit essentiellement, chez Véry, comme un vecteur : si le rêveur écoute les messages transmis par son inconscient, alors il verra leur portée par rapport à lui-même et la conduite de sa vie. Citons, pour sa force évocatrice, l'image d'un enfant dans *Mort depuis 100 000 ans*, plaçant sous un oreiller l'arme du crime – une sagaie de silex – avec le secret espoir que le sommeil lui révélera l'identité de l'assassin. Un procédé aux émanations magiques en grande partie inspiré par *L'entonnoir de cuir* de Conan Doyle, affirmant que « si on met un objet sous son traversin, et si on y pense très fort avant de s'endormir, on en rêve ; on apprend à quoi cet objet a servi ». De manière plus radicale, en se perdant dans une sensation grisante, provoquée par le rêve ou la rêverie et en la ressentant intensément, certains personnages véryiens perdent contact avec la réalité (ou tout

⁵⁶⁴ Thierry Picquet, *Lectures de Pierre Véry*, la Haye-Fouassière, Les Editions du Petit Véhicule, 2003, p. 86.

⁵⁶⁵ Pierre Véry, *Goupi-Mains rouges*, op. cit., p. 90.

au moins s'en trouvent libérés) – semblant participer à une vie toute autre, plus vaste, plus profonde en accord avec l'indicible. On appréhende alors mieux l'état de transe prolongé caractérisant un certain nombre de protagonistes du *Thé des vieilles dames*. La postière, Reine Coulemelle est plongée dans une extase, présentant une pathologie liée vraisemblablement à un dérèglement des sens, mais lui offrant l'avantage de vibrer à des sentiments enivrants :

« Ils étaient revenus sur la Patte-d'Oie. La chambre à coucher de Reine Coulemelle était illuminée. La postière ôtait sa jupe de travail, passait une robe de velours orange.

-Quarante ans ! faisait le nain. Ce corps inemployé ! Ces flambées qui montent au cerveau ! L'imagination qui construit un joli songe, et le reprend, le façonne, le met au point, le caresse indéfiniment (...) Elle (...) se fait belle pour rêver à des fantômes ! Elle s'est créé un monde à part ! (...) Elle s'est installée dans son rêve ! Un rêve qui ne comporte que des couleurs roses ! Rien du grisâtre, du décevant de la vraie vie ! »⁵⁶⁶

Zélie, « l'attendrissante Ophélie à cheveux blancs »⁵⁶⁷ confiera au détective-avocat Prosper Lepicq sa félicité de vivre en accord avec un idéal, en dehors de la réalité imparfaite – l'image onirique de l'oiseau symbolisant un monde céleste en rapport avec les états supérieurs de l'être et, peut-être même, les anges :

« (...) si vous suiviez ma recette, vous ne feriez que des rêves plaisants, tout comme moi (...) je me sens légère, et ça y est ; je flotte. Je prends mon vol ; je m'en vais loin, mais loin !... Des fois, je me pose de l'autre côté de l'Yvetot ! C'est agréable ! Rien que d'y penser, je me languis de mon lit ! On ne devrait jamais se réveiller ! »⁵⁶⁸

Dans *M. Malbrough est mort*, Simon Laurent s'est inventé une compagne, La Dame de Cœur⁵⁶⁹, fantôme qui l'escorte dans ses errances et qu'il a façonné mentalement dans le but d'oublier une jeune femme dont l'indifférence à son égard est, elle, bien réelle :

⁵⁶⁶ Pierre Véry, *Le thé des Vieilles Dames*, op. cit., p. 575. Un peu plus loin, Lepicq reviendra sur cette prééminence du rêve sur la réalité : « - Courtil avait bien raisonné ! Elle s'est créée un monde à part. Une existence en marge. Tout doucement, elle s'y est faite. *Et elle a fini par préférer...* Elle est heureuse » (Ibid. p. 625). Le comportement de la postière, qui s'explique par l'échec de sa vie sentimentale, lui permet de continuer à vivre en faisant « comme si... ». En cela, la remarque de C.G. Jung (*L'âme et la vie*, Paris, 1963, p. 81) illustre bien le double aspect de l'onirisme, à la fois « suite causale » et « processus orienté vers un but » : « Le rêve comme tout processus vivant est non seulement une suite causale mais aussi un processus orienté vers un but ».

⁵⁶⁷ Ibid., p. 561.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 561.

⁵⁶⁹ Ce surnom a peut-être été choisi en hommage à la Comtesse de Castiglione (1837-1899) une des femmes les plus fascinantes et les plus convoitées de la société parisienne du Second Empire. Le tableau le plus célèbre que nous avons conservé d'elle est intitulé : *Portrait en costume de la Dame de Cœur*.

« J'aime une jeune femme. Je l'aime par-dessus tout. Malheureusement, elle ne m'aime pas (...) J'ai fabriqué un fantôme à sa ressemblance. (...) Familièrement, j'ai baptisé ce fantôme : *La Dame de Cœur*. Il me tient compagnie, me dit des gentilleses (...) Je tire de lui les paroles tendres que me refuse la femme que j'aime (...) Aimer, et ne pas être payé de retour, c'est triste ! Mais aimer est tellement plus important que d'être aimé ! Aimer donne de l'imagination. On fabrique un fantôme, et ce n'est pas encombrant un fantôme.(...) »⁵⁷⁰

A travers ces exemples⁵⁷¹ témoignant d'une tentative d'embellissement du réel ou préfigurant une réalité sublimée, c'est l'épreuve du miroir que nous sommes tentés d'évoquer : épreuve du miroir qui, le lecteur ne saurait l'ignorer, consiste à étudier la réaction d'un sujet face à son image spéculaire – à cette nuance près que nous souhaiterions, à ce stade de notre réflexion, faire coïncider le reflet des protagonistes véryens avec leur créateur. En effet, si la caractéristique première de tous ces doux rêveurs consiste à se détourner du réel, le ressassement de ce thème, lié aux propres rêveries du demiurge, n'a-t-il pas, lui aussi, distrait Pierre Véry d'une création littéraire plus diverse et engagée ? En un mot, pourrait-il y avoir adéquation entre ces personnages, dépendants de leurs rêves, et le romancier soumis à des rêveries obsessionnelles dont il parvient néanmoins à fustiger indirectement le caractère paralysant et illusoire ?

« Moi qui ne suis bon qu'à fabriquer des ombres, à sécréter des figures chimériques, moi dont la raison sociale pourrait être : "spécialité de fantômes en tout genre !" – en me mêlant au drame de la Sauve, à ces êtres vivants et appelés à souffrir, la destinée entendait-elle me tendre la perche ? Elle en a été pour ses frais ! Acte après acte, la tragédie s'est développée. Le dénouement a éclaté sous mes yeux. Le rideau est tombé. Et je suis parti plus perplexe qu'au jour de mon arrivée – tout à fait semblable au monsieur qui, au sortir du théâtre, s'avoue incapable de démêler le sens des scènes auxquelles il a assisté, des répliques qui ont été échangées devant lui, et qui se dit : "drôle de pièce ! Rien à y comprendre !" »⁵⁷²

⁵⁷⁰ Pierre Véry, *M. Malbrough est mort*, La flèche, les Intégrales du Masque, Tome 3, 1997, p. 706. Dans *Les héritiers d'avril*, une veuve s'adresse à son défunt mari, comme s'il se trouvait à ses côtés : « Puis elle présenta cérémonieusement : - Mon mari, M. Giovanni Angelino. Elle désignait un canapé (...) à deux places (...) Or, la causeuse que montrait la veuve était vide !... (...) L'expression ahurie de l'homme lui arracha un petit rire (...) – (...) vous vous dites que je suis folle (...) mais : *mort* – qu'est-ce que ce mot signifie ? La mort n'existe pas, monsieur Dufief. On a tort de dire : "Ceux que nous avons perdus... Ceux qui nous ont quittés... Ceux que nous pleurons." Il n'y a pas lieu de pleurer ; nous ne les avons pas perdus, ils ne nous ont pas quittés ! Bien au contraire, ils veillent sur nous. Giovanni ne me quitte jamais. Elle souriait vers le canapé vide. » (Pierre Véry, *Les héritiers d'avril*, op. cit., pp. 411 - 412)

⁵⁷¹ Nous aurions pu également évoquer le roman *Les métamorphoses*, dans lequel deux architectes en manque de clients construisent chacun leur propre ville imaginaire afin d'échapper au sordide de la vie.

⁵⁷² Pierre Véry, *M. Malbrough est mort*, op. cit., pp. 821-822..

Cette volatilité du rêve transparait dans de nombreux autres récits ; elle se teinte d'amertume dans *Les disparus de Saint-Agil* : « Il avait rêvé le départ en promenade, la lecture du journal, la randonnée en auto jusqu'au commissariat ! Rêve : les félicitations du préfet, du maire. Rêve : la fusillade des photographes, les interviews des reporters... Rêve (...) » (Pierre Véry, *Les disparus de Saint-Agil*, la Flèche, Gallimard jeunesse, 1997, p. 235). Elle peut également symboliser, par contraste, le caractère inexorable de la vie, véritable machine à broyer : « Beaumont se secoua, se dressa – sourit pour lui seul. Ainsi, la fuite par le sous-sol de la pharmacie, la course dans les souterrains, le conciliabule des Justiciers de la Neuvième Nuit, la mort de Numéro Cinq, l'évasion par les catacombes : Rêve que tout cela !... Un des innombrables rêves de Claude Beaumont... Rêve, comme l'invisibilité, comme les découvertes de trésors... Lourdemment, Claude Beaumont descendit de la voiture cellulaire. » (Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 604)

L'exploration du motif onirique induit tout naturellement un certain nombre de questions⁵⁷³ relatives au processus créatif et à la réception d'une œuvre policière auprès d'un public averti. En effet, si le rêve et la création littéraire permettent à l'écrivain de s'exprimer, de se libérer d'obsessions et d'affleurer son moi profond, qu'attend réellement le lecteur d'un auteur de récit policier (indépendamment de l'orientation choisie par celui – ci : roman d'énigme, roman noir, roman à suspense)? Que celui-ci le fasse participer au jeu de sa rêverie diurne transposée en œuvre ? Ou, qu'au contraire, il soit capable – après avoir reconnu le fond pulsionnel dont celle-ci procède – de se l'approprier et de le décliner en d'innombrables variations, sans le déguiser ou l'occulter ? La question mérite d'être posée en ce que la démarche de l'auteur est susceptible d'influer sur la bonne – ou la mauvaise – réception de l'œuvre, sur sa pérennité ou sa brièveté. Ce même lecteur aspire-t-il à être investi par l'imaginaire romanesque ou escompte-t-il plutôt investir le récit de son attention minutieuse, en mémorisant les noms, en scrutant les descriptions et en interrogeant les propos des personnages ? En somme, l'auteur de roman policier doit-il uniquement parler à la raison du lecteur – en lui donnant à déchiffrer un problème qui appelle une solution logique – ou peut-il aller plus loin et tenter de converser avec l'imaginaire du lecteur en « faisant quelque chose de rien » ?⁵⁷⁴ – le risque étant que la fantaisie, la féerie et le rêve retardent, freinent ou même occultent complètement le cheminement de la raison vers la vérité... Un comble vous l'avouerez, pour le lecteur lambda de roman policier !

⁵⁷³ Un certain nombre de ces questions nous ont été suggérées par l'ouvrage de Sophie de Mijolla-Mellor : *Meurtre familial, approche psychanalytique d'Agatha Christie*, op. cit.

⁵⁷⁴ Le mot est de Racine.

Dans la perspective de notre axe de recherche – le mythe de l'enfance dans les romans de Pierre Véry et d'Agatha Christie – certaines réponses peuvent être esquissées toujours par le même biais, celui de l'expression des fantasmes enfantins : jusqu'à quel point ceux-ci peuvent-ils porter un récit, ou au contraire être portés par lui ? La nuance est primordiale et apparaît dans toute sa complexité, lorsque l'on examine la figure sur laquelle se cristallisent tous les effrois : celle du criminel, figure magnifiée, mythifiée par la récurrence du thème folklorique dans les deux corpus.

b) L'assassin, créature de la nuit et compagnon du malin ?

Au sujet de la figure criminelle christienne, les théoriciens du roman policier sont unanimes : elle brille par son caractère dénué de caractère ! Sophie de Mijolla-Mellor évoque, en référence à l'ouvrage de Robert Musil, *l'homme sans qualités*⁵⁷⁵, un assassin sans qualités puisque la nécessité de l'intrigue implique que le soupçon puisse être omniprésent : chacun des protagonistes de l'espace familial possède d'excellentes raisons de tuer et les comportements individuels sont susceptibles d'être interprétés dans un sens comme dans le sens contraire lorsqu'il s'agit d'évaluer la probabilité de l'acte criminel. Ainsi que le note, avec raison, André Vanoncini dans son essai *Le roman policier*, paru aux Presses Universitaires de France, « aucun des personnages d'Agatha Christie ne demeure étranger à la sphère du mal et de la culpabilité. C'est pourquoi l'enquête, dans les romans, n'approfondit guère le mobile du crime : tout le monde paraît en avoir un. »⁵⁷⁶ Tout le monde... Force est d'adhérer à cette lapidaire conclusion dans la mesure où l'éventail des identités offert par les meurtriers christiens est assez large : des hommes, des femmes, des enfants... Les criminels ressemblent à leurs proies et la confusion opère d'autant plus que, d'un roman à l'autre, se recense un certain nombre de métiers communs aux victimes et aux coupables : homme d'affaires, médecin, militaire, acteur, artiste peintre, dentiste, professeur, infirmier, danseuse ou secrétaire... Dans *Les vacances d'Hercule Poirot*, c'est une interprète de music-hall, nymphomane et manipulée, que l'on découvre étranglée tandis que dans *Le couteau sur la nuque et le miroir se brisa*, deux comédiennes patentées, Jane Wilkinson et Marina Gregg, profitent de leur expérience dans le faux-semblant et la duplicité pour tenter d'esquiver la lucidité tranchante et acérée des deux détectives impliqués : Hercule Poirot et Miss Marple. Dans *Le crime d'Halloween*, paru en 1969, une gamine menteuse et antipathique, Joyce, est

⁵⁷⁵ La traduction française rend assez bien compte du titre original de ce livre de Robert Musil (*L'homme sans qualités*, Paris, Le Seuil, 1956) : *Ohne Eigenschaften*.

⁵⁷⁶ André Vanoncini, *Le roman policier*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1997, p. 37.

retrouvée noyée dans une bassine ; vingt ans auparavant, un personnage de fillette, sortant du même moule, assassinait grand-père et nourrice sous l'emprise des fureurs d'un égotisme contrarié dans *La maison biscornue*... En un sens, l'on pourrait défendre l'idée⁵⁷⁷ que dans l'univers chrétien, ce n'est pas la figure criminelle la plus inquiétante mais plutôt cet écheveau du soupçon tissant inextricablement tous les protagonistes, rendant alarmants et suspects tous les comportements et toutes les déclarations – sans distinction aucune.

Et pourtant... Pourtant à travers ce genre qu'est le récit de détection, mais également à travers une production effrénée – plus de quatre-vingts romans – la romancière affirme, selon notre point de vue, la vision passéiste d'un criminel en partie lié avec les ténèbres, l'inconnu, en un mot l'indéterminé : on a dit, on a redit qu'aucun des personnages de ses romans ne demeurerait étranger à la sphère du mal. Nous avons pu montrer, dans le cadre même de cette recherche⁵⁷⁸, que l'assassin chrétien avait tous les visages : celui de l'enfant, celui de l'enquêteur, voire même celui du narrateur. Or, c'est précisément parce qu'il s'impose, d'un roman à un autre, comme non identifiable et polymorphe, que le meurtrier chrétien, pris dans la globalité de l'œuvre, finit par se transformer en un fantôme, en une abstraction, en une figuration imaginaire de la mort d'autant plus insaisissable qu'on ne saurait lui donner de nom. Citez au hasard le titre d'un roman et demandez l'identité du coupable, on sera la plupart du temps incapable de vous la décliner. Symboliquement donc, au-delà du statut social, du sexe, et de l'âge, la figure criminelle chrétienne se situe aux limites d'une existence réelle. Elle évoque finalement le justicier vengeur de *Dix petits nègres*, A.N.O' Nyme c'est-à-dire l'anonyme⁵⁷⁹, l'inconnu. Un inconnu qui ne cesse de glisser entre les mains de ses poursuivants, de se soustraire à la sagacité du lecteur, en frôlant, en rôdant, en apparaissant pour mieux disparaître, véritable monstre chthonien⁵⁸⁰ capable à tout instant de replonger dans la terre mère et dans les dédales des récits :

⁵⁷⁷ C'est là le point de vue d'Annie Combes développé dans le chapitre « l'ère du soupçon » de son essai, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, (op. cit., pp. 116-117)

⁵⁷⁸ Nous renvoyons le lecteur à la seconde partie de notre thèse au point intitulé : Masques, fêtes et déguisements, des personnages à l'image de Protée aux mille visages.

⁵⁷⁹ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, Varèse, les Intégrales 6, 1993, pp. 649 - 650 : «- Votre conclusion me paraît juste, dit-il... Dans les deux cas, les mêmes initiales. Algernon Norman O'Nyme...Alvina Nancy O'Nyme... autrement dit, à chaque fois : A.N.O'Nyme. Autrement dit encore : ANONYME ! ». Dans le texte original, le mystérieux hôte des dix invités a pour nom U.N.OWEN soit Unknown. Inconnu. L'anonymat, doublé de la qualité d'omniscience, définit également Mr Brown, le criminel du roman éponyme (Varèse, les Intégrales 1, 1990, p. 368) : « - Quelqu'un les a renseignés (...) - Oui, mais qui ? - L'omniscient Mr Brown, bien sûr (...) Je pense que c'est un nom, un simple nom, une sorte d'épouvantail tout juste bon à effrayer les enfants. »

⁵⁸⁰ Si l'on admet que le serpent est monstre chthonien, on se souviendra qu'au cours du récit, l'assassin avait été qualifié successivement de batracien, de tortue, et de reptile : « Sur la terrasse, un vieux monsieur auquel le Dr Armstrong trouva un air vaguement familier était assis dans un fauteuil. Où donc avait-il déjà vu cette face de crapaud, ce cou de tortue (...) ? Ah ! Oui : le vieux Wargrave (...) Plus reptilien que jamais, le juge Wargrave referma les paupières »(Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op., cit., p. 635-636)

« - Quoi ? s'écria Véra.
 - Volatilisé, dit Lombard (...) C'est le mot ! (...) Un véritable tour de passe-passe.
 - C'est absurde ! répliqua Véra avec irritation. Il se cache quelque part.
 -Non, justement pas ! riposta Blore. Croyez-moi, il n'y a aucun endroit où se cacher sur cette île. Elle est nue comme la main ! En plus avec le clair de lune, on y voit comme en plein jour. *Il est introuvable (...) Il n'est pas ici, ça je peux vous le garantir. Il s'est envolé... éclipsé, volatilisé.* »⁵⁸¹

Le recours à l'association entre le criminel et les grandes peurs de la nuit et de la mort s'opère alors tout naturellement, dans l'univers romanesque christien, en ce qu'il ne fait que titiller l'idée issue du folklore selon laquelle le Diable tient le rôle d'un *Deus ex machina* inspirant et assistant le meurtrier⁵⁸² dont l'arrestation signe aussi la propre défaite et le triomphe de Dieu. Il ne s'agit, la plupart du temps, que de notations glissées ci et là mais elles présentent l'avantage d'exhaler une forte puissance évocatrice dans la mesure où elles se réclament implicitement de l'imagerie populaire inscrite dans l'inconscient collectif : le Diable et les forces de la nuit opposés à Dieu et à ses archanges de lumière.

«- J'ai... j'ai brusquement pensé... à *elle*, répondit Sarah avec lenteur. En regardant Jimmy, j'ai vu, pour la première fois, la ressemblance. Elles sont semblables – à ceci près que Jinny est dans la lumière, tandis qu'*elle* était dans la nuit... »⁵⁸³

Bien sûr, Agatha Christie ne livre pas le motif à son lecteur sous sa forme la plus basique. Elle s'efforce avant toute chose d'intérioriser les forces du mal afin que le monstre – non pas au sens ancien de signe ou de créature fabuleuse, mais au sens classique, racinien⁵⁸⁴, de personne perverse et cruelle – soit le plus difficilement identifiable. Cependant, elle ne dédaigne pas de laisser planer l'ombre de Satan⁵⁸⁵, incarnation suprême du mal dans la religion chrétienne, sur

⁵⁸¹ Ibid., pp. 756-757.

⁵⁸² L'on peut admettre, en effet, que le criminel christien, tout comme le Diable, remplit une fonction de diviseur. L'irruption de la mort au sein d'un univers a priori policé témoigne d'une cassure incompréhensible et inacceptable : « Le soleil brillait lorsque Luke, parvenu au sommet de la colline, amorça la descente vers le petit village de Wychwood-under-ashe (...) C'était une journée d'été, chaude et ensoleillée. A ses pieds s'étendait le village (...) paisible et candide dans la pleine lumière (...) Tout, alentour, semblait étrangement hors du monde et du temps (...). Etait-il sérieusement venu ici traquer un meurtrier(...) ? » (Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 432).

⁵⁸³ Agatha Christie, *Rendez-vous avec la mort*, op. cit., p. 202.

⁵⁸⁴ Mais également au sens Sadien.

⁵⁸⁵ Ainsi, le diabolique Mr Shaitana, collectionneur d'art dans *Cartes sur table* tient son nom, ainsi que nous l'apprend Agatha Christie dans son essai autobiographique *Dis-moi comment tu vis*, d'une divinité diabolique du culte des Yezidis. Notons néanmoins que dans ce roman Mr Shaitana est la victime mais une victime bien peu ordinaire puisqu'il pratiquait sur ses invités un chantage sadique, cause de sa mort : «- (...) C'était un maître

son criminel : Emily Brent, la vieille fille bigote et intransigeante des *Dix petits nègres* attribue l'hécatombe meurtrière à une possession⁵⁸⁶ diabolique tandis que la peur de la nuit réveille, toujours dans ce même récit, la terreur du croque-mitaine, doublet du criminel :

« - Qu'est-ce que nous allons faire quand la nuit va tomber ? finit par demander Lombard (...)

- Mais que *pouvons-nous* faire ? répondit [Véra] avec l'accent du désespoir. Oh mon Dieu, je suis *terrorisée*.

- Le ciel est dégagé, dit Philip Lombard, songeur. Il y aura clair de lune. On devrait pouvoir trouver un abri... là-haut, dans les falaises. On pourrait y rester en attendant le lever du jour. *Mais il ne faudra pas nous endormir...* Nous devons monter la garde en permanence. Et si quelqu'un s'approche, je lui tirerai dessus. »⁵⁸⁷

L'appréhension des ténèbres et du mal que l'on y devine tapi se lit en filigrane de nombreux récits : les crises paranoïdes de la belle Louise Leidner, dans *Meurtre en Mésopotamie*, se multiplient la nuit venue puisqu'elle affirme que se succèdent alors à sa fenêtre des visions diaboliques :

«- (...) Elle nous a plusieurs fois fichu une frousse bleue. Une nuit, c'était des doigts qui tambourinaient à sa fenêtre. Et puis ç'a été une main coupée. Mais quand on est passé au visage cireux collé contre la vitre – et qui a disparu quand elle s'est précipité à la fenêtre – eh bien, croyez moi, on a tous eu ce qui s'appelle la chair de poule. »⁵⁸⁸

Par un renversement subtil de l'ordre des choses, l'on apprendra, à la fin du récit, par Hercule Poirot que c'est de la lumière que Mrs Leidner aurait dû se méfier : « Mrs Leidner est allongée sur son lit (...) heureuse et détendue. Soudain, le masque qui heurte la fenêtre attire son attention. Mais ce n'est pas le crépuscule, cette fois – il fait grand jour et ce qu'elle découvre n'a rien de terrifiant. Elle comprend aussitôt de quoi il s'agit : d'une farce grossière ! Elle n'est pas effrayée mais indignée. Elle fait ce qu'aurait fait n'importe qui à sa place. Elle bondit hors de son lit, court à la fenêtre, l'ouvre, passe la tête entre les barreaux, et regarde en l'air pour identifier le mauvais plaisant. Le Pr Leidner est aux aguets. Il tient à la main une lourde meule.

chanteur spirituel, si tant est que ça existe (...) Il en tirait (...) une excitation (...) avec son air méphistophélique qui semblait dire : "Je sais tout ! C'est moi le grand Shaitana !" Ce type était un monstre ! » (Agatha Christie, *Cartes sur table*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 5, 1992, pp. 313-314).

⁵⁸⁶ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, op. cit., pp. 703-705 : «- Votre raisonnement paraît logique, décréta Emily Brent (...) Je pense (...) que l'un d'entre nous est possédé du démon (...) Comme je l'ai déjà dit, il y a un démon parmi nous. »

⁵⁸⁷ Ibid. p. 766. On retrouve ce lien entre la nuit et le criminel de façon aussi nette dans *L'inspecteur Max* (op. cit., p. 147) : « Toutes issues barricadées, les quatre hommes se mirent en disposition d'attendre l'aube. »

⁵⁸⁸ Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome V, 1992, p. 435.

Et à l'instant propice, *il la lâche*... Avec un faible cri (...) Mrs Leidner s'effondre sur le tapis placé sous la fenêtre. » Ibid. p. 607).

Le narrateur d'*Endless Night* analyse, quant à lui, ses actes meurtriers comme une conséquence logique de sa parenté avec le malin, en s'autoproclamant, au terme de sa confession, créature des ténèbres et du mal :

« Certains naissent au bonheur sans nuage, et certains naissent à une nuit qui ne finit pas (...) Maman le savait. Elle savait que j'étais né pour une nuit qui n'aurait pas de fin (...) Et Santonix aussi le savait. Il savait que c'était cette voie-là que j'avais choisie (...) Mon âme, je l'ai vendue (...) Et Ellie ne pourra jamais me retrouver... Une nuit qui ne finit pas... C'est comme ça que finit mon histoire. »⁵⁸⁹

Cette appartenance du narrateur au royaume des ténèbres apparaît nettement lorsque Mike étrangle sa complice : « J'étais redevenu moi-même. Je m'enfonçais dans les ténèbres d'un tout autre royaume que celui dont j'avais rêvé. La peur la tenaillait. Une peur qui me procura une jouissance folle et me fit serrer plus fort mes mains autour de son cou (...) Oui (...) je confesse encore que j'ai éprouvé un plaisir extrême en tuant Greta. » (Ibid. p. 647). Il faut encore noter, dans ce roman, le nom de l'architecte qui exacerbe le désir du narrateur d'avoir une maison superbe (quitte pour cela à tuer) : Santonix, qui d'un point de vue euphonique, se rapproche du nom Satan, prince des démons dans la tradition judéo-chrétienne.

Enfin, c'est à une chèvre, en partie liée aux puissances infernales, qu'est mentalement comparée Miss Waynflete – la vieille fille psychopathe d'*Un meurtre est-il facile ?* – alors qu'elle s'apprête à commettre un nouveau méfait :

« Miss Waynflete hocha doucement la tête (...) Bridget l'épiait à travers ses paupières presque closes (...) "On dirait une chèvre, se dit Bridget. Dieu, ce qu'elle peut ressembler à une chèvre ! la chèvre a toujours été un symbole maléfique ! Je comprends pourquoi, maintenant ! J'avais vu juste... Mon idée folle était juste ! *Il n'est aux enfers pire furie qu'une femme dédaignée*... C'est l'origine de tout... Oui, tout est là ! " »⁵⁹⁰

La peur immémoriale du démon et de ses sbires s'inscrit également dans le corpus véryien mais d'une manière plus ambivalente. Tout comme chez Christie, mais avec une

⁵⁸⁹ Agatha Christie, *La nuit qui ne finit pas*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome XII, P ; 644, p. 646, p. 653.

⁵⁹⁰ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?* Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 588. Cette identification du criminel au Diable se retrouve de manière explicite dans le récit *Les travaux d'Hercule* (Torino, les Intégrales du Masque, Tome VIII, 1995, p. 905) : « - C'était Satan en personne ! dit Japp. » De manière plus voilée, le titre original de *Je ne suis pas coupable*, *Sad Cypress*, évoque lui aussi les Enfers, le cyprès étant lié au culte de Pluton chez les Romains.

systematisation moindre, Pierre Véry se plaît à parer son criminel des oripeaux du non identifiable⁵⁹¹ contribuant à le rendre foncièrement inquiétant puisque toutes les tentatives faites pour le reconnaître se heurtent à un mur opaque contre lequel rebondit, tel un boomerang, l'effroi ancestral⁵⁹² de l'innommable :

« C'est un homme à lunettes noires, qui entre. Et, tout à coup, cette angoisse nouvelle : qui est-ce ? Est-ce vraiment Sucre ? Car enfin, au bout du compte, sait-on ? Sucre ne portait pas de lunettes. Et si ce n'est Sucre, qui donc ? Gingembre ? Ou quelqu'un d'inconnu ? (...) Diable ! Est-ce bien Sucre ? Ou Gingembre ? Ou l'inconnu ? Ah, l'horreur, la pourriture (...) Mais masquées... la mort en tenue de Mi-Carême »⁵⁹³

Etre incapable de nommer équivaut à admettre son impuissance face aux ténèbres et à tous les symboles qui leur sont rattachés. L'on peut ainsi penser au narrateur du *Meneur de jeu* imaginant avec sa cigarette incandescente, un chat, chat qui symbolise dans beaucoup de traditions l'obscurité et la mort et auquel de nombreux présages funestes sont attachés : « Au creux de ma paume, l'extrémité luisante de ma cigarette, comme la prunelle d'un chat noir, borgne. J'imagine le matou (...) je construis la tête, le corps long et efflanqué, la queue démesurée (...) Bête impalpable, pétrie d'une pâte de ténèbres, faite de la substance même de la nuit. Saloperie ! » (*Le meneur de jeu*, op. cit., p. 882). De même dans *L'Inspecteur Max* (op. cit., p. 57) se discerne l'idée communément admise que le Diable a créé la nuit comme « contrepartie du jour et donc de la vie, qui est l'œuvre de Dieu » (Paul Sébillot, *Le folklore de France*, Paris, Imago, 1982-1986, 8 vol, 1^{ère} ed. : 1904-1906) : « Les six hommes se tenaient penchés au-dessus des macabres débris (...) Les orbites creuses, les narines béantes, et ce vide à la place où avait remué jadis la langue... Ils ne parvenaient pas à se dégager de l'emprise qu'exerçait sur leur imagination cette face d'os au rictus figé. Leur regard cherchait à plonger à l'intérieur de ce crâne plein de nuit. C'était une manière de fascination. Et, à force de le désirer, ils finissaient par apercevoir distinctement, au fond de ces puits d'ombre qu'étaient les orbites du squelette, une image : l'image de la peur... »

⁵⁹¹ Comme dans *Les Héritiers d'Avril* (op. cit., p. 389) : « - (...) Le visage de l'homme était entièrement voilé par un foulard dans lequel étaient percés deux trous pour les yeux (...) L'individu portait un feutre enfoncé si profondément qu'il rejoignait le foulard. Impossible de voir ses cheveux (...). » Cette idée d'un costume de ténèbres que porterait le criminel se retrouve dans *M. Marcel des Pompes Funèbres* (op. cit., pp. 49-50) : « Au second, une dame âgée gardait sa lampe de chevet allumée, croyait discerner en chaque ombre qui bougeait, en chaque craquement des meubles, un signe de danger, la présence d'un criminel. »

⁵⁹² Dans *Le figaro*, Henri de Régnier pouvait ainsi critiquer *Pont égaré* : « Son *Pont égaré* (...) est un tableau très saisissant où se mêlant les terreurs superstitieuses du passé au malaise que causent aux êtres simples les ténèbres pour eux peuplées de vagues formes. » (Cité par Jacques Baudou dans sa présentation du Tome 1 des Intégrales du Masque, op. cit., p. 16).

⁵⁹³ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 715.

A ce titre, est-ce réellement un hasard si les monstres imaginaires de la nouvelle *Ils* se terrent dans la cave de laquelle ils terrorisent une jeune femme, convaincue de trouver son salut dans la lumière ?

« *Ils* se tenaient dans les caves. Forcément, puisqu'*ils* montaient de la terre, c'étaient les créatures du noir, des profondeurs. Comment étaient-ils faits ? Ynna ne parvenait pas à se les représenter. Quelque chose dans le genre – peut-être – de ces lugubres Morlocks dont parle Welles dans *La machine à explorer le temps* ? Non. Bien plus horribles, sûrement. Les Morlocks étaient encore des êtres humains. *Eux*, non. *Ils* n'avaient rien de commun avec quoi que ce fût d'humain. Inimaginables...
L'unique chose dont elle fût sûre : la seule arme contre *eux*, c'était la lumière. »⁵⁹⁴

C'est également dans les ténèbres de sa chambre à coucher que Gingembre perçoit une présence invisible et donc inquiétante dans *Les métamorphoses* (op. cit., p. 706) : « (...) Chaque nuit maintenant, je me réveille en sursaut, je ne distingue rien mais je sens que quelque chose avance dans le noir, sans bruit, vers mon lit. Comme des bras étendus... ».

Cette débauche⁵⁹⁵ de forces qui troublent, assombrissent et affaiblissent le jugement font tout naturellement régresser la conscience vers l'indéterminé et l'ambivalent, centre de nuit où règne, en souverain et maître, le criminel, substitut du Diable. En effet, selon de nombreuses légendes, il n'y avait autrefois pas de nuit : le Diable, incapable de commettre ses méfaits comme il le voulait (car les hommes déjouaient ses pièges grâce à la clarté du jour) s'en serait plaint à Dieu, lequel voulant éprouver ses créatures aurait créé la nuit noire. Dans ces ténèbres opaques, le diable et le criminel rôdent main dans la main, s'approchant des maisons, rendant visite à ceux qui ont passé un pacte avec eux. Dans *Le pays sans étoiles* (op. cit., p. 124), la naïve Fernande est ainsi persuadée que Simon a commerce avec le Diable : « (...) il était facile de comprendre qu'elle s'était fait de lui la représentation d'un homme malfaisant, au cœur plein de ténèbres, ayant commerce avec le Diable (...) La preuve : il se renseignait sur la famille Talacayud ; il s'introduisait chez les Talacayud - et dès le lendemain, Mlle Anaïs Talacayud mourait ! » De même dans *Goupi - Mains rouges* (op. cit., p. 40) c'est un rendez-vous avec le diable que Mains rouges évoque pour justifier son départ : « Le "sorcier" l'avait quitté sans cérémonie : - Mange, bois, mets-toi au lit ; fais à ta

⁵⁹⁴ Pierre Véry, « *Ils* » in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., p. 199.

⁵⁹⁵ Ce terme de « débauche » ne nous paraît pas excessif, notamment appliquée au roman *Pont égaré* (op. cit., p. 326) dans lequel l'omniprésence des ténèbres s'accompagne d'une perte évidente de lucidité : « Voilà Siméon mystérieusement égaré, enfermé dans le labyrinthe de la nuit. Il se rappelle certains soirs de son enfance quand, à demi tiré d'un cauchemar par un besoin naturel, il se levait et, perdu soudain dans la chambre familière, battait les murs, heurtait une table, un guéridon, s'empêtrait dans des rideaux, s'affolait à la recherche de la table de nuit, sentait couler de lui un filet arraché autant par la terreur que par le besoin. Criait, à la fin, criait... »

convenance. Moi, je dois me rendre en forêt. – A cette heure-ci ? – J’ai rendez-vous. – Rendez-vous ? – Avec le Diable ! »

Pierre Véry se plaît à souligner ce rapprochement⁵⁹⁶ entre la figure criminelle et satanique en recourant assez souvent aux comparaisons qui offrent un double avantage : elles laissent subsister le sens des deux termes qu’elles rapprochent (criminel et diable) tout comme elles donnent deux éclairages de la même réalité en révélant, par le système de l’association, des correspondances entre le profane et le sacré :

« L’avocat (...) poursuivit :

- *Lorsque les bêtes aiment trop certains individus ; lorsqu’elles les aiment au point de fraterniser avec eux, comme si l’instinct leur révélait que la mystérieuse barrière qui sépare l’homme de la bête n’existe pas entre eux-ci et elles, alors, il y a lieu de se tenir sur ses gardes ! Car, de deux choses l’une : ou la Grâce intervient, ou elle n’intervient pas. Dans le premier cas, ces personnages s’appellent Saint François d’Assises...*

- Et, dans le second : Aurouet ! acheva Le Corre, sur un ton de scepticisme. Je vous vois venir ! L’ange ou la bête... C’est un peu gros !

- Sincèrement, le Corre, je crois *qu’il peut arriver que l’on prenne pour des hommes des créatures qui ne sont pas des hommes, qui échappent à l’humanité.*

- D’abord, je vous ferai observer que les bêtes ne tuent pour ainsi dire pas sans nécessité, pour le plaisir. Elles tuent parce qu’elles ont faim, ou pour se défendre : instinct de conservation, un point c’est tout !

- Aussi ne vous ai-je pas dit que je classais Aurouet dans la catégorie des bêtes.

- Il faudrait pourtant s’entendre ! Ce n’est pas un homme ! Ce n’est pas non plus un animal ! Alors quoi ?

- Restent les anges ! (...) Il y a les bons anges. Et il y a les mauvais anges !

Le Corre éclata de rire.

- Satan ? J’avoue que je ne l’attendais pas, celui-là ! Compliments, Lepicq ! Vous m’avez eu ! Satan – Aurouet !... Pour une trouvaille, c’est une trouvaille !

Lepicq ne répondit pas. Ses lèvres minces dessinaient un sourire ambigu. »⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Que l’on songe au *Thé des vieilles dames* (op. cit., p. 568). Dans ce roman, un cénacle de pseudo devineresses se targue de démasquer l’assassin en pratiquant l’ésotérisme : « Ce fut à cet instant que Lepicq arriva. - Alors ? questionna la veuve. Cet interrogatoire ? - Aucun résultat. Couril nie. Il faut avouer que l’on ne peut relever aucune charge contre lui. - J’ai fait une remarque curieuse, ce matin, dit Zélie. Je feuilletais un lexique de magie : c’est plein de mots amusants. Anamalech, démon de la discorde, Acham, démon du jeudi, Béchet, démon du vendredi (...) Devinez sur quel nom je tombe ? Couril (...) Et devinez ce qu’est un Couril, en magie ? Un esprit nain à pieds palmés, qui hante les pierres ! » De même dans *Goupi - Mains rouges* (op. cit., p. 97), l’aura inquiétante entourant l’antihéros est renforcée par le nom de son chien : « le chien bondissait devant eux. Lorsqu’il s’éloignait trop, son maître le rappelait. – Satan ! Satan ! Un étranger qui aurait aperçu cette haute silhouette dans une clairière et entendu ces appels eût aisément pu (...) s’imaginer surprendre un sorcier occupé de quelque noire entreprise de magie et évoquant, à l’aide d’incantations, cercles de soufre et paroles cabalistiques, le Prince des Ténèbres en personne »

⁵⁹⁷ Pierre Véry, *Le gentleman des antipodes*, Monaco, Editions du Rocher, 1987, p. 165.

Dans le roman *Danse à l'Ombre* deux personnages inquiétants se réclament implicitement de Satan. Le Meseau, séminariste défroqué s'adonne – ainsi que le note Maurice Dubourg dans son article « Pierre Véry et le Fantastique »⁵⁹⁸ – à « un diabolisme un peu naïf, excitant les [élèves] qu'il instruit à commettre des méfaits mineurs ou des petits larcins », s'imposant comme un corrupteur de la jeunesse. L'on pourrait ajouter que ce rôle de perturbateur tenu par le Meseau dans le récit correspond assez bien à l'une des fonctions essentielles du Diable : une fonction qui est l'exacte antithèse de celle du symbole (consistant à réunir), comme le rappelle l'étymologie du substantif Diable, dérivé du latin "*diabolus*" et du grec "*diabolos*" c'est-à-dire qui désunit, divise... Quant au personnage de Marjolaine, il se verrait assez bien sous les traits de Lucifer, cette hypothétique incarnation se nourrissant du caractère viscéralement antagoniste et vindicatif du vieil homme :

«- (...) Vous oubliez ceci, Monsieur La Guépie. Ce réveil, cette seringue : les gages et les justifications de ma condamnation. Dieu ne peut pas m'avoir désormais, à cause de cette mécanique de bazar. »⁵⁹⁹

A l'inverse du roman chrétien, caractérisé par un moralisme de bon aloi, un phénomène pour le moins ambivalent point dans l'univers romanesque véryien puisque la nature profondément mystificatrice du criminel contribue paradoxalement à sa mythification. En effet, l'acte criminel est profondément ambigu⁶⁰⁰ : non seulement, il projette son auteur au cœur d'une fantasmagorie⁶⁰¹ où il acquiert une dimension surnaturelle mais il stimule également l'imaginaire et la créativité chez les autres protagonistes des récits. Charles Beaumont, le journaliste des *Quatre vipères* invente ainsi toute une série d'affaires criminelles dont le vol d'un Méphistophélès de cuivre, signe peut-être que le Diable ou le

⁵⁹⁸ Maurice Dubourg, « Pierre Véry et le Fantastique » in *Europe*, op. cit., p. 39.

⁵⁹⁹ Pierre Véry, *Danse à l'Ombre*, Paris, Gallimard, 1930. Rappelons que pour la démonologie chrétienne, les démons se révèlent les ennemis de toute nature ; les antagonistes de l'être.

⁶⁰⁰ Ambigu parce qu'en ôtant la vie les assassins permettent à Lepicq, le détective-avocat de vivre : « Puis, les assassins remontaient à la surface. L'avocat songeait qu'après tout ils ont du bon et qu'il était bien ingrat envers eux ! C'étaient eux qui le faisaient vivre, en tuant le monde ! » (Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 500). Cet aspect ambigu de l'acte criminel se retrouve dans le même récit où l'assassin apparaît à première vue, non pas comme un être vil et méprisable mais plutôt comme un loufoque : « Que la petite ville ait pu être le théâtre d'un assassinat, ce n'était point tellement cela ! Mais que la victime fût le vieux Jaufre ! Le meurtrier devait être un fameux original ! » (Ibid., p. 531).

⁶⁰¹ C'est ainsi que la mort mystérieuse de Sucre dans *Les métamorphoses* (op. cit., p. 712) abolit la frontière entre la réalité et le rêve (ou plutôt le cauchemar) puisque toute une série de phénomènes inexplicables finit par persuader Gingembre que son collègue est de retour du royaume des morts : «- (...) il faut que je vous dise ce qu'il m'est arrivé, sur cette tombe (...) un froid ! (...) Ce frais-là n'était pas un frais ordinaire ; et il ne venait pas de l'air. Il arrivait d'en bas, du sol... de ce trou quoi ! Comme une couleuvre de glace qui se serait glissée en moi par un talon et qui aurait grimpé jusqu'[au]... cœur, et puis qui aurait fondu dans mon corps. »

criminel n'est jamais à court d'apparence, pouvant même s'habiller en journaliste candide et enquêteur !

L'apparence même de certains criminels véryens relève, selon notre point de vue, d'une représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients. Dans *M. Marcel des Pompes Funèbres*, (op. cit., p. 144), Chanut dégage un fluide quasi sexuel auquel peu de femmes peuvent résister : «- (...) Ma nièce a lutté ; cédé, lutté encore, cédé de nouveau. Elle tombait, elle se reprenait, elle souffrait (...) Chanut est un homme horrible, une hyène, une bête de cimetière. Cela pue dans sa cervelle. Il avait un étrange pouvoir sur ma nièce (...) Elle allait à lui à peu près comme l'oiseau va au serpent qui le fascine ! » Dans *Le thé des Vieilles Dames* (op. cit., p. 563), le principal suspect de l'affaire criminelle – un nabot contrefait – dégage, lui aussi, un charme vénéneux poussé à son paroxysme par le pouvoir de l'imaginaire : « Des femmes honnêtes, qui auraient repoussé les avances d'un individu normal, se laissaient entraîner par une curiosité malsaine. Elles cédaient à l'attrait qu'exerce sur l'imagination la *monstruosité* ».

La panoplie de père Noël dont se pare le voleur de diamants, dans *L'assassinat du Père Noël*, suggère un subtil détournement : la cheminée des maisons par laquelle passe traditionnellement le débonnaire vieillard, pour laisser ses présents dans les bas ou les souliers, pourrait, tout à fait, lui permettre de s'infiltrer dans les foyers assoupis pour y subtiliser bijoux et argent ! L'assassin de *L'Inspecteur Max* dissimule lui, son visage sous un « affreux masque »⁶⁰², « une figure de démon ricaneur, avec, autour des yeux et de la bouche, des lunules blanches qui en [augmentent] l'aspect funèbre »⁶⁰³. Dans ce roman, baignant dans la démonologie⁶⁰⁴ noire, l'assassin profite de toute la symbolique rattachée à une statuette⁶⁰⁵ et à un masque⁶⁰⁶ pour devenir lui-même symbole de mort, à l'instar peut-être de cet N'Gôfio

⁶⁰² Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 27.

⁶⁰³ Ibid., p. 77. A l'instar de Mrs Leidner dans le roman chrétien *Meurtre en Mésopotamie*, le vicomte d'Aubrac est harcelé derrière sa fenêtre par une apparition horrible dissimulant un criminel bien réel. L'on peut supposer que dans ces deux cas, le masque extériorise des tendances démoniaques : « (...) la lampe de chevet éclairait faiblement la chambre ; d'Aubrac, alors que l'approche du sommeil brouillait ses pensées, avait vu, derrière la fenêtre, monter un visage. C'était une face aussi horrible que celle dont l'apparition, à l'hôtel de Neuilly, avait rempli d'effroi les deux servantes et le jardinier (...) L'individu masqué avait élevé un revolver, tiré, puis s'était fondu dans les ténèbres (...) avec une rapidité prodigieuse. »

⁶⁰⁴ A la fin de ce roman, Pierre Véry rend tribut à *L'anthologie Nègre* établie par Blaise Cendrars dont il a emprunté la plupart des fables, poésies et proverbes cités dans le récit.

⁶⁰⁵ Pierre Véry, *L'Inspecteur max*, op. cit., p. 78 : « L'un [des documents] représentait la statuette de Nsissim (...) – Nsissim, dans la démonologie noire, expliqua M. Pompara, est "celui qui produit l'ombre, va se promener la nuit quand on dort, s'en va quand l'homme est mort, mais ne meurt pas..." - L'Ange de la mort, murmura Jocasse – Plus exactement : le Chien de la Mort. »

⁶⁰⁶ Ibid. p. 79 : « (...) le masque de N'Gôfio (...) est le masque de la vengeance (...) Comme si cette face (...) disait : "Où que tu fuies, si bien que tu te caches, quelque protection que tu t'assures, quelque défense que tu imagines, quelque ruse que tu mettes en œuvre tu ne m'échapperas pas." »

dont il est, à maintes reprises, fait allusion : l' N'Gôfio ou l'oiseau de mort⁶⁰⁷... Il nous faut à ce sujet souligner combien la figure criminelle véryienne se superpose souvent à une abstraction – le plus fréquemment la mort – ce parallélisme recelant un fort pouvoir suggestif, situant le délinquant à mi-chemin entre l'idée et l'image, l'abstrait et le concret. C'est ainsi que dans *Le meneur de jeu*, Désire Triboire perçoit dans les yeux de Casimir Gond – les yeux, miroir de l'âme – non pas le reflet d'un manipulateur chronique mais le regard de la mort posé sur lui :

« Son regard ? Ce n'était plus le regard de Casimir Gond. Je me sentis remué d'un dégoût inexprimable, d'une répugnance frisant le vomissement. Ces yeux : des yeux morts, très exactement. Sur les prunelles glacées, un reflet dansait, - mais il émanait de mon feu de bûches. Au creux de chaque orbite, embusquée derrière ces petites vitres froides, j'eus le sentiment que la mort m'épiait ! »⁶⁰⁸

Chez Agatha Christie, certains personnages évoquent eux aussi la mort mais le procédé de la personnification demeure moindre. La mort ne se manifeste guère en tant qu'abstraction ; elle apparaît de manière plus métonymique, emportée dans le flot de détectantes émaillant le récit – un détectante étant « un fragment du livre qui peut virtuellement être interprété comme un indice ou un leurre (Annie Combes, op. cit., p. 230) : « Dès que je vis Richard Carey, je me dis que c'était le plus beau garçon que j'aie vu de longtemps (...) Prétendre à la fois qu'un homme est beau et préciser que son visage ressemble à une tête de mort peut paraître contradictoire, mais c'était pourtant ça ! On aurait juré qu'il avait la peau des joues tendues à craquer sur les méplats (...). Sa mâchoire, ses tempes et son front étaient si merveilleusement sculptés qu'il me faisait penser à un bronze antique. » (*Meurtre en Mésopotamie*, op. cit., p. 428).

Cette atmosphère quasi paranormale enveloppant le criminel rejaillit sur les autres protagonistes des récits : témoins, suspects, enquêteurs ou simples intervenants, tous sont précipités, par intermittence, dans une réalité parallèle prenant le pas sur une perception commune de l'ordre des choses. Jocasse, stimulé par les crimes inspirés de la culture africaine, dans le roman *L'Inspecteur Max*, se lance dans la rédaction⁶⁰⁹ fébrile d'un article où

⁶⁰⁷ Ibid., p. 79 : «- N'Gôfio est l'Oiseau de la Mort. »

⁶⁰⁸ Pierre Véry, *Le meneur de Jeu*, op. cit., p. 758.

⁶⁰⁹ Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., pp.83-84 : « - Palpitant ! glapit Jocasse (...) Écoute ce passage que je viens de pondre ! À son tour il lut : *Un cri strident déchire la nuit ! Prunelles exorbitées, le vicomte d'Aubrac est tapi dans un recoin de sa chambre. Une balle vient de siffler à ses oreilles. Dans un éclair (...), le vicomte entrevoit la silhouette du sinistre agresseur. Un masque démoniaque recouvre sa face. Quel est-il, ce monstre qui emprunte un masque de sorcellerie pour accomplir dans l'impunité la Malédiction des d'Aubrac ?* Extasiés, tressautant sur leurs chaises telles des Pythies inspirées par des divinités loquaces, ils vociféraient (...) Jocasse avait la bouche pleine d'épithètes tragiques... Un brouhaha les arracha à ces délices. Sous la fenêtre, un

le vicomte d'Aubrac est agressé par un monstre - une invention débridée stoppée nette par la nouvelle de l'assassinat du vicomte. Dans *Les métamorphoses*, l'imaginaire⁶¹⁰ enfantin s'inspire de l'acte criminel pour vagabonder à son aise tandis que des badauds, avides de rêve et d'effroi, se pressent sous les fenêtres d'une maison pour y apercevoir le spectre⁶¹¹ de la victime. Car il y a encore, même chez les adultes, ce fantasme - plus ou moins clairement défini - que les greniers seront toujours les lieux d'élection des fantômes⁶¹², ce postulat expliquant, selon notre point de vue, la récurrence du thème folklorique dans les deux corpus.

c) Le motif folklorique: la résurgence d'une ultime manifestation du démiurge enfantin ?

Peut-être convient-il, avant toute chose, de rappeler l'origine du substantif « folklore », emprunté à l'anglais *folk-lore* soit la science (*lore*) du peuple (*folk*). Le terme folklore définit donc la science des traditions, des usages et de l'art populaire d'un pays, s'appliquant par extension à l'ensemble de ces traditions comme les croyances, les rites, les contes, les légendes ou bien encore les chants et la musique. L'on notera – ce point nous paraît essentiel, compte tenu de notre axe de recherche - que le folklore se manifeste tout particulièrement via la littérature orale de sociétés sans écriture ou bien encore paysannes... En somme, des sociétés n'ayant pas, d'une certaine manière, accédé à l'âge adulte...

L'on prête ainsi à Monsieur Paul dans *pont égaré*, une liaison avec les forces occultes, tout simplement parce que sa connaissance du monde paysan, doublée d'une intelligence affinée, lui permet de converser avec cette imagination populaire, si prompte à établir des parallèles entre des faits divers et des événements plus ou moins légendaires⁶¹³. L'on soulignera là encore le choix du nom de ce personnage : Paul, comme le saint, pharisien fervent qu'une vision du Christ sur le chemin de Damas, poussa à se convertir. L'on peut donc voir dans cette appellation une volonté de suggérer son rôle d'intermédiaire entre le

atroupement s'était formé. On gesticulait, des interjections se croisaient (...) – Qu'est-ce qui se passe ? cria (...) [Jocasse]. – D'Aubrac vient d'être assassiné ! lui lança Palud. »

⁶¹⁰ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 676 : « (...) là-bas, à travers les lances ténébreuses de l'herbe commencent de ramper des assassins nés d'une imagination d'enfant et armés par elle. »

⁶¹¹ Ibid., p. 699 : « (...) C'est sur le coup de cinq heures que l'on vient rôder ; à croire que la rue des Caillebotis est devenue le lieu de promenade select par excellence. On papote... et cet air de ne pas avoir l'air... Mais tous ces nez dressés ! (...) Ces messieurs-dames demandent à voir le fantôme ! »

⁶¹² Ibid., p. 696 : « Etait-il à ce moment redevenu un peu le petit enfant dans l'imagination de qui, toujours, les greniers seront le lieu d'élection des fantômes ? »

⁶¹³ Comme dans *L'Inspecteur Max* (op. cit., pp. 81-82) : « L'imagination populaire ne manqua pas d'établir un parallèle facile. L'isolement du vicomte et de son domestique dans ce château moyenâgeux, à l'écart et haut juché, était une saisissante réplique à la solitude farouche du seigneur de jadis, aux membres couverts d'écailles ! »

domaine profane et le domaine sacré. D'ailleurs, ce n'est pas vraiment un hasard si le *De profundis* – chant des morts – jaillit de la bouche de monsieur Paul peu avant qu'il n'évoque des superstitions ancestrales lors de la veillée : « Et M. Paul entame le *De Profundis* (...) [il] se met à ressusciter le temps passé, le temps depuis si longtemps passé. » (*Pont égaré*, op. cit., p. 372).

Son infirmité et le lit de douleur sur lequel il est cloué, font de lui un parent lointain de Tirésias⁶¹⁴ - à la nuance près qu'au don de prophétie s'est substitué un talent bien spécifique, celui de détourner le sentiment religieux, en jouant de la crainte et de l'ignorance paysanne, pour conférer un caractère sacré à certains événements dont l'origine était pourtant bien profane, voire triviale :

« Initié aux roueries paysannes, lui-même issu de ce sol périgourdin, et affiné par son sens critique de citadin, M. Paul sait à l'occasion se révéler capable de dominer les imaginations rustiques. Ses moindres propos sont saturés à haute dose d'éléments pernicious. Le vrai sorcier de Pont-Égaré, c'est lui. »⁶¹⁵

De nombreux romans véryens sont empreints de craintes superstitieuses (susurrées « sur le ton des contes de nourrice destinés à émouvoir les petits enfants à la veillée »)⁶¹⁶, émaillés de coïncidences⁶¹⁷ étranges (dans lesquelles les âmes naïves ne peuvent se défendre de voir des présages) – ployant littéralement, pour certains, sous une débauche⁶¹⁸ d'allusions aux usages et aux coutumes émanant du groupe ou du milieu décrit dans le récit. C'est ainsi que *Le thé des vieilles dames* s'articule non seulement autour de la géomancie mais également autour de tout « le merveilleux populaire »⁶¹⁹ qui lui est implicitement rattaché avec un

⁶¹⁴ Tirésias, le devin aveugle de Thèbes dont le tombeau fut le siège d'un oracle réputé. C'est de son lit, « qu'il n'a pas quitté depuis vingt ans » (*Pont égaré*, op. cit., p. 368) que M. Paul entretient les superstitions et les peurs paysannes : « (...) de son lit (...) l'infirmes sarcastique commence un nouveau récit. » (Ibid. p. 378).

⁶¹⁵ Ibid., pp. 369-370

⁶¹⁶ Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 70

⁶¹⁷ Pierre Véry, *Les héritiers d'avril*, op. cit., p. 475 : « Et que, près de mourir peut-être, je me trouve à Crécy, précisément. Et précisément au pied de cette tour ! Je me suis toujours défendu contre toutes superstitions (...) mais le moyen de me refuser à voir là un troublant concours de "signes" ? »

⁶¹⁸ Que l'on songe à *L'Inspecteur Max*, qui ploie sous une multitude de fables, de poésies et de proverbes africains mais qui confèrent à l'enquête une dimension quasi métaphysique : « - Je me rappelle un conte fân où il est écrit : "la mort est pareille à la lune : qui a vu l'autre côté ?" » (Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 79)

⁶¹⁹ L'expression est de Francis Lacassin (op. cit., p. 247)

inventaire des différentes méthodes de divination⁶²⁰ utilisées, plusieurs épisodes spirites⁶²¹, des allusions répétées à l'astrologie⁶²², sans compter d'innombrables mentions aux remèdes⁶²³ de « bonne femme » et aux recettes⁶²⁴ censées assurer une protection optimale contre les forces démoniaques. La croyance que certains actes, certains signes, entraînent, d'une manière occulte et automatique, des conséquences bonnes ou mauvaises, n'est pas l'apanage de ces vieilles dames. Dans *Pont égaré*, Camille est convaincue que le gémississement⁶²⁵ du chat-huant annonce une mort dans les huit jours, une conviction récusée avec mépris par Siméon, mais avec une portée moindre puisqu' »[au] même instant une araignée lui choit du plafond droit dans l'œil »⁶²⁶. Madame Dieuaide, bien qu'elle nie – elle – la présence de bêtes diaboliques dans sa cour, n'en palpe pas moins dans ses poches tout un attirail⁶²⁷ supposé décourager le malin : crucifix, bouteille d'eau de Lourdes, monnaies du pape, fleurs symboliques, en forme d'hosties. Mais c'est surtout la fatale influence du mauvais œil qui est redoutée par plus d'un des protagonistes des récits. La faculté attribuée à certains individus de porter malheur à ceux qu'ils regardent se discerne dans *Les métamorphoses* où l'architecte Jean Sucre sème sous son passage de « menus sorts »⁶²⁸. La naïve Fernande du *Pays sans étoiles* impute la congestion cérébrale de Mlle Anaïs et l'insolation du doyen au mauvais œil⁶²⁹ de Simon. Dans *L'assassinat du Père Noël*, c'est curieusement au Père Noël que des enfants attribuent

⁶²⁰ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames* op. cit., p. 538 et 582 : « Dans le salon jupitérien de la veuve Angat, la Vasseur combinait les chiffres relevés sur la carte postale, et se reportait à la table des correspondances numériques de la Main de Fathma, pour obtenir leur signification ésotérique » ; « (...) la Vasseur (...) lui expliqua que les sept lettres grecques formant le mot magique ABRAXAS donnent le nombre 365 : autant qu'il y a de jours dans l'année ! ». A noter que Véry fait précéder les noms de toutes ces excentriques vieilles dames de l'article défini « la » comme s'il se référait implicitement aux diseuses de bonne aventure compromises dans l'Affaire des poisons comme la Voisin.

⁶²¹ Ibid., p. 522 : « Respectueusement, la veuve interrogea : - Esprit, veux-tu que nous convenions que tu répondras par un coup pour oui et deux coups pour non ? L'esprit frappa un coup. Il était d'accord. »

⁶²² Ibid., p. 569 : « - Astrologiquement, quel type est-ce ? - Un martien mâtiné de lunatique, dit la veuve, Mars et lune conjoints en maison X, c'est-à-dire le Milieu du Ciel : ce n'est pas brillant ! Né dans le capricorne : peu de prolificité, et bonne vue. »

⁶²³ Ibid., p. 499 : « - Vous vous êtes coupée, ma pauvre ! Il faut mettre de la fleur de lys. - Non, non, dit Noémi. Rien de tel qu'une toile d'araignée. Je monte au grenier en chercher une. La veuve et la Vasseur haussèrent les épaules. La toile d'araignée pour guérir les coupures, c'était encore une recette de Zélie Beluge ! »

⁶²⁴ Ibid., p. 510 : « Elle avait vu une araignée. Ce n'est pas un bon présage. Mais le mot "ada" a le pouvoir de chasser le mauvais sort ! »

⁶²⁵ Pierre Véry, *Pont égaré*, op. cit., p. 375 : « - Siméon, murmure Camille, est-ce vrai que le chat-huant annonce une mort dans les huit jours ? »

⁶²⁶ Ibid., p. 375.

⁶²⁷ Ibid., p. 378 : « Mais elle palpe dans sa poche le crucifix de son chapelet (..) elle sait que le démon, qui se rit des armes à feu, grince des dents devant une médaille, recule devant une amulette, que son poil se hérissé devant une image de piété, et que trois mots en latin le mettent en fuite. »

⁶²⁸ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit. pp. 652 - 653 : « Sucre paraissait : ça ne ratait pas : l'écolier taillant son crayon, cassait sa mine ; retirant la plume de l'encrier, il lâchait un pâté sur sa belle rédaction (...) On ouvrait une noix, elle était cendreuse; une pomme, elle renfermait un ver (...) Les bêtes elles-mêmes n'étaient pas soustraites à ce rayonnement noir ! »

⁶²⁹ Pierre Véry, *Le Pays sans étoiles* op. cit., p. 126 : « Il n'en revenait pas ! "C'est à croire pour de bon que j'ai le mauvais œil !" Il sentit sur lui le regard de Fernande, un regard qui accusait : - C'est vous ! - vous, l'homme des cimetières, - qui les avez tués ! »

l'influence du mauvais œil : « - Vous avez vu ? dit une fillette. C'était Madeleine Neubach. Elle pointa un doigt vers la lucarne. - *L'œil...* L'œil du Père Noël, celui qui rapporte tout... Il nous a regardés » (op. cit., p. 384). Quant à l'œuf d'or du *Meneur de jeu* il est soupçonné par Désiré Triboire d'être porteur de « germes maléficients, bourré d'une force mauvaise. »⁶³⁰

Par le bais de cette superstition, pouvant effectivement se définir comme « une crainte mal réglée de la Divinité »⁶³¹, c'est une sorte de monde à l'envers que découvrent les personnages véryens : monde à l'envers inquiétant parce que pervers, soumis aux désirs et non pas à la réalité des choses. Les fantômes, spectres et apparitions surnaturelles que Goupi-Monsieur croit⁶³² voir, lors de son expédition dans la grande nuit paysanne, peuvent être analysés comme l'expression d'une personnalité enfouie durant tout son exil parisien, la résurgence de ce véritable moi coïncidant avec le retour sur les terres de son enfance et ne pouvant être menée à son terme⁶³³ qu'au prix de la peur et du doute. Il faut relever, dans le dernier paragraphe du deuxième chapitre, le nombre important de verbes dénotant l'incertitude, le doute : « la grande nuit paysanne lui *paraissait* pleine de chuchotements inquiétants (...) il lui *semblait* que des vols de chouettes et de chauve-souris l'escortaient (...) une chanson perfide, qu'il *prenait* pour la plainte mélodieuse de la morte (...) [il] *crut* surprendre (...) une silhouette. » Si l'aspect nocturne des choses est si terrifiant, c'est bien parce qu'il rappelle à tous ces protagonistes quelque chose, quelque'un : eux mêmes, en les plongeant non pas dans l'inconnu mais dans l'interdit, le tabou ...

« J'avancai une main, tâtai son crâne, et, ayant bien repéré la distance et assuré au mieux le choc, je lui assenai à la grande volée un monumental coup de falot qui l'étendait raide (...). Je sentis un liquide visqueux sur mes doigts et pensai que c'était du sang mêlé de cervelle. Mais, à l'odeur, je reconnus que ce n'était que de l'huile. Néanmoins, je me dis : "le coquin est mort !", et ressentis une joie sauvage bien que je tire sur l'agneau plutôt que du côté loup, à mon ordinaire. »⁶³⁴

On assiste à un épisode similaire dans *Le pays sans étoiles* (op. cit. p. 224) où à l'issue d'une enquête chez les fantômes (c'est le titre d'un chapitre) Simon Le Gouge tue son meilleur ami qui vient de lui révéler une vérité insupportable : « Il leva le bras, essaya de parer... Le bâton,

⁶³⁰ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 871.

⁶³¹ La Bruyère, *Les caractères, Théophraste*, « De la superstition »

⁶³² Pierre Véry, *Goupi-Mains rouges*, op.cit., pp. 40-41.

⁶³³ Ibid., pp. 135-136 : « (...) il pensait à mille et mille choses. C'était comme si les vingt années qu'il avait vécues à la ville, en pension, puis dans les bureaux, puis dans des cafés et des hôtels, venaient, d'un bloc, de s'engloutir dans le néant (...) La vie des paysans (...) À mesure qu'il pensait, Monsieur sentait un respect, une admiration le gagner. Il découvrait une sorte de sainteté dans cette manière de vivre. Eh bien, oui ! C'était dit ! Adieu, Paris ! Et pas de regrets ! Il serait l'un de ceux-ci. Un paysan ! »

⁶³⁴ Pierre Véry, *Le meneur de Jeu*, op. cit., p. 829.

que le crochet transformait en une arme aussi terrible que hideuse, abattu à toute volée par Simon, lui écrasa le visage. La pointe d'acier troua la tempe. J.t. tomba, comme un pantin désarticulé. Simon lâcha le gourdin. »

On peut, alors, accepter tacitement cette idée : le folklore en général, et la superstition en particulier, permettent de « déréaliser » le crime. Dans la belle architecture de la raison s'opère une fissure et subrepticement le sens du doute se modifie : en effet, on ne doute plus de ce qui vient d'être commis, c'est ce qui vient d'être commis qui fait douter du reste – un glissement essentiel sur lequel ne peuvent que s'appuyer criminels et malfrats pour exercer leurs méfaits. La diabolique Madame de Fulupic profite de l'aspect féérique du paysage pour terroriser une famille trop curieuse : les Le Bihan. La lande, le brouillard léger et le clair de lune sont autant d'éléments lui permettant de produire un effet des plus effrayants. Car, si dans cet éclairage magique, il est convenu « que ce que l'on peut rencontrer de plus redoutable, c' [est] un lutin serviable, une fée intimidée, Blanche Neige et ses sept nains, les personnages si sympathiques des Contes de ma Mère l'Oie »⁶³⁵, l'apparition préméditée des trois spectres⁶³⁶ - Les Fulupic déguisés⁶³⁷ - génère par contraste une violence d'autant plus intolérable qu'elle était insoupçonnée. Cette violence se double d'un aspect traumatisant pour les enfants Le Bihan puisque, brusquement, même le familier se révèle inquiétant, l'impressionnable Madame Le Bihan crachant son dentier aux pieds de sa progéniture tétanisée :

« Les enfants, verts de terreur, voulurent se réfugier auprès de leurs parents. Mais un fait encore plus épouvantable se produisit. La superstitieuse Mme Le Bihan, saisie d'une émotion panique, cracha ses dents ! Elles sautèrent toutes ensemble hors de sa bouche et tombèrent aux pieds des enfants. Ceux-ci ignorant ce que c'était qu'un râtelier crurent voir là les vraies dents de leur mère. Bien serrées ainsi que dans une bouche, celles du bas très écartées de celles du haut, comme prêtes à mordre : c'était une vision abjecte. Les enfants prirent la fuite, en hurlant. »⁶³⁸

⁶³⁵ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., p. 454.

⁶³⁶ Ibid., p. 454 : « (...) se dégageant de derrière un menhir, un spectre hideux, à tête de mort. Il était enveloppé dans un suaire qu'il agitait, de sorte qu'il paraissait flotter dans l'air. »

⁶³⁷ Ibid., p. 455 : « (...) les spectres, qui n'étaient autres que les trois Fulupic, retirèrent leurs suaires et les masques de carton dont ils s'étaient couvert le visage. »

⁶³⁸ Ibid., pp. 454-455. Nous avons pu souligner précédemment l'omniprésence de l'image carnassière dans ce récit, image carnassière une nouvelle fois à l'œuvre dans l'extrait cité.

Dans *Le thé des Vieilles Dames*, Amandine – la vieille fille criminelle – se pare d’une robe⁶³⁹ bleue pour ne pas être reconnue par d’éventuels témoins. Une idée à première vue loufoque mais néanmoins efficace : d’un point de vue symbolique, la couleur bleue n’allège-t-elle pas les formes en les couvrant, en les défaisant – le bleu « dématérialisant tout ce qui se prend en lui (...) chemin de l’infini où le réel se transforme en imaginaire »⁶⁴⁰ ? L’inquiétant et retors Mains Rouges profite des soi-disant pouvoirs⁶⁴¹ magiques qui lui sont attribués pour extorquer la vérité à Tonkin, victime de sa propre crédulité⁶⁴². Quant à l’assassin de *L’Inspecteur Max*, il semble inspiré par la démonologie noire, le résultat étant d’entourer ses crimes d’un halo⁶⁴³ surnaturel opaque qui décourage la recherche du mobile.

Il ne faudrait toutefois pas en conclure que le surnaturel se dissipe et s’explique systématiquement dans l’univers romanesque véryien. En effet, entre le fantastique, l’étrange et le merveilleux, la frontière est on ne peut plus ténue. Raison pour laquelle, à l’inverse d’une Agatha Christie privilégiant les interrogations globales, auxquelles son détective répondra par l’affirmative ou la négative à la fin du récit, Véry, lui, entretient souvent le doute par le biais d’interrogations partielles qui, en laissant à la question une réponse ouverte, posent une énigme.

L’interrogation globale, qui ne laisse guère le choix de la réponse, se rattache tout naturellement au roman d’énigme dont le dénouement se doit de mettre en lumière toutes les zones d’ombres entretenues par le récit. Dans le roman *Cinq petits cochons*, le titre d’un chapitre est plus qu’évocateur : *Poirot pose cinq questions* (op. cit., p. 734), questions a priori anodines (comme « avez-vous vu ce qu’elle faisait ? », « ne veniez-vous pas de lire *L’envoûté* de Somerset Maugham ? », « quand tout a été fini (...) Meredith Blake vous a-t-il demandé de l’épouser ? ») mais qui le conduiront à la vérité. L’interrogation partielle qui n’admet pas de réponse par oui ou par non demande une information précise et témoigne donc

⁶³⁹ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 618 : « Alors, elle avait passée une robe bleue : cela suffisait pour que l’on ne pût la reconnaître. Elle était partie, serrant dans ses mains à mitaines le manche d’un couteau de cuisine. »

⁶⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 129. Citons également : « Entrer dans le bleu c’est un peu comme Alice au Pays des Merveilles, passer de l’autre côté du miroir. »

⁶⁴¹ Pierre Véry, *Goupi-Mains rouges*, op. cit., p. 115 : « Au centre de la pièce, le "sorcier" fit le simulacre de dessiner un cercle, du bout d’un bâton sculpté. Puis, à trois reprises, d’une voix éclatante qui fit tressaillir Tonkin, il prononça un nom que le colonial n’avait jamais entendu de sa vie. »

⁶⁴² Ibid., p. 118 : « - L’envoûtement est levé. Mais il n’était que temps ! conclut bonassement le roublard Mains Rouges en replaçant sur son bahut l’eau boriquée (car "l’eau magique" n’était rien de plus !) à côté d’une boîte pleine d’une poudre de sa composition, très irritante mais à action lente, dont il avait astucieusement pris soin de froter légèrement les paupières de Tonkin lorsqu’il les avait touchées, avant d’entamer ses "incantations" ! L’imagination avait fait le reste. »

⁶⁴³ Pierre Véry, *L’Inspecteur Max*, op. cit., p. 35 : « - Cela passe l’imagination ! grogna-t-il. Le tympan de la vicomtesse a été troué à l’aide de cette aiguille, que le meurtrier a poussée jusqu’au cerveau (...) Le juge ne répliqua pas. A son tour, il examinait la statue de Nsissim et la longue aiguille d’ivoire qui trouait le crâne du démon... »

d'une ignorance : «- (...) Quel est ce Gingembre à l'âme de qui je fais allusion ? » (Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 723).

Cette ignorance n'est parfois jamais levée. A-t-on eu affaire à un épisode fantastique, étrange, merveilleux ? Y- a- t- il eu meurtre ou mort naturelle ? Le criminel était-il dément ou inspiré par un Dieu vengeur ? L'incertitude que l'on éprouve à se prononcer, au terme de la lecture de certains romans véryens, nous conduit à nous poser cette question, la question : y- a- t- il compatibilité entre le fantastique et le roman policier ?

Plus que tout autre genre, le fantastique dépend de la norme : sans elle, il ne pourrait exister ; hors d'elle, il devient merveilleux. Et alors que celui-ci revendique d'emblée sa rupture - le « il était une fois... » des contes marquant l'entrée au royaume de la fée - le fantastique refuse l'autre côté du miroir, se contentant de mettre en doute la perception du réel. Les terreurs nocturnes de Goupi - Monsieur et les hallucinations cauchemardesques du petit bourg de Pont-Égaré relèvent avant tout d'une affaire de perception. « C'est l'imagination ! », ⁶⁴⁴ bafouillera Goupi - Monsieur après avoir épié en vain une silhouette dans les ténèbres. « Hallucinations consécutives à ma chute » ⁶⁴⁵, diagnostiquera Simon, le narrateur du *Pays sans étoiles*, peu après une vision déconcertante ⁶⁴⁶ dans la banlieue d'Argenteuil. Deux hypothèses attestant bien que le fantastique s'élargit aux limites de l'humain et qu'effectivement il n'existe « qu'un seul objet fantastique : l'homme. » ⁶⁴⁷ Tout est susceptible d'entrer dans ce vaste complot qui fait vaciller les certitudes et si rien n'est, à proprement parler, fantastique, tout peut le devenir dans l'œuvre de Pierre Véry : un regard suffit pour que l'objet ou la situation la plus banale se métamorphose comme dans ces anamorphoses, dont on ignore si elles sont *ceci* ou *cela* :

« Le marquis de Santa Claus se promenait à travers la ville (...). Au fond d'un atelier encombré de billes de sapin, un vieillard travaillait à un établi : "ce doit être un sabotier", se dit le marquis. Il se trompait. L'homme taillait un cheval de bois (...) derrière une fenêtre (...) le marquis, entre deux quartiers de bœuf (...) surprit une femme occupée à brasser dans un baquet plein d'eau des centaines d'yeux bleuâtres.

⁶⁴⁴ Pierre Véry, *Goupi – Mains rouges*, op. cit., p. 41. On trouve le même type d'assertion dans *Pont égaré* (op. cit., pp. 354-355) : « Ainsi va l'imagination. Où est la raison ? Ne cherchez plus la raison : elle court le guilledou. »

⁶⁴⁵ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 38.

⁶⁴⁶ Dans ce roman, le héros Simon Le Gouge se baisse pour renouer un lacet de soulier. Lorsqu'il relève la tête, il croit rêver : le sordide paysage de banlieue a fait place à une vision féerique : sous le clair de lune, une rivière bordée de peupliers et, au loin, une falaise, et là, au cœur de cet enchantement, il assiste à l'enlèvement d'une jeune femme et à un meurtre.

⁶⁴⁷ Le mot est de Sartre : « Il n'est plus qu'un seul objet fantastique : l'homme » (Jean-Paul Sartre, *Situations I*, « Aminadab », Paris, Gallimard, 1947)

- Pouah ! se dit-il. Curieuse besogne ! À quelle sauce ces gens comptent-ils accommoder ces yeux de veau ?

Presque aussitôt, il comprit son erreur. La bouchère ne lavait pas des yeux de veau mais des prunelles en verre qu'elle venait de colorier (...) Cette autre encore, environnée de bébés roses à qui elle passait des brassières, n'était pas une mère de famille nombreuse : les bébés étaient des poupons en celluloid. »⁶⁴⁸

Si l'arrivée de Goupi - Monsieur à la gare de la Poste manquée a une tonalité fantastique, c'est parce qu'en posant le pied sur le quai de cette petite station du sud-ouest de la France, le jeune Parisien, imbu de sa personne, découvre un univers viscéralement étranger à son monde, totalement surprenant, car simplement différent :

« Le jeune homme (...) sauta sur le quai. Il était le seul voyageur qui descendait à cette station (...) lorsqu'il eut franchi le portillon et se trouva sur la route, il hésita. La nuit épaisse. Le vent ronfle. L'étendue glacée. Une sorte de mystère hostile enveloppait toutes choses (...) Une lueur jaillit dans les ténèbres. Un homme allumait une cigarette à un briquet. Ses prunelles brillaient avec un éclat dur (...) Il était immense, carré. Une peau de bique tombant jusqu'aux talons rendait sa stature plus impressionnante encore. »⁶⁴⁹

Il faut noter que le connu, voire même le familier, peut devenir fantastique à la faveur des ténèbres comme c'est le cas dans *L'Inspecteur Max* (op. cit., p. 120) : « À cette heure, en effet, avec la complicité de la nuit, toutes choses, dans ce parc hanté d'ombres, semblaient légendaires. Il n'était pas jusqu'aux molosses grognant au pied de cette demeure de fantasmagorie, que l'on ne fût tenté de prendre, à cause de leurs soudaines arrivées et de leurs fuites brusques, pour des bêtes fabuleuses. »

Pierre Véry s'approprie, en partie, la thèse développée par Tzvetan Todorov montrant que « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel ». ⁶⁵⁰ Un cri de chien « hurlant en plein beau milieu du marais »⁶⁵¹ et il n'en faut pas plus à Désiré Triboire dans *Le meneur de jeu*⁶⁵² pour s'interroger successivement sur son état de conscience ou d'inconscience, sur l'authenticité de ce cri, sur la réalité du décor qui l'entoure et puis de façon ultime sur l'éventualité d'une défaillance auditive ! On le constate : le tour de force de Pierre Véry (et sa

⁶⁴⁸ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., pp. 325-326.

⁶⁴⁹ Pierre Véry, *Goupi - Mains Rouges*, op. cit., p. 22.

⁶⁵⁰ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

⁶⁵¹ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 800.

⁶⁵² Ibid., p. 800 : « Veillais-je ? Rêvais-je ? Si confusément s'ouvre le porche ouaté du songe ! Dans le marais vendéen, un chien de poils et de crocs venait-il de donner de la voix ? Ou bien, des marais d'une contrée de rêve, un chien sans substance avait-il poussé une hurlée ? Ou, plus simplement, n'y avait-il eu, dans la caverne compliquée de l'oreille, qu'un bon coup de corne du sang ? »

réussite dans le fantastique) consiste à nous faire passer sans arrêt d'un monde à un autre : du monde réel, avec son temps, son espace, sa logique, à l'autre monde et inversement. D'où ce vertige qui caractérise le fantastique véryien : nous hésitons constamment entre deux partis.

Le dénouement du *Thé des vieilles dames*, roman imprégné de géomancie, est à cet égard, exemplaire puisque tour à tour sont acceptées, puis récusées, interprétations rationnelles et explications ésotériques. Il y a d'une part Amandine Maisondieu, la vieille demoiselle psychopathe rejetant, après des années d'intime conviction, la croyance basée sur la lecture des lignes de la main, alors même qu'elle vient d'avaler un bonbon empoisonné :

« - Regardez ! Cette ligne de vie ! Double ! Large et rouge ! Si longue, si longue !... Et ces rascettes sur mon poignet ! Trois rascettes, bien profondes, et une quatrième, très fine – mais elle y est ! Cent ans !... Cent ans, vous entendez ? J'étais taillée pour vivre cent ans ! (...) Elle éclata d'un rire abominable (...) – Les lignes mentent ! Comme tout le reste ! Il n'y a que des gens et des choses qui mentent. »⁶⁵³

Elle se ravisera, peu avant d'expirer, puisqu'une des lignes de sa main sera accidentellement tranchée :

« (...) elle éleva la main devant ses yeux. La surprise l'envahit.
- Ma ligne de vie... Sectionnée... Un de mes ongles l'a coupée !
Un calme souverain pacifia son visage bouleversé (...)
- J'avais raison ! les lignes ne mentent pas ! »⁶⁵⁴

Mais il y a surtout Prosper Lepicq, se gaussant au terme de son enquête des superstitions et des présages prisés par la petite communauté de Criquebec, car après tout « un lacet qui se dénoue n'annonce ni bonne ni mauvaise nouvelle. Il annonce qu'il faut le rattacher ! Une pie [qui] s'envole à gauche (...) c'est signe qu'elle avait envie de s'envoler ! Un corbeau [qui] s'envole à droite, [ce n'est pas] signe de malheur (...) [m]ais (...) signe qu'il a entendu le bruit (...) [d'] un pas (...) ».⁶⁵⁵ Cependant, au moment même où il est sur le point de s'endormir (à la belle étoile), voilà que les planètes se mettent à converser entre elles. Rêve, autosuggestion, ou véritable dialogue entre les astres, toujours est-il qu'elles discutent⁶⁵⁶ de leur influence sur

⁶⁵³ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., pp. 621-622

⁶⁵⁴ Ibid., p. 624.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 627.

⁶⁵⁶ Ibid., pp. 627-628 : « "Je suis Saturne. Ce n'est pas pour rien qu'on m'appelle la Grande Infortune ! Je suis pourri de méchanceté ! Méfiance, Lepicq !" "Cette prétention ! ripostait une autre voix (...) C'est moi Jupiter, autrement dit la Grande Fortune (...) Je veux du bien à cet avocaillon !" "Je suis Neptune, la ' Planète mystère', disait Neptune. Je donne l'intuition, et même la double vue. Je ne veux pas de mal à ce Lepicq, mais je suis présentement en exil en Maison XII ; qu'est-ce que vous voulez que je fasse ?" (...) ».

la personnalité de l'avocat-détective. Un avocat-détective qui en guise de mot de la fin – c'est l'ultime ligne du récit – utilise une négation pour marquer son incrédulité à l'égard de l'astrologie. Cette tentative n'est qu'à moitié convaincante pour le lecteur dans la mesure où la négation s'inscrit encore comme l'indice d'une tension subsistant dans le texte, révélant finalement une discordance impossible à résoudre :

« Mais non ! grommela-t-il. De la blague, tout ça ! Et d'abord...il n'y a pas de planètes ! »⁶⁵⁷

Lorsque, dans un certain nombre de romans véryens, le surnaturel se dissipe ou s'explique, l'intrigue oblique vers l'étrange. Des fantômes, le lecteur passe aux fantoches et c'est d'ailleurs là le titre du chapitre XVII des *Quatre vipères*. Moura, ce fantôme incandescent de femme fatale, capable de s'infiltrer, tel le parfum⁶⁵⁸, "l'odeur funèbre", dans une chambre close⁶⁵⁹ et imprenable pour y soustraire un manuscrit de l'Apocalypse de Saint Jean, n'est, en réalité, que le fruit de l'imagination de Charles Beaumont - rêveur cultivant l'imposture pour vivre l'aventure⁶⁶⁰ - inspirée, ô comble de trivialité, par la fille d'un tenancier de bureau de tabac ! Quant à ses complices, le redoutable Gorille et Ralph le tortionnaire aux oeilletons, ils ont été modelés⁶⁶¹ à l'instar de leur victime, la vieillarde séquestrée dans un pavillon inquiétant au bord de l'eau, sur les silhouettes familières d'individus côtoyés quotidiennement par Beaumont, figures de cire⁶⁶² projetées malgré elles dans une épopée mi-sanglante mi-fantastique, condamnée à se fracasser au réel⁶⁶³. Le dénouement de *L'Inspecteur Max* assène un coup fatal (et final) à toutes les hypothèses

⁶⁵⁷ Ibid., p. 628.

⁶⁵⁸ Pierre Véry, *Les quatre vipères*, op. cit., p. 455 : « l'odeur funèbre emplissait maintenant toutes les pièces du rez-de-chaussée de l'hôtel. »

⁶⁵⁹ Ibid., pp. 456-457 : « Nul moyen, donc, de pénétrer dans le cabinet secret ou d'en sortir autrement que par la porte (...) Et cela était d'autant plus effrayant que la porte du cabinet secret, pourvue d'une serrure compliquée, était fermée à clé. Or, M. Bauchin possédait seul cette clé dont il n'existait (...) pas de double ! »

⁶⁶⁰ Nous nous approprions ici la formule très réussie de Jacques Baudou dans sa postface du roman (Ibid., p. 608) : (...) Charles Beaumont (...) qui cultive l'imposture par désir (...) d'aventures. »

⁶⁶¹ Ibid., p. 592 : « (...) ayant à peindre les protagonistes de cette fiction, je ne me mis pas en frais d'imagination : je pris pour modèles les premiers individus dont les silhouettes familières visitèrent ma mémoire : le tenancier du bureau de tabac (...) sa fille, son garçon de comptoir et la marchande de journaux installée sous son store. »

⁶⁶² Ibid., p. 588 : « Ils faisaient songer à quatre représentations plastiques, magnifiquement réussies et donnant à merveille l'illusion de la vie ! Mais on ne pouvait se faire à l'idée qu'ils fussent véritablement vivants ! Figés dans des attitudes très "Musée Grévin", on eût cru voir quatre figures de cire. »

⁶⁶³ Ibid., pp. 585-586 : « À plusieurs reprises, Beaumont passa sa main devant ses yeux, comme pour dissiper une vision affolante. C'est que Marie Matigaud, une jolie fille rousse violemment fardée, était le vivant portrait de Moura ; Léon Matigaud (...) faisait songer, avec son nez épaté et sa mâchoire monstrueuse, à un gorille ; Oscar Marin (...) répondait admirablement à la représentation que l'on pouvait se faire de Ralf, le bourreau fleuri (...) Julia Voisin (...) évoquait de manière saisissante cette menue vieille dame séquestrée (...) Ce n'était pas une hallucination. Ils étaient là tous les quatre (...) quasi miraculeux, et, cependant bien réels. »

mystico-religieuses échafaudées par les enquêteurs puisque non seulement l'assassin est l'un des leurs (l'Inspecteur Max du titre) mais également parce que tout le compliqué rituel entourant les meurtres n'était en réalité qu'un effet du hasard :

« (...) voilà bien l'erreur que tout le monde a commise ! On a confondu la cause avec l'effet ! Max n'a pas pendu la vicomtesse dans un souci de mise en scène, mais parce qu'il était indispensable pour sa sécurité que l'on ne trouvât qu'un cadavre. Or, il n'avait pas la certitude que la vicomtesse, étranglée, fût morte... Ce ne fut pas non plus par souci théâtral qu'il utilisa comme potence la statue de Nsissim, mais parce qu'il n'existait dans le salon aucun crochet de suspension, aucun objet – hormis la statue – où il fut possible de pendre quelqu'un ! De même, en prenant un masque pour cacher son visage, là encore l'inspecteur est allé au plus simple, au plus commode, au plus rapide ! Cela est si vrai qu'il a pris le masque le plus proche de la porte, c'est-à-dire qu'il y a songé à la dernière seconde alors qu'il fuyait déjà ! (...) L'idée de mise en scène ne vint qu'ensuite et, pas plus qu'il n'avait *choisi* l'instant du vol, *choisi* Nsissim, *choisi* le masque de N'Gôfio, l'Inspecteur ne *choisit* de monter telle ou telle mise en scène indifféremment. Il fut conduit à celle que nous connaissons, si extravagante qu'elle puisse sembler, par un processus naturel⁶⁶⁴ .»

C'est comme si Véry se sentait parfois obligé de rationaliser, presque contraint et forcé, sentant l'attente du lecteur, avide de justifications, d'explications. Il subsiste d'ailleurs jusqu'aux dernières pages de quelques romans – comme *Les métamorphoses*, *Le pays sans étoiles* ou *Le meneur de jeu* – une indécision du lecteur à se prononcer et une irrésolution peut-être du romancier à trancher : on ne sait dans quel sens interpréter les événements qui interviennent, ni dans quel domaine les situer. Ce qui légitime, dans une certaine mesure, la légère déception accompagnant le dénouement de ces récits : comme l'équivoque engendre un appel de lecture qui soutient l'intérêt du récit aussi intensément que le font indices et leurre (et plus généralement détectantes⁶⁶⁵) dans *Le "detective novel"* christien, Pierre Véry s'expose forcément au danger de la déconvenue : Tout peut paraître bien trop raisonnable comparé aux joyeuses errances des récits. Et si une conclusion nostalgique n'a pas sa pareille pour exhorter le lecteur à un retour sur lui-même, certains épilogues sèment le trouble à l'instar notamment de celui de *L'assassinat du Père Noël* : « Il était une fois... » Formule magique qui, placée à la toute fin du récit, marque paradoxalement l'entrée au pays des fées mais également l'interruption de l'aventure romanesque. Façon ultime, peut-être, de renvoyer le lecteur à son propre merveilleux et à une autre aventure toute personnelle. Car Pierre Véry ne s'épanche jamais franchement dans le merveilleux et, si celui-ci flirte parfois avec son intrigue policière,

⁶⁶⁴ Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op., cit., p. 173.

⁶⁶⁵ Rappelons qu'un détectante est un fragment du livre (un mot, une phrase) qui peut virtuellement être interprété comme un indice ou un leurre.

c'est d'une façon, certes mesurable, mais qui demeure mesurée⁶⁶⁶ : dans *Les héritiers d'avril*, la présence du fantôme de Monsieur Angelino est non seulement acceptée⁶⁶⁷ mais ressentie par tous les protagonistes: « je devrais dire dix sept personnes à cause du défunt Angelino. Ce fantôme est plus encombrant à lui seul que tous les vivants réunis ! (...) C'est au point qu'on est tenté en levant son verre de dire : "A votre santé, monsieur Angelino !" Ou de s'excuser quand on bouscule un siège vide : "Oh ! pardon, Monsieur Angelino, je ne vous avais pas vu !" » Notre lecteur aura saisi le clin d'œil du romancier : Angelino, Angel, Ange...

Dans *L'assassinat du Père Noël*, le marquis de Santa Claus, alias Prosper Lepicq, croise des personnages a priori échappés de contes de fées, sans que cette interférence avec le magique ne l'interpelle⁶⁶⁸ plus que de raison: « "Tiens ! L'Homme au Sac taille une bavette avec le Marchand de Sable, se dit machinalement le marquis. Et, bien entendu, la Mère Michel est à sa fenêtre... " »

Or, on le sait, la condition d'émergence du merveilleux est liée à l'acceptation inconditionnelle et immédiate du surnaturel. Enfin, dans *Pont égaré*, le romancier souscrit de façon sporadique à une narration neutre – essentielle pour l'avènement du merveilleux, fût-il poétique – l'évènement surnaturel étant raconté tel quel sans cette tierce personne, entre le lecteur et le romancier, témoignant pour dire son doute :

« (...) la nuit arrive, enfle, déferle comme une mer ayant oublié ses rivages. Les forêts sont déracinées. Les collines doucement déplacées. Les maisons, craquant comme des pontons que le flot soulève, sont décollées du sol. Des amarres se tendent, claquent silencieusement. Le sombre fleuve emporte le village pour la merveilleuse bordée, la grande folie nocturne. Au milieu du flot, des tâches claires, pêle-mêle, plongent, surnagent, dérivent. Une échelle... Une brouette... Un tonneau... Une planche... Épaves. Les sept maisons de Pont-égaré, unies comme par un invisible câble, bord à bord, ont allumé, sous les étoiles tournoyantes, les sept étoiles d'une paisible Petite Ourse »⁶⁶⁹.

Une certaine perplexité peut alors s'emparer du chercheur tant Pierre Véry semble écartelé entre des désirs contradictoires, défaisant, telle Pénélope la nuit venue sa toile tissée le jour. En installant une continuité vraisemblable dans son intrigue policière qu'il a tôt fait d'ébrécher ou de rendre problématique, Véry occulte, par le jeu de l'hypothèse dont se nourrit le fantastique, l'enjeu de base (résoudre l'affaire criminelle) et il déréalise la structure même du genre. Ainsi, dans *Le gentleman des antipodes*, le meurtre commis au Jardin des Plantes

⁶⁶⁶ A l'exception notable du recueil *Tout doit disparaître le 5 mai* où le merveilleux semble avoir été un moyen pour l'auteur d'aborder la science-fiction.

⁶⁶⁷ Pierre Véry, *Les héritiers d'avril*, op. cit., p. 449

⁶⁶⁸ Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p.385

⁶⁶⁹ Pierre Véry, *Pont-Égaré*, op. cit., pp. 356-357.

n'est qu'un fil rouge soutenant la narration, donnant surtout l'opportunité d'une réflexion sur l'animalité de l'homme et sur la correspondance entre le criminel et le mauvais ange, le récit policier et le mythe fondateur (op. cit., p. 166) : « "Les mauvais anges" (...) des souvenirs remontaient à la mémoire de l'Inspecteur. Souvenirs de très anciennes lectures, de récits entendus jadis, au coin du feu, (...) quant le vent brame autour des demeures paysannes (...) Récits et lectures étranges, où passaient des animaux aux noms desquels sont attachées des légendes terrifiantes : loups-garous, lycanthropes, paons maléfiques, poules et chats de la magie noire (...), et cent autres bêtes contre lesquelles, autrefois, l'Eglise prononçait des excommunications, formulait des exorcismes et qui, dans une atmosphère de sorcellerie, se développent, se transforment, jusqu'à devenir *la Bête de l'Apocalypse qui s'élève de l'étang de feu et de soufre, qui a dix cornes et sept têtes, et sur ses cornes, dix diadèmes et sur ses têtes des noms de blasphème*. Le policier eut un geste brutal, comme pour secouer les chaînes d'un envoûtement. »

Il n'est guère étonnant que toutes les oppositions sur lesquelles vit la pensée logique – comme l'espace et le temps – soient bouleversées dans les romans véryens car le surnaturel, protéiforme par nature, s'insinue dans toutes les strates du récit engendrant une propension au basculement dans de nombreux romans :

- basculement de la mort à la vie⁶⁷⁰... : « C'est parce qu'il chérissait une morte qu'il a recommencé de croire à la vie et aux vivants. » On retrouve ici la dialectique même de la comptine avec un basculement du haut vers le bas et du bas vers le haut : « (...) au moment où, dans le cimetière neuf, on enterrait Anaïs, tous deux, le chimérique et l'innocente, rappelaient Paméla de dessous la terre (...) ils la ressuscitaient. » (Ibid., p. 156).

- du présent au passé⁶⁷¹... : « Dans son cerveau noyé, la notion du présent s'abolissait, le passé remontait, redevenait actuel, l'époque où Saint-Loup était bourdonnant de voix enfantines (...). »

- du haut au bas⁶⁷²... : « Par une échelle, Ynna se hissa sur le toit. A cet instant, elle eut le sentiment que tout basculait *et elle tomba. Mais non pas vers le sol : vers les étoiles* (...) C'était là le piège qu'*ils* lui avaient tendu. Jamais *ils* n'avaient eu l'intention de l'entraîner vers la cave, vers ce qu'elle appelait "le bas". "le Haut – le Bas" - pour *eux*, c'était tout un. »

⁶⁷⁰ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 231

⁶⁷¹ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-Loup*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 1, 1992, p. 347

⁶⁷² Pierre Véry, « ils » in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op. cit., p. 207

- de l'endroit à l'envers⁶⁷³... : « Elle l'avait heurtée à l'endroit précis où, vingt ans plus tôt (...) petite fille (...) Anny s'était amusée à graver dans la pierre (...) son nom, à l'envers (...) Anny Walder – Ynna Redlaw. »
- de l'animé à l'inanimé⁶⁷⁴... : « A la réflexion, l'œuf d'or, qui, déjà, par la forme et la couleur, rappelait la foudre en boule, me parut lui être encore comparable à un autre point de vue. Capricieux comme elle, il était redoutable. »
- de l'objet à son reflet⁶⁷⁵... : « Voir toujours au même endroit un visage équivaut à cesser de le voir (...) Tant il est vrai que les êtres ne se maintiennent à l'état visible que grâce à un triple stratagème : le mouvement, le bruit, et, de temps à autre l'absence. »
- de la cause à l'effet⁶⁷⁶... : «- (...) On a confondu la cause avec l'effet ! »

Soit autant de renversements ou de façons de penser qui évoquent l'activité du rêveur, ou – mieux encore – celle de l'enfant avant le langage et son ordre rigoureux. Ce qui était parfaitement impossible dans tout bon roman policier se respectant se produit brusquement par la seule volonté de notre auteur, s'effaçant devant le souvenir du démiurge enfantin qu'il fut jadis : les objets prennent vie, les morts apparaissent, les fantômes primitifs charrient le récit et le roman policier cesse de constituer un but pour n'être plus qu'un vague prétexte...

Rien de tel bien évidemment dans le roman d'énigme de la Duchesse de la mort dont l'habitué sait bien, sauf exception (il n'y en a guère chez Christie), que tout finit par s'expliquer rationnellement. Ces rares cas de figure méritent toutefois notre attention : le recueil de nouvelles intitulé *Le flambeau* – en anglais le titre original *The hound of death* est plus évocateur – révèle l'intérêt d'Agatha Christie pour les phénomènes irrationnels et les pouvoirs extra-sensoriels, la quasi-intégralité des contes regroupés, (à l'exception de *Témoin à charge*), relevant du surnaturel, du fantastique ou du bizarre. Dans ces récits publiés à la fin des années vingt et au début des années trente, la romancière sacrifie à un occultisme débridé : pouvoirs supranormaux, prescience, médiumnité, fantômes, spiritisme, phénomène de personnalité multiple, aucun ingrédient n'est oublié et le climat d'étrangeté ne se dissipe à aucun moment puisque la raison semble avoir pris la clef des champs. Et ensuite ? interrogera le lecteur impatient. Ensuite, ce type de récits semble avoir été totalement délaissé, même s'il ne faut pas pour autant imputer cette désaffection à la victoire d'un scepticisme rationnel. En effet, l'œuvre est jonchée ci et là de notations incongrues, étranges, ne semblant pas s'inscrire

⁶⁷³ Ibid., pp. 210-211

⁶⁷⁴ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 870

⁶⁷⁵ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 521

⁶⁷⁶ Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 173

dans une perspective de trompe-l'œil ou de leurre, censée abuser le lecteur. Dans le roman *Cinq heures vingt-cinq*, les invités de Mrs Willet convoquent les esprits lors d'une séance de spiritisme qui ne sera à aucun moment expliquée⁶⁷⁷ rationnellement : la tricherie et le trucage avancés comme hypothèse de façon très rapide ne seront jamais mis en lumière ou confirmés. Dans le roman *La mort n'est pas une fin*, dont l'action se déroule en Egypte deux mille ans avant notre ère, la série de meurtres se décline dans une atmosphère quelque peu insolite puisque de nombreux protagonistes croient au retour⁶⁷⁸ vengeur de la favorite assassinée. Dans *Le cheval pâle*, le narrateur Mark Easterbrook oppose aux trois sorcières pratiquant la divination, l'occultisme et le vaudou, un barrage de scepticisme qui va, progressivement, se lézarder, la succession d'évènements étranges, ayant pour cadre l'auberge du cheval pâle, le persuadant⁶⁷⁹, un certain temps, de l'existence de maléfices meurtriers. Ce titre provient – ainsi que l'explique Mrs Dane Calthrop dans le dernier chapitre du roman – d'un verset de l'Apocalypse (« *Et je regardai et le vis. C'était un cheval pâle ; et son cavalier se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait.* »). C'est dans cet ultime chapitre que non seulement le lecteur saisit le sens de cette expression énigmatique courant durant tout le roman, mais également que la vieille enseigne de l'auberge, restaurée par Ginger, lui livre son secret, dévoilant la silhouette du cavalier juché sur sa monture : « un squelette grimaçant aux os étincelants », représentation concrète de la sinistre entreprise abritée par l'auberge de Much Deeping.

⁶⁷⁷ Agatha Christie, *Cinq heures vingt-cinq*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome III, 1991, pp. 283-284 : « Dans le silence, la table recommença à se balancer. Rythmiquement et lentement, Ronnie épela les lettres à haute voix : - M.E.U.R.T.R.E. Mrs Willet poussa un cri et retira ses mains de la table (...) Tout le monde se regardait (...) – Une plaisanterie, bien sûr, répéta Ronnie (...) - C'est ridicule ! déclara Mrs Willet. On n'a pas le droit (...) de plaisanter avec ça (...) – Je ne l'ai pas poussée, protesta Ronnie qui se sentait visé. Je [le] jure (...) – Moi non plus, dit Mr Duke. Et vous, Mr Rycroft ? – Certainement pas, répondit Mr Rycroft avec chaleur – Vous ne me croyez quand même pas capable d'une plaisanterie de ce genre ? grogna le major Burnaby. C'est du plus mauvais goût – Violette ma chérie... – Non, maman. Ce n'est pas moi. Je ne ferais jamais une chose pareille. Elle était presque en larmes. »

⁶⁷⁸ Agatha Christie, *La mort n'est pas une fin*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome VIII, 1995, p. 133 : « Il leva les bras au ciel : - Pourquoi ces persécutions ? Pourquoi cette vengeance ? (...) pourquoi revient-elle donc ainsi d'entre les morts pour me persécuter ainsi que les miens ? »

⁶⁷⁹ Agatha Christie, *Le cheval pâle*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome XI, 1998, pp. 536-537 : « Je m'éloignai sur - le - champ (...) je voulais au moins éclairer la situation pour moi. Tout avait commencé (...) par la remarque de Poppy (...) selon laquelle, si vous désiriez vous "débarrasser de quelqu'un" il suffisait d'aller au *Cheval pâle*. Ensuite de quoi j'avais rencontré Jim Corrigan et sa liste de "noms", liée à la mort du Père Gorman. Sur cette liste (...) le nom de Delafontaine (...) Il avait été prononcé par Mrs Olivier à propos d'une amie malade. Et maintenant, l'amie malade était morte. Après ça, pour une raison que je m'expliquais mal (...) Poppy était visiblement effrayée (...) Sans aucun doute, *Le cheval pâle* et ses locataires étaient une chose, et la liste de noms une autre, sans rapport entre elles. Pourquoi diable étaient-elles accouplées dans mon esprit ? (...) Je marchai à grand pas, sans savoir où j'allais (...) J'étais seul face à mes pensées chaotiques, et je ne voulais pas être seul. » Un peu plus loin dans le récit, se précisera l'hésitation éprouvée par Mark face à la série de morts en apparence surnaturelle : « Je secouai la tête d'un air de doute : - Nous avons la preuve de l'intention. Mais est-ce suffisant ? Toute cette histoire de désir de mort est tellement absurde ! Oh, ajoutai-je, devant ses objections, ce n'est peut-être pas absurde, mais c'est comme ça que cela apparaîtrait aux yeux de la justice (...) Il faudrait le voir de nos propres yeux, l'entendre de nos propres oreilles. Mais il n'y a pas d'endroits où se cacher dans cette espèce de grange (...) parce que je suppose que c'est bien là que ça se passe... Quel que puisse être ce "ça". » (Ibid. p. 583)

Le début du roman *La dernière énigme* présente, lui, une coloration toute fantastique puisque Gwenda, assaillie par le sentiment aigu du déjà vu, découvre intuitivement à l'intérieur de sa nouvelle maison des vestiges de l'ancienne maison - une porte murée⁶⁸⁰ et un papier peint d'origine⁶⁸¹, semblable en tout point à celui qu'elle comptait utiliser pour tapisser la nurserie: « C'est extraordinaire, pensa-t-elle, que j'aie toujours été persuadée qu'il y avait une porte ici. Elle se souvint alors de la manière assurée dont elle s'était dirigée vers elle à l'heure du déjeuner. Et cela la fit soudain frissonner (...) Il n'y avait aucun signe visible sur le mur (...) "J'espère, s'inquiéta Gwenda, que ce n'est pas de la voyance (...) Peut-être que je suis bel et bien un peu médium ?" (...) Ou bien est-ce directement lié à la maison ? Pourquoi, le jour, où elle avait visité la villa, avait-elle demandé à Mrs Hengrave si elle était hantée ? » L'on notera le nom de l'ancienne propriétaire de la maison, nom qui contribue également, à sa manière, à maintenir le climat fantastique : Hengrave, la tombe de la poule...

Bien sûr, pris dans les quelque quatre-vingts romans que compte l'œuvre, ces détails ne signifient pas grand chose et corroborent plutôt l'appréciation de Lovecraft ne voyant pas dans le récit policier « un véritable conte de peur cosmique » même s'il admettait qu'on puisse y trouver une atmosphère prompte à satisfaire à « toutes les conditions de la littérature surnaturelle »⁶⁸². Partant du postulat que le fantastique se définit par la perception ambiguë qu'a le héros des événements rapportés, Sophie de Mijolla-Mellor⁶⁸³ a pu travailler sur le rôle joué dans certains romans par le folklore et les superstitions. Citant l'exemple d'*Un meurtre est-il facile ?*⁶⁸⁴, roman où semble-t-il le principal suspect détient le pouvoir redoutable du mauvais œil⁶⁸⁵, Sophie de Mijolla-Mellor a recensé tous les éléments mis en place dans le récit pour donner une impression de mystères surnaturels : avec notamment de multiples allusions aux jeteurs de sort, aux messes noires et aux exorcismes. Si ce motif se fonde aussi bien dans ce roman, situé dans un petit village, c'est probablement, ainsi que le note Suzanne Dutruch, parce que « l'explication de l'incompréhensible par une interprétation non humaine est courante dans les campagnes, surtout là où la tradition affirme – et la mémoire de tous les

⁶⁸⁰ Agatha Christie, *La dernière énigme*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome XIII, p. 1058

⁶⁸¹ Ibid., p. 1060 : « Elle se trouvait dans une maison où elle n'était jamais allée auparavant, dans un pays où elle n'était jamais venue... et il y a tout juste deux jours, couchée là dans son lit, elle pensait à un papier peint pour cette pièce, et elle en avait imaginé un qui correspondait exactement au papier qui avait jadis recouvert les murs de cette chambre. »

⁶⁸² Cité par Gabriel Thoveron, « Un jeu de bonne société » in *Les cahiers des para-littératures*, op. cit., p. 46

⁶⁸³ Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., pp. 143-193.

⁶⁸⁴ Curieuse traduction que cette interrogative rendant assez mal compte du lapidaire *Murder is easy* original. (Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome VI, 1993).

⁶⁸⁵ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?*, Ibid., pp. 422-423 : « Il s'agissait de l'affaire Abercrombie (...) on a prétendu qu'il était doté d'un regard – un regard spécial – et que, quand il le posait sur quelqu'un, eh bien ! la personne en question tombait malade très peu de temps après. Quand j'ai lu ça dans les journaux, je n'y ai pas vraiment cru... et pourtant c'est vrai (...) il existe ce regard spécial. »

vieux paysans confirme – que l’immatériel s’est manifesté plusieurs fois déjà du temps de leurs parents (...) Il y a chez beaucoup d’Anglo-saxons une disponibilité à l’irrationnel que les cartésiens ont souvent du mal à admettre et à comprendre⁶⁸⁶. » Luke, le détective d’*Un meurtre est-il facile ?* se fait ainsi passer pour un journaliste écrivant un ouvrage⁶⁸⁷ sur la sorcellerie, thème qui reviendra non seulement par le biais de la description de l’héroïne⁶⁸⁸, mais également par le climat de l’intrigue, tous les détracteurs de Lord Whitfield étant « jetés à terre et exterminés »⁶⁸⁹, celui-ci y voyant le doigt de Dieu⁶⁹⁰. Et même si le lecteur sera charitablement averti par Bridget que « la réalité est rarement romanesque »⁶⁹¹, il n’en sera pas moins le dupe de l’auteur, l’effet d’étrangeté fonctionnant, dans le cas de ce roman, à la fois comme « procédé littéraire auquel le lecteur n’est pas censé totalement adhérer [tandis que néanmoins] le doute distrait son attention de là d’où vient le danger »⁶⁹² : en l’occurrence d’une vieille fille à priori insignifiante. On retrouve le thème du mauvais oeil dans un autre roman *Le major parlait trop* (Torino, Les Intégrales du Masque, Tome XI, 1998, p. 1301) : « "Il était si laid", avait dit la señora de Caspearo. "il avait le mauvais oeil." Le Mauvais Oeil... oeil...oeil... *oeil* !... » Il convient de noter une différence de taille dans le traitement du thème puisque dans ce récit, le mauvais oeil est en l’occurrence un oeil de verre dont la victime est affublée et grâce auquel Miss Marple finira par résoudre l’énigme (Ibid., p. 1306) : «- (...) il n’avait pas *pu* voir par là quoi que ce soit parce que (...) son oeil gauche était un oeil de verre (...) Si bien que ce qu’il regardait (...) ne pouvait pas être à ma droite, mais à *ma gauche* (...) Tim Kendal. »

⁶⁸⁶ Suzanne Dutruich, *Les techniques et les thèmes du roman policier anglais*, Paris, Didier Erudition, 1985, p. 698.

⁶⁸⁷ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?* op. cit., p. 431 : «- Le folklore, les superstitions locales... tout le bataclan. Wychwood-under-ashe s’est taillé une certaine réputation dans ce domaine. C’est un des derniers endroits où a eu lieu un sabbat (...) et qui conserve toutes sortes de traditions. Tu écris un livre, vu ? (...) Promène-toi avec un bloc-notes et interroge le doyen du village sur les superstitions et les coutumes du pays. »

⁶⁸⁸ Ibid., p. 433 : « Une brusque rafale de vent balaya les feuilles à l’instant précis où une jeune femme apparaissait (...) Sa chevelure noire, soulevée par la bourrasque, se dressait sur sa tête, ce qui rappela à Luke un tableau (...) "la Sorcière", de Nevinson. Ce long visage, pâle et délicat, ces cheveux noirs voguant vers les étoiles... Il l’imaginait très bien à cheval sur un balai, s’envolant vers la lune... » Nous attirons l’attention de notre lecteur sur le titre antithétique du chapitre 3 où apparaît Bridget Conway : Sorcière sans balai.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 561 : « - Au début, j’ai eu du mal à y croire. *Mais ça arrivait à chaque fois !* Mes ennemis, mes détracteurs étaient jetés à terre et exterminés. »

⁶⁹⁰ Ibid., p. 571 : «- (...) Je ne suis que l’instrument d’une Puissance supérieure. Ce que décrète cette Puissance doit s’accomplir ! » Le lecteur perspicace aura remarqué le nom évocateur de ce lord croyant au courroux divin et se réclamant ouvertement des patriarches mentionnés dans la Bible qui voient « leurs ennemis écrasés » : Lord Whitfield soit "*field*" le champ mais surtout "*whit*", la Pentecôte...

⁶⁹¹ Ibid., p. 444.

⁶⁹² Sophie de Mijolla-Mellor, op. cit., p. 177. Il faut noter que cet effet d’étrangeté peut également s’inscrire dans une perspective satirique. Ainsi dans le *Miroir du mort*, il sert à ridiculiser une vieille Lady convaincue d’être la réincarnation d’Hatchepsout : « - C’est ce qui est arrivé à Gervase. La malédiction s’est abattue tout à coup sur lui (...) le miroir brisé... Il a su tout de suite qu’il était maudit (...) – Mais madame, ce n’est pas une malédiction qui a brisé le miroir, c’est une balle ! » (Agatha Christie, *Le miroir du mort*, Les Intégrales du Masque, Tome V, 1992, pp. 1001-1002).

Agatha Christie réutilisera ce procédé du miroir aux alouettes dans plusieurs de ses romans. Dans *La nuit qui ne fuit pas*, le narrateur assassin achète pour lui et sa riche épouse une vieille propriété qui a mauvaise réputation : des romanichels y auraient jeté un mauvais sort et des accidents inexplicables s'y produiraient. Dans *Le cheval pâle*, trois vieilles femmes s'adonnent au spiritisme et disent tuer par maléfice⁶⁹³ tandis que dans *Sleeping murder*⁶⁹⁴, un froid glacial et surnaturel saisit l'héroïne dans les escaliers d'une maison⁶⁹⁵ a priori étrangère mais, où enfant – le souvenir est refoulé – elle a pourtant assisté, du haut des marches, à l'assassinat de sa belle-mère...

Autant de romans qui, avec Pierre Véry, se seraient, à coup sûr, ouverts sur le rêve et la fantaisie ; autant de récits qui auraient pu mêler à l'instar du *Thé des vieilles dames*, le syllogisme au merveilleux. Et ce revirement n'aurait pas été aussi impensable et aussi irréalisable qu'il y paraît à première vue puisque dans des nouvelles rédigées de façon sporadique, à des fins semble-t-il purement égocentriques⁶⁹⁶, Agatha Christie avait inventé un personnage tout à fait magique, Harley Quinn, substitut d'Arlequin, impliqué dans une série d'affaires criminelles, proche du conte de fées. Avec un art de conteuse hors pair, elle avait su ménager les apparitions de ce personnage merveilleux à l'allure féerique : il semble venir de nulle part, être en rapport (sinon en accord) avec les forces de la mort et de l'amour et s'avère capable de prendre tous les visages⁶⁹⁷ - distillant par sa présence un merveilleux morbide déjà à l'œuvre dans certains poèmes⁶⁹⁸ de jeunesse...

⁶⁹³ Cette mise en scène de sorcellerie, à laquelle sera prêt de succomber le narrateur, masque une réalité beaucoup plus cynique, celle de l'assassinat par empoisonnement, selon un plan soigneusement mis au point par un pharmacien, monnayable sous forme commerciale.

⁶⁹⁴ Qu'il faut définitivement préférer à l'insipide titre français : *La dernière énigme*.

⁶⁹⁵ Agatha Christie, *La dernière énigme*, op. cit., p. 1060 : « La maison lui fit peur... Mais était-ce de la maison qu'elle avait peur ou bien d'elle-même ? »

⁶⁹⁶ Cité par Jacques Baudou in *Le mystérieux Mr Quinn*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 3, 1991, p. 269 : « Ce sont mes nouvelles préférées. Je n'en écrivais pas très souvent (...) Les magazines semblaient en être friands, mais je repoussai toutes les propositions d'en faire une série pour les périodiques. Je ne voulais pas faire de Mr Quinn le héros d'une série : je voulais seulement écrire une des ses aventures quand l'envie m'en prenait. C'était pour moi comme le prolongement de mes poèmes de jeunesse sur Arlequin et Colombine. »

⁶⁹⁷ Comme dans la nouvelle *Le sentier d'Arlequin* (op. cit., p. 264) : « Oranov en habit d'Arlequin : voilà ce qu'il pensa sur le moment. Mais (...) il comprit son erreur. Cette silhouette déliée, à la démarche souple, ne pouvait appartenir qu'à une seule personne : Mr Quinn (...) Mr Quinn tourna la tête vers Mr Satterthwaite, qui éprouva un choc – car ce visage n'était pas celui de Mr Quinn tel qu'il l'avait toujours vu. C'était le visage d'un inconnu (...) un visage d'adolescent et d'amoureux à la fois. »

⁶⁹⁸ Comme l'un de ses premiers poèmes intitulé *Au fond des bois* (cité par Janet Morgan, *Agatha Christie, Biographie*, Saint Amand-Montrond, Luneau Ascot Editeurs, 1986, p. 75) : « Quelqu'un s'agite dans le bois / Serait-ce un fantôme aux abois ? / Mais oui, ces feuilles sont vivantes / Et nous plongeant dans l'épouvante. / C'est la mort qui mène le bal. / La forêt tremble au vent du mal / La peur a sifflé dans les arbres / Et les morts soulèvent leur marbre / Et la peur – la peur nue passe à travers bois ! » *Mr Brown* (op. cit., p. 359), second roman de l'auteur, présente un passage assez identique à ce poème : « En frissonnant, ils s'engagèrent dans le sentier désert. Les feuilles amortissaient le bruit de leurs pas. La lumière du jour baissait. Au-dessus de leurs têtes, les branches craquaient mélancoliquement et, parfois, une feuille en tombant laissait une trace humide sur leur joue. Ils auraient tout aussi bien pu se trouver dans un univers de fantômes. »

Dans la nouvelle *The coming of Mr Quinn*, il se manifeste ainsi peu après que l'horloge ait égrené les douze coups de minuit alors que les éléments extérieurs semblent déchaînés : « - Une nuit idéale pour les fantômes, dit Portal avec un rire (...) Tous les démons de l'enfer sont de sortie ce soir (...) Une nouvelle rafale de vent se déchaîna et (...) on entendit frapper trois coups sonores à la massive porte cloutée (*Le mystérieux Mr Quinn*, op. cit., p. 28). On retrouve dans le décor de cette nouvelle (un château) et dans l'atmosphère de tempête une survivance du roman gothique dont le goût pour le surnaturel et l'extraordinaire se discerne nettement dans tous les courts récits mettant en scène Mr Quinn – Mr Quinn qui apparaît ou disparaît au gré de sa fantaisie, voire de sa magie : «- Ça alors ! Votre ami n'est plus là (...) je ne l'ai même pas vu partir (...) – Ses allées et venues sont très imprévisibles, reconnut Mr Satterthwaite (...) on ne le voit pas toujours aller et venir... - Comme Arlequin, dit Franck Bristow, il est invisible. » (Ibid., p. 202) ; « Lorsqu'il leva la tête (...) Mr Quinn avait disparu (...) Il avait laissé quelque chose. Un oiseau grossièrement sculpté (...) Mais c'était sans importance. Car sa nature était impalpable, féerique. » (Ibid., p. 222).

Sur l'apparence de Mr Quinn, ce sont toujours les mêmes notations qui reviennent : taille immense (« Il paraissait immense » – op. cit., p. 38 – « Mr Quinn semblait tout à coup avoir pris des proportions gigantesques ». Ibid., p. 267), auréolé d'un habit de lumière : « (...) Il semblait paré de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel (...) étrange effet dû au vitrail (...)» (Ibid., p. 29) ; « (...) la lumière qui filtrait à travers un vitrail, derrière lui, jeta sur ses épaules un manteau multicolore. » (Ibid., p. 115).

Ses missions terminées, Mr Quinn s'achemine vers le bord d'une falaise, façon peut-être pour Agatha de signifier non seulement la chute de son récit (puisque les nouvelles se terminent sur ces allusions) mais également le passage de son héros dans une autre dimension : « Quand Mr Satterthwaite regarda par-dessus son épaule, il vit son ami se diriger vers le bord de la falaise. » (Ibid., p. 144) ; « Mr Quinn (...) s'éloigna – Où va-t-il ? dit Mr Satterthwaite, étonné, en le suivant des yeux. – Il retourne d'où il vient, j'imagine, dit Naomi d'une voix étrange – Mais... mais il n'y a rien par là-bas ! dit Mr Satterthwaite, voyant que Mr Quinn se dirigeait vers l'endroit où ils l'avaient vu apparaître, au bord de la falaise. Vous l'avez dit vous-même : c'est le Bout du Monde. » (Ibid., p. 243). Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (op. cit., p. 431) notent - leur constatation est intéressante – que les fées apparaissent le plus souvent sur des montagnes, près des crevasses.

Si Mr Quinn parle souvent de la mort, il l'évoque surtout indirectement, l'économie du mot traduisant la puissance de l'idée (comme dans le premier exemple) tout en permettant le moment venu – c'est le second extrait – d'établir des corrélations et des rapports de

réciprocité symbolisant l'harmonie de l'univers derrière une apparente incompatibilité : « - (...) Miss Carlton-Smith appelle ce lieu "le Bout du Monde" (...). C'est un nom assez bien choisi, n'est-il pas vrai ? (...) Mr Quinn inclina lentement la tête (...) – Oui... très évocateur. C'est le genre d'endroit où on ne vient qu'une seule fois dans sa vie... un endroit à partir duquel on ne peut plus poursuivre son chemin (...) Vous avez la route derrière ; et devant... rien » (Ibid., p. 233) ; « Au dernier détour du sentier (...) gisait (...) un corps de femme dans une posture sublime, les bras écartés et la tête rejetée en arrière. À la clarté de la lune, le visage et le corps de la morte étaient triomphants, magnifiques. Mr Satterthwaite se remémora (...) des paroles prononcées par Mr Quinn : "*on trouve parfois des joyaux sublimes dans une décharge*"... Il les comprenait, maintenant. » (Ibid., p. 266) ... L'alliance ultime (celle du cœur qui, à trop vouloir battre, finit par s'arrêter de battre) est d'ailleurs évoquée par l'un des personnages d'une nouvelle où Arlequin (et donc par extension Mr Quinn) apparaît comme la personnification conjointe de l'amour et de la mort : « - Toujours, on cherche quelque chose... L'amoureux idéal, éternel. Mais c'est la musique d'Arlequin que l'on entend. Aucun amoureux ne peut combler notre attente, puisque tous les amoureux sont mortels. Et Arlequin n'est qu'un mythe, une invisible présence (...) À moins qu'il ne s'appelle... La Mort ! » (Ibid., p. 264).

Alors pourquoi ? Pourquoi forcément sacrifier à un dénouement rationnel ? Pourquoi vouloir demeurer à tout prix dans ce carcan rigide⁶⁹⁹, dans cette geôle que constitue le roman problème ? Peut-être, comme le suggère François Rivière dans une hypothèse séduisante, parce qu'Agatha Christie « n'a qu'une envie : rester le plus longtemps possible au chaud à l'intérieur d'un corpus connu, quitte, pour ce faire à tricher ». François Rivière (op. cit., p. 96) qui pour étayer ses dires, cite un extrait de l'*Autobiographie* où Agatha Christie suggère à Nursie : « Quand je serai grande, on fera construire une maison à l'intérieur du jardin, alors je n'aurai plus besoin d'en sortir. »

Si l'on souhaitait expliciter cette piste de recherche proposée par l'essayiste, l'on pourrait avancer que par le cloisonnement même qui le caractérise et le protocole fixe auquel il obéit, le roman d'énigme constitue un écrin idéal, un exutoire parfait via lequel la romancière peut se libérer d'images obsédantes en toute innocence dans une démarche qui semble procéder de l'enfance de l'art. À sa manière, elle devance de quelques années le psychologue américain Jacob Levy Moreno, inventeur de la méthode du psychodrame. Dans la situation inventée par de nombreux romans chrétiens se discerne une implication latente en

⁶⁹⁹ Un carcan qu'elle a cru pouvoir quitter en signant, sous le pseudonyme de Mary Westmacott, cinq romans sentimentaux. Nous reviendrons sur l'importance de ce double de l'écrivain dans la quatrième partie de notre recherche : Vers une écriture sanctuaire.

corrélation⁷⁰⁰ avec certains éléments biographiques : le retour au lieu des origines, l'importance du symbole de la maison (inscrit dans le cadre d'un réseau d'associations maternelles dépassant celui des figures féminines proprement dites) et l'avènement d'un rêve, sinon du rêve - celui du nid familial retrouvé, débarrassé par une grâce surnaturelle (celle des détectives) des restes d'une déception, d'une rupture, voire d'un crime... Il ne s'agit pas, bien évidemment, pour Agatha Christie de reconstituer des scènes passées liées à un déchirement explicite : l'effort de mémoire, et davantage encore, la crainte d'une confession voilée associée au refus de trahir des tiers⁷⁰¹ - tout en ne lui correspondant pas - pourraient, qui plus est, entraver la cohérence et la progression de son récit. La timidité et la discrétion de l'auteur ont été évoquées par tous ses biographes. Un épisode est d'ailleurs fort significatif : invitée en 1957 à une brillante réception donnée en son honneur dans les salons du Savoy à Londres, Agatha Christie se vit refouler à l'entrée de l'hôtel par un portier qui ne l'avait pas reconnue. Cette rebuffade ne provoqua aucune réaction chez elle, si ce n'est un bafouillage et elle battit en retraite. Voici comment Agatha Christie commente cette déconfiture dans son autobiographie (*Une autobiographie*, La Flèche, Editions du Masque, 2002, p. 631) : « Et moi de me retirer. Pourquoi n'ai-je pu simplement expliquer : "je suis Mrs Christie et on m'a demandé de venir à cette heure-ci", je l'ignore. Mais cela faisait partie de ma pitoyable, horrible et inévitable timidité. »

Le roman d'énigme lui permet simplement de retranscrire une histoire imaginaire – qui pourrait certes être sa propre histoire mais dont il est définitivement convenu entre elle et ses lecteurs (de par le genre même dans lequel Agatha verse) qu'elle ne l'est pas. Paradoxalement, c'est en toute liberté, sans contrainte, ni gêne d'aucune sorte que son récit circule sur l'autoroute balisée et intellectualisée du « *detective novel* ». Prise au jeu, elle entraîne ses lecteurs dans une participation plus ou moins intense : qui ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? Et alors que dans le récit les tensions s'exacerbent, que les personnages acculés ne disposent plus d'aucun faux-fuyant, que le drame se resserre intensément sur un point névralgique (la résolution du crime) et que la romancière, tout comme ses lecteurs ou ses protagonistes, ne peuvent plus ni fuir, ni dissimuler, ni même s'arrêter (d'écrire, de lire ou de se débattre dans des propos contradictoires), des liens secrets se dénouent : répliques,

⁷⁰⁰ Nous nous proposons d'explorer ultérieurement le contenu de l'œuvre à l'aune d'éléments biographiques plus que significatifs. Nous tenterons là encore de ne pas céder systématiquement à l'illusion réductrice de l'œuvre en tant que reflet d'une vie et essaierons de voir comment à travers l'écriture christienne s'ordonne l'expression individualisée et élaborée de mythes collectifs.

⁷⁰¹ Et notamment son premier mari Archibald Christie et son frère Monty qui paraissent tous deux, être à l'origine d'un type d'assassin fort répandu dans l'œuvre christienne : celui du meurtrier sans scrupules profitant de son indéniable séduction auprès de la gent féminine.

attitudes, silences des marionnettes agitées à l'intérieur des récits, images obsédantes glissant d'un roman à un autre, la carapace conventionnelle du roman d'énigme finit par craquer par endroits, révélant sous les rouages bien huilés de la mécanique, une spontanéité profonde mue – mais nous y reviendrons ultérieurement – par un mythe personnel... Car après tout, ainsi que le fait ironiquement remarquer l'un de ses personnages du roman *Le vallon*, « (...) savoir qui a tué (...) ne m'a jamais intéressée. Quand les gens sont morts, je ne vois aucune raison d'aller chercher le comment du pourquoi. Tout ce remue-ménage pour si peu, je trouve ça bête. »⁷⁰²

Au-delà de cette hypothèse qui alimentera la quatrième partie de notre thèse, la propension à entretenir superstition et folklore pour finalement sacrifier à un dénouement rationnel, vise peut-être également à illustrer un constat (la magie de l'enfance est condamnée à disparaître), les romans devenant ainsi témoignage de la « réalité de l'enfance, réalité grave, héroïque et mystérieuse que d'humbles détails alimentent et dont l'interrogatoire des grandes personnes dérange brutalement la féerie ».⁷⁰³ Car ces humbles détails évoqués par Cocteau sont bien au cœur des romans chrétiens : des détails relevant parfois d'une féerie galvaudée, ironique, inscrite en filigrane, mais qui évoquent irrésistiblement ces pièces de moralité qui font triompher le Bien du Mal, signant la délivrance de l'innocent de son agresseur. Bien plus, en réveillant les peurs enfantines, en suggérant que les jeux sont parfois mortels et en indiquant que finalement, derrière le monde des apparences se profile un autre monde inconnu et menaçant, Christie apparente, à l'instar de Véry, mais d'une manière moins radicale, son roman policier au conte : conte qui, « par le réquisitoire qu'il laisse percer sous la façade de sa moralité officielle (...) se rattache assurément au vieux fond commun des mythes et des légendes où l'humanité archaïque a déposé son horreur de naître ».⁷⁰⁴

II. LES ULTIMES REFUGES DES FÉES ?

A. Une parenté troublante.

Plusieurs acceptions du terme « conte » sont envisageables et, coïncidence étrange, quasiment toutes s'appliquent, au prix parfois d'une adaptation, au roman chrétien. Ainsi,

⁷⁰² Agatha Christie, *Le vallon*, Torino, les Intégrales du Masque, Tome 8, 1995, p. 453.

⁷⁰³ Cocteau, *Les enfants terribles.*, Paris, Grasset, Cahier rouge n°116, 2002.

⁷⁰⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Tel, Gallimard, p. 86.

lorsque Propp définit le mythe comme un « récit porteur de vérités religieuses admises et reconnues par tous à l'intérieur d'une société » et qu'il suppose que le conte « naît d'une faille lorsque cette harmonie est menacée », ⁷⁰⁵ le théoricien du récit ne fait-il que confirmer la condition d'émergence du roman d'énigme avancée par Wystan Hugh Auden :

« Cette société [la société décrite dans le récit d'énigme] doit paraître innocente et se trouver dans un état de grâce, c'est-à-dire une société où il n'y a pas de loi, où il n'existe pas de contradiction entre l'individuel esthétique et l'universel éthique, et où, par conséquent le meurtre est un acte inconnu qui précipite une crise, car il révèle qu'un de ses membres est tombé et ne se trouve plus en état de grâce. La loi devient réalité et pendant un moment il faut vivre dans son ombre (...) jusqu'à ce que l'individu soit identifié. Avec son arrestation, l'innocence est restaurée et la loi se retire à jamais ». ⁷⁰⁶

Le conte perçu comme « *Spielform* » – c'est-à-dire comme une forme ludique du mythe – expliquerait, quant à lui, la convergence de certaines failles inhérentes à ce « jeu de la fiction » ⁷⁰⁷ évoqué par Jan de Vries. Dans le recueil de nouvelles, *Les travaux d'Hercule*, Agatha Christie relate comment Hercule Poirot, après avoir pris connaissance de son célèbre homonyme élevé au rang de Dieu, décide ⁷⁰⁸ d'imiter le héros, en s'attelant à des enquêtes évoquant les douze travaux antiques. Le souci de transposition de la romancière est soutenu par une intention délibérément malicieuse et humoristique : l'impitoyable Lion de Némée trouve son incarnation dans un pékinois ; l'enfer où le petit détective belge descend se mesurer à Cerbère se situe dans un cabaret décoré de manière voyante ; quant aux troupeaux de Géryon, ils se réfèrent aux membres d'une secte sous l'emprise non pas d'un géant mais d'un gourou, surnommé le berger, se débarrassant de ses plus riches fidèles, grâce à des injections de substances illicites. Jacques Baudou relève fort justement, dans sa postface du roman, un humour un peu pervers manifesté par la romancière puisqu'au contraire d'Hercule Poirot s'attelant volontairement à douze enquêtes criminelles en rapport avec les épisodes mythiques, l'Hercule de l'Antiquité avait lui été contraint et forcé de les accomplir sur le commandement d'Eurysthée, en expiation du meurtre de sa femme Megara et de ses propres enfants, commis sous l'emprise d'une crise de folie passagère. Et c'est effectivement dans

⁷⁰⁵ Cité par Bernadette Bricout, « conte et Mythe » in *Le dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 364.

⁷⁰⁶ Wystan Hugh Auden, *Le presbytère coupable*, New York, Random House, 1962.

⁷⁰⁷ Jan de Vries, cité par Bernadette Bricout, op. cit., p. 369.

⁷⁰⁸ Agatha Christie, *Les travaux d'Hercule*, op. cit., p. 693 : « Hercule Poirot et l'Hercule des légendes antiques partageaient (...) un point commun : tous deux avaient indubitablement joué un rôle essentiel en débarrassant le monde d'une kyrielle de fléaux (...) Le monde, encore une fois, allait applaudir aux Travaux d'Hercule – de l'Hercule des temps modernes (...) Avant de prendre sa retraite, il n'accepterait plus que douze affaires ni plus, ni moins. Et il les choisirait en fonction de leur parenté avec les Travaux de l'Hercule de l'Antiquité. »

« cette situation du détective enfilant les chaussettes d'un assassin » que se discerne une certaine ironie.

Le jeu de la fiction, à l'œuvre dans le conte, se perçoit bien dans le roman de détection avec une stylisation extrême du récit, une perfection de l'enchaînement narratif, une absence d'épaisseur des personnages et une transparence de l'univers présenté. Le lecteur comprendra alors mieux que certains théoriciens du conte aient pu évoquer « une mécano du conte »⁷⁰⁹ ou bien encore « une machine de rêve parfaitement huilée »⁷¹⁰, expressions en somme assez voisines du « roman policier, machine à lire » évoqué par Narcejac... André Jolles parle précisément d'une « machine de rêve parfaitement huilée où le tragique est en même temps posé et aboli » : il est juste que certains romans chrétiens se caractérisent par une totale indifférence à l'égard de la victime. Nous songeons notamment à un *Cadavre dans la bibliothèque*, (Torino, Les Intégrales du Masque, Tome VII, 1999, pp. 412-413) : « Une blonde sculpturale – comme dans les romans (...) Aucun de nous ne l'avait jamais vue et elle est étalée là, dans la bibliothèque, tout ce qu'il y a de plus morte (...) elle a été étranglée. Moi, je suis d'avis que quand on a un assassiné chez soi, autant en profiter (...) C'est pour ça que je vous appelle : pour m'aider à démasquer le coupable, à élucider le mystère, et tout et tout. C'est follement excitant, non ? »

Enfin, si pour les sociétés traditionnelles, le conte représente le vecteur d'une mémoire, il est impossible de ne pas songer à cette chère miss Jane Marple, figuration du « temps passé, réactivée par le travail de la mémoire ».⁷¹¹ Lorsque la vieille demoiselle s'exprime et dénoue l'énigme, ce sont effectivement les ombres du passé qui parlent par sa bouche, le rapprochement avec une affaire ancienne, oubliée de tous, lui ayant permis de découvrir la solution :

« Je dois avouer que cette affaire me rappelle un petit peu celle de la vieille Mrs Trout. Elle touchait dans différentes paroisses l'allocation-vieillesse de trois femmes déjà décédées (...) certaines de ces familles étaient pauvres et cette allocation était une bénédiction pour les enfants (...) Ce que je voulais dire, c'est que tout reposait sur le fait qu'une personne âgée est très semblable à une autre personne âgée. »⁷¹²

⁷⁰⁹ L'expression, citée par Bernadette Bricout (op. cit., p. 369) est de Georges Jean.

⁷¹⁰ André Jolles, cité par Bernadette Bricout (op. cit., p. 369).

⁷¹¹ Annie Combes, op. cit., p. 96.

⁷¹² *Miss Marple au club du mardi*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 3, 1991, pp. 740-741.

Les bonnes fées seraient-elles marraines du roman d'Agatha ? C'est la question que Jean Fabre⁷¹³ s'est posée en soumettant l'œuvre christienne à l'épreuve de la grille de Propp. Analysant les contes populaires russes, Propp a pu dégager dès 1928 (*La morphologie du conte*) la séquence fondamentale d'où dérivent toutes les variantes observables (cette séquence combinant des fonctions narratives élémentaires dans un ordre immuable). Le résultat est, selon lui, sans appel : « l'analyse a marché à merveille, ce qui n'est pas bon signe au plan de la littérarité ».⁷¹⁴ Ce verdict lapidaire, qui sonne comme une sentence, méritera néanmoins d'être explicité, voire nuancé, ultérieurement...

Le roman véryien semble découler, lui, de la tradition orale rattachée au conte. « Lorsqu'on fait un conte », écrivait Diderot dans la préface de *Ceci n'est pas un conte* en 1773, « c'est à quelqu'un qui l'écoute ». Et c'est un peu cette parole partagée entre le narrateur et l'auditeur que Véry tente de retrouver, en submergeant son lecteur de mots évocateurs, de modalités appréciatives et de remarques suggestives, susceptibles d'instaurer un jeu de miroirs, « miroirs où le conteur entrevoit le pouvoir des mots dans l'image inversée que l'autre lui renvoie et dans la qualité de son écoute ».⁷¹⁵ L'on notera, dans la perspective de ce rapport entre oral et écrit, la dédicace évocatrice d'Agatha Christie dans *Endless night* (nous soulignons à dessein) : « À Nora Prichard par qui j'entendis pour la première fois citer la légende de L'Arpent du Gitan ».

La lancinante participation affective du narrateur dans le corpus véryien imprime sur le texte une vision partielle en grande partie liée au féerique⁷¹⁶ : « Dommage », regrette Dominique dans *Les héritiers d'avril*, « que l'on ne puisse pas entrer dans cette maisonnette pour poupées, ou pour les nains de Blanche-Neige. Ce serait amusant quand on joue à cache-cache. »⁷¹⁷ Une allusion au merveilleux à laquelle répond, comme dans un écho, la modalité appréciative du scripteur d'*Histoire de brigands* :

« Ployée sous la bosse volumineuse du ballot, elle eût - n'eût été son costume - fait songer à une fée Carabosse, à une sorcière rapportant des plantes

⁷¹³ Jean Fabre, « Heuristique et littérarité du roman d'énigme » in *Les cahiers des para-littératures*, op. cit., p. 116.

⁷¹⁴ Jean Fabre, op. cit., p. 116.

⁷¹⁵ Bernadette Bricout, op. cit., p. 361. Dans le cas du roman, il est évident que le narrateur ne peut que conjecturer le pouvoir et l'effet des mots chez son lecteur.

⁷¹⁶ Ainsi dans *Le pays sans étoiles*, (op. cit., pp. 199-200) : « (...) lorsqu'elle reparut, ils crurent que le miracle de Cendrillon venait de se renouveler. Une Fernande complètement métamorphosée (...) [la] coiffure emboîtait la nuque et épousait l'ovale du visage, qui faisait ainsi songer à un bouquet de mariée enveloppé de son papier en forme de cornet. »

⁷¹⁷ Pierre Véry, *Les héritiers d'avril*, op. cit., p. 452.

vénéneuses et les racines maudites pour ses philtres, ou, plus simplement, à une voleuse d'enfants. »⁷¹⁸

De manière plus remarquable encore, le narrateur, en interrompant son récit par un commentaire, génère un effet de rupture à valeur rythmique nous rappelant l'art du conteur, fondé sur la voix, l'intonation, le silence et les digressions par lesquels il devient, lui aussi, à l'instar de ses héros portés par ses mots, un acteur commentant, modulant son histoire autour d'un canevas qui, sans ce feu d'artifice d'effets, n'aurait pas le même éclat :

« Ce qu'il nous semble commode de nommer "apparences sensibles", cette vie, et la mort qui la sape ou la couronne, les accidents, les maladies, l'interminable cortège des événements funestes, heureux, bizarres ou simplement quotidiens, qui saurait dire jusqu'à quel point ces "apparences" sont, ou non, soumises à la puissance de l'imagination ? (...) Rêveries si l'on veut. »⁷¹⁹

L'on peut vraiment parler d'effets rythmiques puisque la fiction, provisoirement suspendue par le commentaire, repart avec un souffle nouveau.

Dans certains romans véryens se discerne l'existence d'un schéma mythique que le conte reprend lui aussi en même temps qu'il le déguise. Dans son article, « Orphée dans le miroir du conte merveilleux »,⁷²⁰ Nicole Belmont a pu noter la parenté étroite mais paradoxale⁷²¹ entre les nombreuses versions du conte-type 313 (dans lequel le héros va dans l'autre monde chez le Diable pour trouver une femme mais surtout pour découvrir son identité profonde) et la descente aux Enfers d'Orphée parti à la recherche d'une épouse perdue – « cette part de lui-même dont il ne peut faire le deuil ». ⁷²² *Les disparus de Saint-Agil, Le meneur de jeu*, ou bien encore *Les anciens de Saint-loup* s'accaparent également le mythe orphique dans cette même dynamique de travestissement. Rappelons que dans le mythe primitif, Orphée, descendu aux Enfers pour chercher Eurydice, mordue mortellement par un serpent, charma les gardiens du séjour infernal et obtint le retour de son aimée dans le monde des vivants, à la condition de ne pas la regarder avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Mais Orphée, oubliant la condition imposée, se retourna et perdit Eurydice pour toujours... Quel

⁷¹⁸ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., p. 527.

⁷¹⁹ Pierre Véry, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 676.

⁷²⁰ Nicole Belmont, « Orphée dans le miroir du conte merveilleux », in *L'homme*, n°93, janvier-mars 1985, pp. 59-82.

⁷²¹ Paradoxale parce qu'entre les deux récits les distorsions sont nombreuses. Ainsi, par exemple, alors qu'Orphée perd Eurydice en se retournant pour la voir – elle se fond dans les ténèbres « comme une fumée impalpable » - le héros du type 313 ne parvient à kidnapper la fille du Diable qu'en se retournant sans cesse, sous les invectives de celle-ci, pour observer le nuage noir qui symbolise la poursuite du père ennemi.

⁷²² Bernadette Bricout, op. cit., p. 366.

rapport, interrogera le lecteur perplexe, avec le roman à mystère de Pierre Véry ? Et bien cette analogie nous est, en premier lieu, suggérée par Pierre Véry « *himself* » puisque dans l'un de ses premiers romans, *Danse à l'ombre*, il caractérise l'enfance de « tenace Eurydice »⁷²³ : « l'enfance est la plus tenace Eurydice. Elle revient toujours. »

Or, dans plusieurs récits, l'enquête cède très rapidement le pas à la quête de cette Eurydice métaphorique. Dans le prologue des *Disparus de Saint-Agil*, Jugonde et Lepicq, cernés par les ténèbres d'un bois battu par la pluie, déterrent les vestiges de la classe 1914, une démarche que l'avocat-détective motivera en ces termes dans l'épilogue du roman :

« - Je voulais retrouver les noms des anciens condisciples, que j'avais à peu près tous oubliés – à l'exception des vôtres (...) Après ce tourbillon de la guerre qui avait séparé tant d'êtres... Je ne savais même pas si tu étais encore vivant (...) Mon intention était de me livrer à des recherches concernant certains de mes camarades de jadis. »⁷²⁴

Si les adjectifs et les participes qui répondent à cette requête parlent d'eux-mêmes (« mort », « emportés », « dispersés »),⁷²⁵ le roman *Les anciens de Saint-loup*, nous paraît être encore plus explicite dans cette reprise et ce rhabillage du mythe orphique. La tentative de trois amis revenant quinze ans après leur départ, passer vingt-quatre heures dans leur vieux collège (le jour du départ en vacances des élèves) s'achève sous le signe de l'amertume et de l'échec : non seulement Catherine, leur amour de jeunesse, a été assassinée mais surtout, leur désir de retourner s'est heurté à l'impossibilité de (re)jouer.⁷²⁶ On analyse alors mieux le titre du prologue, *La maison des fantômes*, la citation de Verlaine placée en exergue de l'ouvrage (« souvenir, souvenir, que me veux-tu ? »⁷²⁷), la valeur de fable émanant de la conclusion ô combien morale, mais également la tonalité même de la présentation faite par Pierre Véry de son roman – présentation pouvant être lue comme le mode d'emploi, comme la clef de ce réinvestissement du mythe orphique et de manière ultime comme la preuve de l'interpénétration du roman et du conte. Une infime seconde permet peut-être en effet de faire le très long voyage au pays de l'enfance – puisqu'il suffit de fermer les yeux pour retrouver la route – mais qu'advient-il réellement de ce chemin évanescent au moment où on les rouvre ?

⁷²³ Pierre Véry, *Danse à l'ombre*, op. cit.

⁷²⁴ Pierre Véry, *Les disparus de Saint-Agil*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 1, 1992, p. 202.

⁷²⁵ Ibid., p. 203 : « - Le cher Quadremare est mort, je crois ? (...) – En 27, oui. Crise d'urémie (...) – Et Benassis ? – Mort à la guerre (...) Comme Darmion. Comme Cazenave. Comme Victor, le moniteur. Les autres : emportés... dispersés. »

⁷²⁶ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-loup*, op. cit., p. 341 : « Ils avaient tenté de jouer aux enfants (...) et très vite, la vie, c'est-à-dire ce qu'ils étaient devenus, ce qui les "marquait", les avait heurtés. »

⁷²⁷ Ibid., p. 213.

« Nous avons tous eu notre "Saint-loup". Bien sûr, le vôtre ne s'appelait pas "Saint-loup", et il ne se trouvait pas en Seine-et-Marne. N'empêche que nous sommes tous des Anciens de Saint-loup (...) Inutile de chercher Saint-loup sur les cartes de géographie ! "Saint-loup" se trouve dans le passé ; au pays du souvenir ; au pays de l'enfance ! C'était le temps des culottes courtes, du coco, des sucres d'orge, des projets fabuleux, des secrets puérils, des grands chagrins et des fous rires pour un rien... Le temps des copains (...) C'est un très long voyage, mais il suffit d'une seconde pour le faire ; il suffit de fermer les yeux pour retrouver la route. »⁷²⁸

Présenté comme un jeu⁷²⁹ de l'imaginaire, le conte – en ce qu'il procède synthétiquement, par images – apparaît généralement beaucoup plus proche du fantasme qui l'engendre que la plupart des autres types de récits. Ainsi, dans *Le meneur de jeu*, le héros découvre, dans le grenier d'une demeure familiale tout un arsenal de « *dime novels* » dont la figure de proue, celles des Pieds Nickelés⁷³⁰, créée par M.L. Forton, va imprégner le reste de la narration. Les "*dime novels*" sont des récits à dix cents avec Buffalo Bill, kit Carson, Nat Pinkerton. À partir de 1866, *Nick Carter*, œuvre d'un « auteur collectif » présente la transition entre le far-west et la jungle des villes avec un personnage assez réussi de « *Hard Boiled* » (« dur à cuire »). Jacques Baudou relève dans sa postface du roman la correspondance entre le fabuleux stock de journaux illustrés découvert par Désiré et les propres lectures de jeunesse de Pierre Véry : « (...) des *Intrépides*, des *Epatant*, des *Petit chasseur de panthères*, et, en collections complètes, *Les exploits de Marcel Dunot*, *Roi des Boxeurs*, *Les aventures de Coucou*, *Gamin de Paris*, *Au pays du Scalp*, *Les costauds des Épinettes*, *Les étrangleurs du Gange*, *Les pieds-nickelés*, et des *Buffalo Bill*, des *Nat Pinkerton*, des *Nick Carter* » (Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 751).

L'imaginaire, dans la quête de Désiré, présente de nombreuses analogies avec la série d'illustrés éditée par la célèbre maison Offenstadt, preuve peut-être, que son aventure est un récit de psychodrames construit sur des lectures d'enfant mais également sur une frustration découlant d'une absence, celle du troisième Pied-Nickelé⁷³¹ : Croquignol. En effet, durant toute son aventure on ne peut plus "*cartoonesque*"⁷³², Désiré va croiser les sosies de

⁷²⁸ Ibid., p. 211.

⁷²⁹ Par opposition aux mythes placés par de nombreux commentateurs « sous le signe du sérieux, du sacré, expression solennelle, parfois oraculaire d'une vérité incontournable » (Bernadette Bricout, op. cit., p. 370).

⁷³⁰ Ibid., pp. 752-753 : « J'attirai une valise auprès du foyer et entrepris de refaire connaissance avec les roublards enfants de M.L. Forton, les trois *Pieds-Nickelés*, Ribouldingue, Croquignol et Filochard (...) Mes doigts s'ouvrirent, les *Pieds-Nickelés* glissèrent le long de ma cuisse (...) Je dormais. »

⁷³¹ Ibid., p. 857 : « Quel était-ce guetteur ? Était-ce celui dont la logique de l'absurde réclamait la venue, le personnage rappelant Croquignol, le troisième *Pied-Nickelé*, celui qui dénouerait l'aventure, le meneur de jeu ? »

⁷³² Ibid., p. 806 : « [il] m'avait introduit dans un monde proprement féerique où je me faisais l'effet, non plus d'un homme vivant, mais d'un héros littéraire emprisonné entre les pages d'un livre de récits extraordinaires très semblable, par le texte et l'illustration, aux livres qui constituèrent ma bibliothèque d'enfant. »

Ribouldingue⁷³³ et de Filochard⁷³⁴, ces deux rencontres exacerbant le désir et la nécessité d'une troisième confrontation :

« Hier, Ribouldingue... Aujourd'hui, Filochard... Croquignol, demain ?
Pas un de ceux que j'avais rencontrés à ce jour n'évoquait Croquignol.
Surgirait-il à son heure, ce troisième ? Dans la tragi-comédie où chacun de
nous jouait son bout de rôle, était-ce lui, l'invisible meneur de jeu ? »⁷³⁵

L'intégralité du parcours de Désiré semble être – tout comme Freud le notait déjà à propos du conte – le résultat d'un compromis entre l'accomplissement imaginaire d'un désir refoulé et les exigences du conscient. A partir du fantasme⁷³⁶ originel (rencontrer le double de Croquignol) s'élabore toute une organisation minutieuse visant à former un ensemble discursif⁷³⁷ : peu après s'être vu invité à parier sur le cheval Magie⁷³⁸, le héros à court d'argent se réfugie à Carnac dans la mesure héritée d'une tante. Dès son arrivée, les événements s'accroissent, le précipitant dans une cascade d'aventures burlesques⁷³⁹ dont il est incapable de dire si elle relève d'un rêve éveillé ou d'une réalité rêvée :

« De même que, emporté dans ce tourbillon d'évènements grotesques, j'avais obstinément nié leur réalité : "ce n'est pas possible ! Je fais un rêve. Je vais m'éveiller." - ainsi, par une contradiction bien humaine, je ne pouvais à présent admettre qu'il n'y eut là qu'imagination et saugrenuités. Ce rêve, je m'y raccrochais avec une sorte de désespoir enfantin, je faisais effort pour le retenir, lui infuser vie et consistance. »⁷⁴⁰

⁷³³ Ibid., p. 781 : « Déluge, le verdâtre serviteur d'Esprit-Folet, était le portrait ambulante de Ribouldingue, de la célèbre bande des *Pieds-Nickelés* ! »

⁷³⁴ Ibid., p. 806 : « Tel, avec ses prunelles de mouton, sa chevelure rase, du noir le plus profond, Patte Pelu ressemblait à Filochard de la bande des *Pieds-Nickelés*. Ribouldingue et Croquignol, les deux autres membres de l'association, s'y fussent eux-mêmes trompés. »

⁷³⁵ Ibid., p. 807.

⁷³⁶ Fantasme formulé à de multiples reprises dans le roman : « Ainsi seul manquait encore à l'appel le sosie de Croquignol, le troisième Pied-Nickelé (...) Cette féerie était trop bien ajustée, Croquignol paraissait à son heure. » (Ibid., p. 815) ; « - Nous n'aurons pas vu Croquignol ! rêvai-je » (Ibid., p. 877). « (...) à chaque sursaut de la flamme, je vois l'autre le troisième celui dont le sosie n'est pas venu. » (Ibid., p. 882) ; « (...) celui qui manquait, l'homme au long nez, le rouquin » (Ibid., p. 882).

⁷³⁷ Ensemble discursif auquel le prénom même du héros participe : Désiré comme le verbe signifiant « souhaiter la réalisation de ... »

⁷³⁸ Ibid., p. 744 et 806 : « Jouez Magie, vous dis-je ! Et ce terme n'est pas le seul de son espèce. Il y a des synonymes », « Avais-je vraiment, sans m'en douter, à l'imprudente, joué Magie ? »

⁷³⁹ Ibid., pp. 772-773 : « Esprit-Folet venait de mourir, comme (...) l'un des héros des romans que j'avais aimés (...) je ne sais quel démon du bizarre agissant à la manière d'un siphon à pomper la fantaisie, ç'avait été, autour de moi, une continue suscitation de burlesque (...) L'aventure me faisait l'effet d'une farce de qualité dont le comique ne se fût évanoui que lentement ; car, tout de même (...) le mort le plus drôle n'est jamais drôle longtemps ».

⁷⁴⁰ Ibid., p. 876.

Les effets d'incertitude⁷⁴¹ conjugués au pouvoir de l'imaginaire, l'utilisation du conditionnel, la récurrence du lieu symbolique qu'est le seuil⁷⁴², l'apparition⁷⁴³ et la disparition de « personnages d'irruption »⁷⁴⁴ et le dénouement même du roman, tout suggère un paysage de frontière entre deux mondes, de passage vers un ailleurs qui ne veut pas dire son nom. Avec le conditionnel, les événements, les êtres, ou les choses sont envisagés dans l'esprit plutôt qu'ils ne sont perçus dans la réalité : « Je m'élancerais "avec des cris sauvages". Je "fondrais" sur le camp. J'y jetterais "la panique". Et je me saisisrais "de la belle jeune fille pâle" » (Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 847.) En ce sens, les pérégrinations de Désiré illustrent la finalité essentielle du conte qui permet une jouissance fantasmatique de la transgression tout en suggérant des solutions en accord avec le Surmoi. À la situation initialement désespérée⁷⁴⁵ de Désiré, répond en écho la clause du roman : minuit (mot magique) suivi de trois lignes en italique correspondant à la concrétisation⁷⁴⁶ de l'attente primitive, cette conclusion onirique conférant au récit toute sa dimension de fable... En effet, à l'instar du conte, « réponse imaginaire à un conflit réel »⁷⁴⁷ délimité par les formules initiales « il était une fois » et « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », le roman *Le meneur de jeu* reçoit alors toute sa signification en tant que forme globale, en tant que scénario complet...

Dans cette perspective, l'on ne saurait s'étonner de l'omniprésence du chiffre douze dans le corpus véryen puisque ce nombre s'impose comme celui d'un accomplissement, d'un cycle achevé. Douze comme midi et minuit qui correspondent respectivement à la moitié descendante de la journée et à sa moitié ascendante. Si midi marque une sorte d'instant sacré, coïncidant à un arrêt dans le mouvement cyclique, apte à favoriser la réalisation de certains actes magiques (« De retour chez moi, je construisis un feu de millionnaire et y mis la flamme

⁷⁴¹ Ibid., p. 832 : « (...) je crus voir passer, courbé sur l'encolure d'un mustang lancé au galop dans la pampa sans limites, Coucou lui même, l'aventureux Gamin de Paris ! » Ces effets d'incertitude instaurent un climat d'étrangeté qui concourt à faire douter du réel. Que l'on songe au *Thé des vieilles dames* (op. cit., p. 581) : « Elle avait offert (...) à l'avocat [un] bon café filtre. À la façon dont elle appuyait sur le F de filtre, on avait l'impression qu'elle disait : "Un bon café philtre" ».

⁷⁴² L'ambivalence inhérente au seuil pourrait se résumer ainsi : lieu mixte, lieu intermédiaire, le franchissement du seuil est à la fois fortement désiré mais également fortement redouté dans la mesure où il représente un passage entre deux états, deux mondes, entre le connu et l'inconnu, l'ignorance et la connaissance : « L'aventure, que je devinais dressée sur mon seuil, sous une forme naturellement imprévisible et d'autant plus séduisante, s'était retirée. (Ibid., p. 848) ; « De mon seuil, j'assistai à un spectacle de choix » (Ibid., p. 869) ; « (...) un homme de petite taille se tenait sur le seuil » (Ibid., p. 883).

⁷⁴³ Ibid., p. 800 : « Il n'y avait pas de lune ; pourtant, je distinguai une silhouette masculine. Le voyageur passa sans tourner son visage vers notre croisée éclairée. »

⁷⁴⁴ L'expression est de Michel Guiomar dans son analyse du *Grand Meaulnes : Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 102.

⁷⁴⁵ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 742 : « - 300 francs en poche. Point d'emploi, et pas le moindre goût d'en trouver un. C'est le moment où jamais d'utiliser le mot : épave. J'étais une épave. »

⁷⁴⁶ Ibid., p. 883 : « Dans un instant, minuit. *A ce moment, l'on frappa. La porte s'ouvrit. Enveloppé d'une pèlerine bleue, à la main un béret bleu, un homme de petite taille se tenait sur le seuil. Il avait un nez long et des cheveux roux.* »

⁷⁴⁷ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

comme l'horloge, avec une énergie qui me fit plaisir, sonnait midi. Une minute ne s'était pas écoulée que l'aventure reprenait »⁷⁴⁸), minuit exprime la « culmination du soleil spirituel (...), par analogie inverse avec celle du soleil physique », ⁷⁴⁹ s'imposant également comme un moment suspendu, en relation avec des puissances occultes, plus ou moins bénéfiques. Moment suspendu traditionnellement marqué vingt-quatre heures ou zéro heure. Cette dernière dénomination est reprise par le biais du titre d'un roman chrétien de 1944 : *Towards zero* : « Un meurtre est le point culminant d'une série d'éléments circonstanciels qui, tous, convergent vers un moment donné, en un lieu donné (...) Le meurtre lui-même n'est que le couronnement de l'histoire. C'est l'heure zéro » (Agatha Christie, *L'heure zéro*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 7, 1994, p. 1134.)

Minuit, « grande heure (...) des merveilles et des épouvantements »⁷⁵⁰ dont Véry retranscrit toute la dichotomie : c'est à minuit, forcément, que rôde⁷⁵¹ le criminel dans les maisons endormies, que des jeunes gens sont retrouvés assassinés⁷⁵² dans leur chambre, que des élèves insomniaques⁷⁵³ en quête d'aventures arpentent des salles de classe désertées tandis que des adolescents indolents et désœuvrés sont précipités dans des mondes proprement magiques⁷⁵⁴. Une façon pour Véry de chatouiller et de réveiller une féerie endormie chez son lecteur ? Nous sommes en droit de nous le demander : en admettant que le conte soit un récit non théâtral ne posant pas la réalité de ce qu'il représente mais cherchant au contraire plus ou moins délibérément à détruire l'illusion réaliste, les formules initiales et finales d'un certain

⁷⁴⁸ Pierre Véry, *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 851

⁷⁴⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 632.

⁷⁵⁰ L'expression est de Paul Sébillot dans *Le folklore de France*, Paris, Imago, 1982-1986.

⁷⁵¹ Pierre Véry, *Les héritiers d'Avril*, op. cit., pp. 404-405 : « Minuit... Un homme longea furtivement la grille du manoir (...) Il gravit un escalier à pas de loup. Ne pas réveiller la veuve Angelino. Les personnes âgées ont le sommeil si léger. »

⁷⁵² Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., pp. 422-423 : « Il n'était guère plus de minuit (...) Dominique était en pyjama, mais son lit n'était pas défait. Précautionneusement, son oncle retourna le corps (...) – Il est mort... dit-il d'une voix à peine perceptible. Nulle crispation sur les traits du jeune homme. Il paraissait reposer. On eût dit un grand enfant confiant, qui s'abandonnait... » Minuit, heure magique, permet de donner un relief tout particulier à ce meurtre qui s'avèrera être une mise en scène destinée à abuser ceux qui souhaitent vraiment la mort du héros.

⁷⁵³ C'est bien entendu le cas dans *Les disparus de Saint-Agil* (Torino, les Intégrales du Masque, Tome 1, 1992, p. 48) : les Chiche-Capon se réunissent en pleine nuit et rédigent les minutes de leurs réunions à cette heure fatidique, à laquelle surgit également une ombre inquiétante : « Rédigé par moi, à minuit, etc... Il se relut, data, apposa le cachet des Chiche-Capon (...) et furtivement, comme il était venu, remonta au dortoir (...) A cette même minute, une forme se mouvait (...) dans le couloir du second. Une main ouvrait sans bruit la porte de la classe de sciences naturelles. Un briquet claquait, sa lueur (...) tirait de la nuit le rictus horrible du squelette (...) baptisé Martin. »

⁷⁵⁴ Comme dans *Les métamorphoses* où, à « minuit, heure du crime (...) tous les gamins amateurs de récits policiers (...) se coul[ent] hors des draps » (op. cit., p. 676). Et il faut une nouvelle fois citer *Le meneur de jeu*, roman qui est balisé d'allusions à cet horaire crucial synonyme de transformation dans les contes de fées. Ainsi entre le début du roman (« Minuit, sonnait, m'éveilla » - Ibid. p. 753) et la fin du récit (« dans un instant, minuit » - Ibid., p. 883), peut-on relever : « Douze coups, sonnait sur ces entrefaites » (Ibid., p. 786), « Depuis ce minuit » (Ibid., p. 806) « Il sera minuit bientôt (...) j'attends minuit » (Ibid., p. 881).

nombre de récits, mais également la typographie les accompagnant, semblent les inscrire d'emblée sous le signe de la fictivité, voire même, pour certains, d'une tradition orale. *Les anciens de Saint-loup* débute et se clôt ainsi sur une voix : voix impérieuse de Monsieur Jacquelin, dans le prologue, associée à une exclamative projetant vigueur et autorité sur le texte (« Roussenel, vous parlez pour ne rien dire ! »⁷⁵⁵) ; mais voix qui finit par s'éteindre lors du dénouement⁷⁵⁶ avec l'agonie et la mort du directeur... Le roman *Les disparus de Saint-Agil* est, quant à lui, encadré par un prologue et un épilogue en italique : prologue où Lepicq déterre les souvenirs de sa classe, auquel répond un épilogue où il s'en justifie auprès de ses camarades, les chiche-Capon retrouvés, après des années de séparation. En attirant l'œil du lecteur sur ces deux pans de textes, c'est paradoxalement tout le reste du roman qui est distingué – une manière peut-être de renouer avec la tradition orale pour laquelle le conte repose avant tout sur l'opposition sémantique « vrai/fictif » et, par extension sur l'antagonisme entre le présent et le passé recomposé... Enfin, *L'assassinat du Père Noël* joue également de cette distance par rapport à l'illusion réaliste grâce aux premiers et aux derniers mots du récit, mots au fort potentiel féérique : La marquis de Santa Claus⁷⁵⁷ et « Il était une fois ».⁷⁵⁸ Le lecteur notera que la formule initiale du conte, placée en toute fin du récit n'est pas en italique, contrairement à l'ultime paragraphe. On peut y voir là un effet d'emphase et une indéniable fonction d'appel : appel à la féerie personnelle du lecteur et peut-être affirmation de la préséance du rêve sur la réalité.

Le roman de Pierre Véry s'impose donc, à bien des égards, comme un objet transitionnel entre l'enfant endormi en chacun de nous et l'adulte lecteur jouant à se faire peur. Ce rôle d'intermédiaire est encore plus flagrant lorsque, dans la narration, personnages, lieux et actions se voient attribuer un ancrage à la fois dans un univers familier mais également dans une dimension mythique. Dans *Le pays sans étoiles*, l'arrivée inopinée de J.t., est mise en parallèle avec la lecture d'un verset de la Bible évoquant le surgissement⁷⁵⁹ d'un dieu tandis que, toujours dans le même récit, un gamin confond J.t., Simon et Fernande, parés

⁷⁵⁵ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-loup*, op. cit., p. 213.

⁷⁵⁶ Ibid., pp 348-349 : « M. Jacquelin parlait encore, mais il devenait très difficile de le comprendre – Le surveillant d'études m'a apporté un billet, une espèce de pacte par lequel Merlin et Laclaux s'engagent à aller courir ensemble les aventures à Caracas, dans la République du Chili. Je trouve ça très bien... Caracas serait mieux à sa place dans la République du Venezuela, mais je trouve ça très bien tout de même !... Il eut un petit rire. Puis le rôle recommença (...). A cet instant, éclata au dehors un chant (...) Ils sursautèrent (...) le rôle avait cessé. M. Jacquelin était mort. »

⁷⁵⁷ Santa Claus signifie, en Anglais, le Père Noël. le marquis de Santa Claus est le titre du chapitre 1 (Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 305).

⁷⁵⁸ Ibid., p. 419 : « Alors, elle s'assied et commence : - Il était une fois... »

⁷⁵⁹ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 162 : « J'ai vu comme un dieu qui montait de la terre. Le "dieu", - parbleu, c'était J.t., ce merveilleux ami, ce frère. »

de costumes du dix-neuvième siècle, avec des « fantômes ressurgis du temps jadis ».⁷⁶⁰ Dans *L'assassinat du Père Noël*, les habitants du village lorrain de Montefont semblent sortir tout droit d'un recueil de conte de fées, voire de l'imagerie d'Epinal : certains endossent les identités de ceux qu'ils incarnent lors des processions d'avant-Noël (comme Saint-Nicolas, le boucher saleur de petits garçons, le Père Noël, le père Fouettard) ; d'autres se confondent, dans l'inconscient collectif, avec les personnages des chansons populaires - la mère Michèle et le marchand de sable – ou des contes de Perrault (en l'occurrence Cendrillon et « son prince charmant d'occasion »).⁷⁶¹ Lucette de Fulupic est, à diverses reprises, comparée, dans le roman *Histoire de brigands*,⁷⁶² au loup du *Petit chaperon rouge*, déguisé dans le lit : « La vieille dame avait tout à fait ressemblé au loup du *Petit chaperon rouge*, quand il est déguisé, dans le lit : "Mère-Grand, Mère-Grand pourquoi as-tu de si grandes dents ?" "C'est pour mieux te dévorer, mon enfant !" »

Dans *Les anciens de Saint-loup*, les allusions à Catherine, la jeune fille assassinée, sont associées, plus ou moins explicitement, à la Belle⁷⁶³ au Bois dormant : « - Tu te figurais quoi ? Qu'elle t'attendrait ? Tu voulais jouer au Prince charmant et à la Belle au Bois Dormant ? Alors, tu crois encore aux fées, au Père Noël ? » ; « La bicoque... Ce lieu sordide où la belle nièce dormait son dernier sommeil. »

Quant à l'enquête de Prosper Lepicq, dans le monde des pompes funèbres, elle donne lieu à une descente symbolique aux Enfers exacerbant l'interpénétration entre le mythique et le familier :

« Je ne fais qu'entrer et sortir, dit le géant. Je dois remonter au Jugement Dernier (...) Je me sens comme si je remontais de l'enfer. »⁷⁶⁴

Mais c'est *Le gentleman des Antipodes* qui pousse à son paroxysme cette tension entre le quotidien et le fantastique en présentant un conte d'animaux inversé où les humains ont des caractéristiques viscéralement animales.⁷⁶⁵ On retrouve, dans cette orientation, la conviction

⁷⁶⁰ Ibid., p. 219.

⁷⁶¹ L'expression est de Jacques Baudou dans sa postface du roman (op. cit., p. 421).

⁷⁶² Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., p. 419

⁷⁶³ Pierre Véry, *Les anciens de Saint-loup*, op. cit., p. 273 et 288

⁷⁶⁴ Pierre Véry, *M. Marcel des pompes funèbres*, op. cit., pp. 148-149. L'on notera que « Au Jugement Dernier » est le nom du restaurant de M. Marcel. Une enseigne qui permet au narrateur d'entretenir l'équivoque : « Jugonde rentrait du cimetière après un crochet au *Jugement Dernier* » (Ibid., p. 93)

⁷⁶⁵ Ibid., pp. 81-82 : « Un cheval, un lion, un rat... Une génisse, une dinde, une pie... Voilà avec quelle ménagerie il avait voyagé ! Des animaux remplis de distinction, des volatiles de luxe, certes ! à cause des smokings, des plastrons empesés, des robes de fin tissu (...) Mais des animaux incontestablement (...) En passant devant le poinçonneur de tickets (...) il lui jeta un coup d'œil (...) Le préposé (...) ressemblait à un poisson ! (...) C'était une nuit lourde, enfiévrée, sonore de miaulements de matous en folie, d'appels inhumains, de râles, de grondements, de grognements. L'avocat pensa tout à coup à son profil de rapace nocturne (...) Nuit de cauchemar (...) zoo

profonde motivant le conte d'animaux : à savoir que « tout un chacun en ce bas monde est lié de toute éternité à sa place parce que lié à sa nature ».⁷⁶⁶ Il est explicitement fait illusion à la fable au début du roman (Pierre Véry, *Le gentleman des Antipodes*, op. cit., p. 34) : « La belette.... Ce mot ramenait Lepicq au temps lointain où il usait ses fonds de culotte sur les bancs de l'école. Il pensait à La Fontaine. *Du palais d'un jeune lapin Dame belette, un beau matin... Le renard et la cigogne... Le Lion et le Rat... Les animaux malades de la peste... Maître Corbeau sur un arbre perché...* »

Et l'on peut analyser la confrontation entre Lepicq (l'oiseau⁷⁶⁷ de nuit fait homme) et Aurouet (le monstre) comme une résurgence de l'organisation sémantique du conte d'animaux qui oppose les dyades homologues infériorité physique/supériorité intellectuelle et supériorité physique/infériorité intellectuelle, en les incarnant dans des actants définis eux-mêmes par leur antagonisme : êtres domestiques *VS* êtres sauvages. À ce titre, le criminel, jeune homme fraternisant⁷⁶⁸ avec les bêtes, apparaît lors de son arrestation, comme le symbole de ce lien⁷⁶⁹ indéfectible entre l'instinct criminel et la bestialité, sa description relevant, par bien des aspects, de la moralité présentée à la fin d'une fable :

« Aurouet, étendu sur le sol, mains et chevilles liées, s'était d'abord livré à des contorsions frénétiques comme une bête prise. Il soufflait fort, roulait sur lui-même, enfouait son visage dans l'herbe. Ces soubresauts n'avaient d'autre résultat que de l'exténuer. Peu à peu, il se calma, sa respiration se régularisa, la rage qui fonçait ses prunelles, céda la place à une sorte de stupeur douloureuse. Son regard errait, chargé d'une expression que Lepicq, (...) ni Jugonde n'avaient jamais vue à un être humain et ne devaient pas oublier. Il n'avait pas prononcé un mot. »⁷⁷⁰

fantastique ! Tous les hommes ressemblaient à des bêtes : un chimpanzé, un renard, un bœuf... Et même les plus jolies femmes ! Sous le fond de teint, (...) la poudre et le rouge (...) une fouine, une louve, une oie. »

⁷⁶⁶ Marie Louise Teneze, *Le conte populaire français*, Volume 3 : Contes d'animaux, 1976. L'on relèvera la réflexion de Lepicq validant ce rapport entre instinct et raison : « - Comprenez-vous, le Corre ? L'instinct est plus subtil que notre raison. Les dictons populaires ne sont pas (...) sots (...) j'en sais un, au moins, auquel j'attache du poids : "*Les bêtes n'aiment pas les méchantes gens !*" » (Pierre Véry, *Le gentleman des Antipodes*, op. cit., p. 147).

⁷⁶⁷ Cette ressemblance avec le hibou est établie dans de nombreux romans. Face à Aurouet, le monstre dont les pattes de félin ont déchiqueté la gorge d'une victime, cette identification au hibou fait de Lepicq une incarnation de la raison réactivant la croyance des anciens Athéniens, qui l'avait consacré avec la chouette à Athéna, déesse de la sagesse, car il voit dans le noir. L'on est donc assez éloigné de la réputation habituellement néfaste de cet oiseau que Baudelaire réhabilita, dans l'un des ses poèmes : « Sous les ifs noirs qui les abritent, les hiboux se tiennent rangés, ainsi que des dieux étranges, dardant leur oeil rouge. Ils méditent. » (« Les hiboux », in *Les fleurs du mal*)

⁷⁶⁸ Pierre Véry, *Le gentlemen des Antipodes*, op. cit., p. 155 : « Aurouet s'était assis au centre de la clairière (...) [il], d'une voix douce, comme fraternelle, parlait à ces singuliers auditeurs (...) Le Corre avait l'impression qu'aux abords de la clairière se tenaient quantité d'animaux attentifs, (...) déjà séduits. »

⁷⁶⁹ Lien ainsi établi dans le chapitre II du roman intitulé Les amis des bêtes (Ibid., p. 35) : « Vigerie, l'air très doctoral (...) conférenciait : "*Les théories de Lavater... La bestialité... Les instincts sauvages de l'homme révélés par sa ressemblance avec les animaux (...)*". »

⁷⁷⁰ Ibid., pp. 157-158

Évocations répétitives de contes africains dans *L'Inspecteur Max*⁷⁷¹ générant une perspective en miroir où le récit et sa mise en abyme jouent simultanément les deux rôles de signifiant et de signifié (chacun renvoyant à l'autre) ; exaltation de la structure romanesque dans *L'assassinat du Père Noël*⁷⁷² où le processus narratif spéculaire cache et révèle à la fois : il nous faut, à présent, reconnaître et mesurer cette féerie fragmentée et en apprécier ses effets (de parasitage ou au contraire de sacralisation) au niveau du genre policier.

B. Les récits soumis aux grilles des théoriciens du conte de fées

Le conte est un récit dont la structure, particulièrement contraignante, peut-être considérée comme archétypale. C'est le folkloriste Russe Vladimir Propp qui a inauguré, en pionnier, l'analyse structurale du conte. En estimant que toute étude génétique et sémantique du conte nécessite préalablement son étude morphologique, il a étudié les contes merveilleux traditionnels dans lesquels il a pu voir le jeu de « variables » (les noms et attributs de personnages) et de « constantes » (les fonctions qu'ils accomplissent). Ces « constantes » correspondent dans le conte merveilleux à des personnages voire même à des types : le héros, la princesse, le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, le faux héros. Au terme de son analyse, Propp a conclu que le conte merveilleux obéissait à une structure unique : il a distingué une liste de trente et une fonctions s'enchaînant dans un ordre identique mais n'étant pas toutes obligatoires. Organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions qui, constituent un schéma canonique,

⁷⁷¹ Pierre Véry, *L'Inspecteur Max*, op. cit., p.110 : « Monsieur Pompara sourit. Vous devez me trouver exaspérant, avec ma manie de l'Afrique. Le fait est que je songeais à un conte bassouto. En voici, en deux mots, l'argument : Ntotoatsana, jeune vierge de je ne sais plus quelle tribu, avait été épousée contre son gré par Sélo-sémaqoma, chef des Ma-Tébélés, des gaillards ne possédant qu'un bras, qu'une jambe, qu'un oeil et qu'une oreille. Un jour, Ntotoatsana s'enfuit. Les Ma-Tébélés se jetèrent à sa poursuite. Comme ils allaient rejoindre la jeune femme, un mouton noir magique, qui accompagnait Ntotoatsana, s'arrête et se met à chanter, au grand émerveillement des Ma-Tébélés. Ils abandonnent la poursuite pour écouter cet étrange mouton. Ntotoatsana, pendant ce temps, reprenait de l'avance. Le mouton disparut. Aussitôt, les Ma-Tébélés recommencèrent la poursuite. La même aventure se reproduisit autant de fois qu'il fut nécessaire. Les Ma-Tébélés se rapprochaient, le mouton leur apparaissait et chantait, les naïfs Ma-Tébélés s'arrêtaient, Ntotoatsana fuyait... Tant et si bien qu'elle parvint à gagner son village natal, où elle fut en sûreté. – Si je vous ai bien compris, votre opinion est que l'affaire d'Aubrac, tant à Neuilly qu'ici, fourmille de "moutons", c'est-à-dire d'astuces imaginées par l'assassin dans le but de retarder les Ma-Tébélés – pardon : la police ! Les attentats contre le vicomte, le chant dans la nuit, la balle dans le crâne de Marandénboné : "moutons" que tout cela ? Le docteur ouvrit les bras. – Que vous dirais-je ? C'est le soupçon qui m'est venu... »

⁷⁷² Pierre Véry, *L'assassinat du Père Noël*, op. cit., p. 348 et p. 406. Ainsi à la dissimulation initiale noyée dans la mise en abyme succédera la révélation finale provoquée par une faille dans le jeu de miroirs : « - Voyons, Augusta ! C'est dans la logique des contes de fées ! Nous avons ici Cendrillon que je vais conduire au bal. Si j'ai bonne mémoire, Cendrillon, lorsqu'elle va au bal, a l'habitude de perdre une chaussure » ; « Cette affaire baignant de toutes parts dans la féerie, (...) c'était à la féerie à m'en fournir la clef ! J'ai donc cherché le "défaut", le détail qui ne fût plus dans la logique des contes merveilleux. (...) Je l'ai trouvé (...) Là était la tricherie. »

peuvent se recenser dans le roman chrétien. Et ce rapprochement paraît d'autant plus aisé à effectuer que la progression d'un récit d'énigme passe également par des séquences obligées : la découverte d'un cadavre, la recherche du coupable, l'éclaircissement de toutes les zones d'ombre de l'affaire. Quant au jeu des « constantes » et des « variables » du conte, on le retrouve transposé dans la succession de personnages pions avancés sur l'échiquier de l'œuvre puisque le sexe, l'âge, le caractère, la profession et le mobile constituent autant de facettes déclinables à l'infini camouflant les différents rôles institutionnels du roman d'énigme : narrateur, victime, suspect et coupable. L'on peut donc tout à fait admettre que le conte et le roman d'énigme⁷⁷³ se rallient, au moins, sur un point essentiel : celui d'offrir toujours le même déroulement sans pour autant raconter la même sempiternelle histoire. Mais tentons d'approfondir⁷⁷⁴ cette connivence en examinant tout particulièrement deux romans d'Agatha, pris au hasard dans les quelque quatre-vingts récits du corpus : *Cinq petits cochons* et *Némésis* parus respectivement en 1941 et 1971... *Le méchant cause un dommage à un membre de la famille (Méfait)* : Michael Rafield dans *Némésis* et Caroline Crale dans *Cinq petits cochons* ont été injustement accusés et emprisonnés pour un meurtre qu'ils n'ont pas commis. Le véritable assassin n'a pas été puni. Leurs proches sont torturés par le doute. *On apprend l'infortune survenue. Le héros est prié ou commandé de la réparer (Appel au secours)* : Carla Lemarchant convainc Hercule Poirot d'innocenter à titre posthume sa mère morte en prison. Il en est, selon elle, le seul capable⁷⁷⁵. Quant à Miss Marple, elle reçoit une lettre mystérieuse d'un moribond, Jason Rafield, certain que son sens⁷⁷⁶ inné de la justice lui permettra d'élucider un crime auquel son fils a été mêlé. *Le héros accepte de redresser le tort causé, il quitte la maison (Entreprise réparatrice, départ)* : le titre du chapitre 3 de *Némésis*, *Miss Marple passe à l'action*, et le cri de Poirot à l'issue de son entretien avec Carla

⁷⁷³ L'on peut citer ici Bertold Brecht soulignant la caractéristique essentielle du genre : « Il [le roman policier] a un schéma et montre sa force dans la variation (...) celui qui, notant qu'un meurtre sur dix se déroule dans un presbytère, s'écrie "toujours la même chose !" celui-là n'a pas compris ce qu'est le roman policier. Il pourrait aussi bien, au théâtre, dès que le rideau se lève, s'écrier : "toujours la même chose !" L'originalité est ailleurs. Le fait qu'une caractéristique du roman policier consiste à exécuter des variations sur des éléments plus ou moins constants élève même le genre tout entier au niveau esthétique. C'est au moins un des signes auxquels on reconnaît une branche cultivée de la littérature. » (Bertold Brecht, « Sur la popularité du roman policier », in *Les arts et la révolution*, éditions de l'Arche, Paris, 1970, p. 78.

⁷⁷⁴ En égard à la spécificité des sept premières fonctions – constituant dans l'économie du conte une section préparatoire – nous prendrons comme point de comparaison la huitième fonction (par laquelle l'action proprement dite se noue) et celles qui lui succèdent.

⁷⁷⁵ *Cinq petits cochons*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome VII, p. 576 : « - En admettant que ce que vous dites soit vrai, mademoiselle, seize ans ont passé ! – Oh, bien sûr, fit Carla Lemarchant (...) Il n'y a que vous qui puissiez y arriver. »

⁷⁷⁶ Agatha Christie, *Némésis*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome XIII, 2000, p. 33 : « Vous, ma chère, (...) avez un sens inné de la justice qui vous a naturellement amenée à avoir du "flair" pour les affaires criminelles. Et c'est sur un crime que je désire que vous enquêtiez. »

Lemarchant (« En avant, donc. Ou plutôt non, c'est le contraire : en arrière ».⁷⁷⁷) nous paraissent assez révélateurs de l'engagement total des deux détectives qui vont être amenés, pour l'une à quitter son petit village de Saint Mary Mead et pour l'autre à remonter le temps : pas moins de seize années !... *Un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros (Transmission)* : dans *Némésis*, miss Marple, que son grand âge handicape, a deux anges gardiens⁷⁷⁸ chargés de veiller sur elle durant le voyage organisé auquel le commanditaire de l'enquête l'a invitée à participer ; le tableau⁷⁷⁹ peint par Amyas Crale dans *Cinq petits cochons* délivre, quant à lui, un message au départ abscons mais qui emporte définitivement, au terme de l'enquête, la conviction de Poirot... *Le héros arrive aux abords de l'objet de sa recherche (transfert d'un royaume dans un autre)* : de l'interrogation primitive (qui ?) le texte s'achemine vers l'élucidation – elle ou lui – le détective naviguant sur une zone d'incertitudes (l'énigme) délimitée par ces deux pôles symétriques. Les titres des derniers chapitres (correspondant à l'énoncé de la solution) renvoient fréquemment, sans la moindre vergogne, à cet accostage sur l'autre rive. Là encore nos deux romans, écrits à trente ans d'écart, sont exemplaires : *La vérité*, chapitre IV du livre 3 de *Cinq petits cochons* ; *L'horloge sonne trois coups* dans *Némésis*, trois coups comme au théâtre pour annoncer le lever de rideau. *Le héros et le méchant s'affrontent dans une bataille en règle (lutte)* : il est impossible ici de ne pas songer aux traditionnelles joutes oratoires entre le détective démontrant, prouvant, accusant, pourfendant et le coupable niant, s'emmêlant, capitulant, admettant. Ainsi, dans *Némésis*, les affirmations⁷⁸⁰ de miss Marple établissant les faits sans discussion, font ressortir, par comparaison, les défaillances d'une coupable acculée, bousculée dont le discours émaillé de négations et d'interrogations finit par avoir valeur de preuve : preuve d'une tension impossible à résoudre. Le lecteur saura apprécier quelques bribes des explications de Clotilde : « Qui êtes-vous ? » « Qu'est-ce que ça veut dire ? » ; « Mais de quoi parlez-

⁷⁷⁷ Agatha Christie, *Cinq petits cochons*, op. cit., p. 577.

⁷⁷⁸ Agatha Christie, *Némésis*, op. cit., p. 196 « Oui, je sais, je suis une vieille femme et je n'ai plus beaucoup de force dans les bras et dans les jambes (...) Clotilde éclata de rire : - Et qui va m'empêcher de vous le régler, votre compte ? - Mon ange gardien, j'espère (...) peut-être même mes deux anges gardiens (...). Clotilde se retourna. Miss Barrow se tenait dans l'encadrement. Au même instant, la porte de la penderie s'ouvrait à son tour et miss Cooke sortit de l'armoire (...) - Deux anges gardiens, fit gaiement miss Marple. C'est trop d'honneur (...) comme on disait jadis ! »

⁷⁷⁹ Un tableau ainsi présenté au début du roman (*Cinq petits cochons*, op. cit., pp. 649-650) : « Sur le seuil, il se retourna vers le tableau. Ces yeux qui le regardaient... qui le regardaient... Qui lui transmettaient un message. » A la fin du roman, Poirot reviendra sur ce message subliminal (Ibid., p. 760) : « - J'aurais dû comprendre la première fois que j'ai vu cette toile. Car elle est éloquente. C'est le portrait d'une meurtrière peint par sa victime, le portrait d'une jeune femme regardant son amant mourir... »

⁷⁸⁰ A titre d'exemples, relevons : « Une très jolie jeune fille que vous avez assassinée », « Vous avez trop aimé Verity » ; « Plutôt que de la laisser partir, vous l'avez tuée. Parce que vous l'aimiez (...) » ; « Elle est dans le jardin » ; « Quand elle est morte (...) vous lui avez aménagé une sorte de caveau dans le sol » ; « Verity est restée ici avec vous » (*Némésis*, op. cit., pp. 193-194)

vous ? » ; « Pouvez-vous imaginer, combien j'ai souffert ? » ; « Pourquoi aurais-je fait cela ? » ; « Je ne vois pas de quoi vous parlez » ; « Je ne vous comprends pas » ; « Non mais regardez-vous ! ». (Ibid.) Pour un relevé encore plus exhaustif l'on se reportera de la page 193 à la page 196.

Si dans *Cinq petits cochons*, Elsa Dittisham, la meurtrière, ne réagit pas selon les critères propres aux assassins démasqués, c'est simplement, comme elle le remarque,⁷⁸¹ d'une voix dénuée d'émotion, parce qu'elle est morte, cet aveu établissant de façon symbolique la toute puissance d'un héros-détective capable de confondre une zombie et parachevant l'aspect moral d'un récit qui sanctionne le meurtrier en le privant de son âme... *Le héros reçoit une marque ou un stigmat (Marque) ; le méchant est vaincu (Victoire)* : si dans nos deux romans, la capitulation du coupable coïncide avec son aveu (« J'ai trouvé le poison, je l'ai donné à Amyas et je l'ai regardé mourir » ;⁷⁸² « J'ai tué cette petite grue, cette jeune catin imbécile »⁷⁸³), le détective ne pâtit d'aucune atteinte physique. Ce qui semble corroborer, à quelques exceptions près, l'hypothèse selon laquelle la violence ne peut s'exercer contre le détective dans la structure très intellectualisée et épurée du roman d'énigme... Dans *La mystérieuse affaire de Styles*, Alfred Inglethorp, confondu par Poirot, se rue sur lui. Dans *Les vacances d'Hercule Poirot*, Patrick Redfern tente d'étrangler le petit Belge. On retrouve une tentative de strangulation dans *Un meurtre est-il facile ?*, peu après que Bridget ait percé à jour la meurtrière Honoria Waynflète (l'on notera à titre indicatif le prénom de cette femme dont l'honneur bafoué motive les meurtres : abandonnée par son fiancé elle veut lui faire endosser la responsabilité des crimes qu'elle commet). *Le méfait est réparé (Réparation)* : *Cinq petits cochons* se termine sur une image⁷⁸⁴, celle de Carla Lemarchant étreignant son fiancé, libre de l'aimer, à présent que sa mère est réhabilitée. L'image finale d'un couple épanoui, réuni, est fréquent dans le corpus, symbole d'une réparation, voire même d'une renaissance : « La voix de Rosamund se fit très douce : - oh, mon chéri, vivre à la campagne avec toi, c'est ce dont j'avais toujours rêvé. Et voilà qu'enfin, enfin... mon rêve devient réalité. » (*Les vacances d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 201) ; « Et, les bras d'Hori autour d'elle, le visage d'Hori soudain transfiguré par une tendresse nouvelle et blotti tout contre le sien, elle se sentit pénétrée d'une extase sans pareille. "Si Hori devait mourir un jour, songeait-elle,

⁷⁸¹ Agatha Christie, *Cinq petits cochons*, op. cit., p. 762 : « Ce que je n'ai pas compris sur le moment, c'est que c'est moi que je tuais, pas lui (...) Amyas et Caroline m'ont échappé (...) Ils se sont retrouvés en un lieu où je ne pouvais les atteindre. Eux, ils ont continué à vivre. Moi, je suis morte. »

⁷⁸² Ibid., p. 762.

⁷⁸³ Agatha Christie, *Némésis*, op. cit., p. 195.

⁷⁸⁴ *Cinq petits cochons*, op. cit., p. 762 : « Dans le hall, elle croisa le jeune couple dont la vie pouvait maintenant commencer. »

son visage à lui, je ne l'oublierais pas... Hori est un chant qui résonnera à jamais dans mon cœur. Ce qui signifie... que c'en est fini de la mort..." » (Agatha Christie, *La mort n'est pas une fin*, op. cit., p. 224).

Dans *Némésis*, la même idée de restauration, de résurrection, s'inscrit par le biais de l'une des dernières scènes⁷⁸⁵ du roman où miss Marple est présentée à Michael Rafield, le jeune homme incarcéré qu'elle a innocenté...

A travers cette mise en exergue, s'élabore une typologie en communion avec celle du conte merveilleux, pouvant s'appliquer sans grand mal à l'ensemble de l'œuvre. En effet, si la fonction initiale du conte est de présenter les personnages⁷⁸⁶ et de poser l'image d'un bonheur idyllique, elle sert également à faire ressortir le malheur qui va suivre – le spectre de l'adversité planant déjà sur la famille. En opérant une systématisation moindre, nous rejoignons là le postulat même du roman d'Agatha. Ainsi Julian Symons pouvait-il constater ironiquement dans *Bloody murder* (London, Pan, 1994) : « *The most satisfying detective stories are those set in idyllic villages so that the corpse appears shockingly out of place as when a dog makes on a drawing room carpet.* » La croisière des amoureux de *Mort sur le Nil* sera interrompue par le meurtre de la mariée ; la soirée enfantine du *Crime d'Halloween* tournera au cauchemar lorsqu'une fillette sera retrouvée noyée, le visage plongé dans une bassine d'eau. Les préparatifs pour les festivités de Noël seront suspendus par l'assassinat du patriarche dans *Le Noël d'Hercule Poirot*.⁷⁸⁷ Quant à la peinture édénique du petit village de Lymstock, elle laisse pressentir une réalité bien plus noire, celle d'un corbeau dénonçant les turpitudes des habitants :

« Avec ses maisons fort dignes alignées en retrait, auxquelles les vitrines de gâteaux, de légumes et de fruits installés au rez-de-chaussée donnaient une note incongrue, High Street ne manquait pas de charme. Il y avait un magasin de nouveautés (...), une immense quincaillerie remplie de merveilles (...) une belle église (...) datant de 1420 (...) et deux pubs (...) Le bizarre de l'histoire c'est que, lorsque la lettre arriva, elle nous amusa plutôt. »⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Agatha Christie, *Némésis*, op. cit., p. 212 : « - C'est une partie de ma vie qui est morte (...) Je ne peux pas la garder avec moi. Je dois faire du neuf, aller de l'avant (...) – Oui répondit (...) [miss Marple] (...) vous avez raison. Je vous souhaite bonne chance pour la vie que vous allez commencer. »

⁷⁸⁶ La critique a souvent reproché au roman christien la présentation laborieuse des personnages qui pourrait être stigmatisée par ce sous-titre à la première partie de *Mort sur le Nil* : *personnages dans l'ordre de leur apparition*.

⁷⁸⁷ Notons la réflexion à contre-courant d'Hercule Poirot à propos de Noël : « Il y a énormément d'hypocrisie à Noël – hypocrisie honorable, hypocrisie pour le bon motif, c'est entendu, mais hypocrisie tout de même ! » (Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, Varèse, les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 265).

⁷⁸⁸ Agatha Christie, *La plume empoisonnée*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 7, 1994, pp. 775-776.

L'arrivée dans le conte d'un personnage dont le rôle est de troubler la paix, de provoquer le malheur, pourrait, quant à elle, s'apparenter à l'irruption de la mort dans l'univers policé mise en scène par Agatha. Et si, dans les contes, les sorciers peuvent se transformer en innocentes grands-mères et les dragons en beaux jeunes hommes, les meurtriers chrétiens ne sont jamais également à court d'apparence. Propp a pu recenser dans le conte les formes prises par le méfait, avec notamment le meurtre, mais également le harcèlement nocturne : un harcèlement qui peut constituer le point de départ de certains romans... Nous pensons notamment à *Meurtre en Mésopotamie*, à *La maison du péril* et à *La dernière énigme*.

La nouvelle du méfait divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre – il n'est pas rare qu'Hercule Poirot soit ainsi sollicité par des particuliers ou par des forces de police impuissantes. Alors, commence le combat entre le héros et l'agresseur, entre le détective désireux d'éclaircir et le meurtrier soucieux d'obscurcir, l'issue étant de toute façon connue (l'agresseur sera vaincu, le méfait initial réparé et le manque comblé) :

« Lorsqu'on a avancé dans la vallée de la mort et que l'on retrouve le soleil, alors (...) une nouvelle vie commence... Le passé ne compte plus pour rien. »⁷⁸⁹

Nous aurions pu également montrer que, si dans certains contes le déplacement manque, le roman de détection prétend lui aussi mettre en scène des enquêteurs capables de résoudre les énigmes sans sortir de chez eux (d'où le terme *Armchair detective*). Par ailleurs, le donateur qui aide le héros dans le conte pourrait trouver son alter ego dans le témoin du roman policier. C'est peut-être le statut du héros qui constitue la pierre d'achoppement sur laquelle vacille cette belle adéquation entre le corpus chrétien et la grille de Propp. En effet, certains des romans, ne mettant pas en scène Hercule Poirot⁷⁹⁰ et Miss Marple, présentent un schéma embarrassant lorsque le héros-détective s'avère être le méchant-coupable. Schéma embarrassant car dans un récit vide de héros récurrents, le lecteur a tôt fait « d'héroïfier » n'importe quel personnage se drapant dans cette exigence méritoire : « Je veux démasquer le coupable »... Et d'autant plus, si c'est une fillette comme dans *La maison biscornue* ! Bien sûr, l'on peut toujours prétendre avoir affaire à ce faux-héros⁷⁹¹ distingué par Propp, mais en admettant que l'enquête dans le roman d'énigme, réactualise la quête du héros du conte

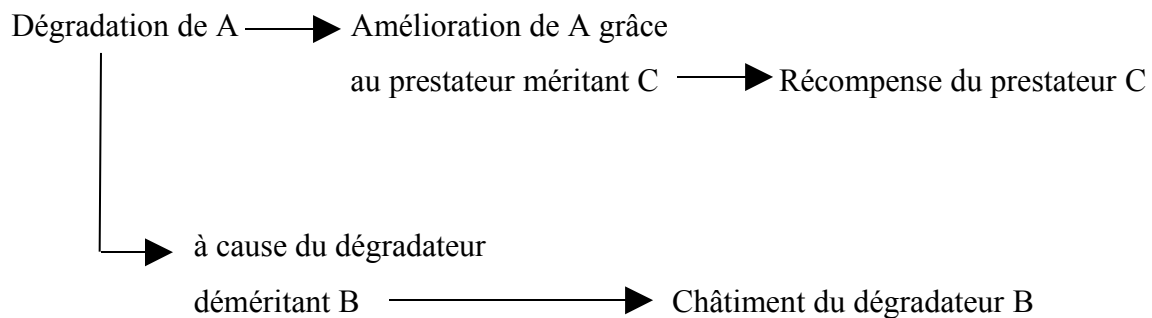
⁷⁸⁹ Agatha Christie, *Je ne suis pas coupable*, Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome 6, 1993, p. 1162.

⁷⁹⁰ L'on notera que dans sa dernière enquête Hercule Poirot, le héros-détective, commet un meurtre, acte dont il s'explique à son fidèle Hastings : « (...) chacun de nous est un meurtrier en puissance. À chacun de nous, le désir de tuer vient de temps à autre... mais pas forcément la volonté de tuer » (Agatha Christie, *Hercule Poirot quitte la scène*, op. cit., p. 1020.)

⁷⁹¹ Propp définit le faux-héros comme celui qui prétend être l'auteur de l'exploit.

merveilleux, force est de constater que le bât blesse : en se prétendant enquêteur et en profitant de l'incroyable présomption d'innocence entourant le détective, le coupable galvaude toutes les fonctions dans lesquelles il intervient – comparable en cela à la victime persécutée se révélant le persécuteur meurtrier. Le cas de figure est assez répandu dans l'œuvre christienne. Que l'on songe à *La maison du péril*, au *Miroir se brisa*, à *Un meurtre sera commis le...* ou bien encore à *La mort n'est pas une fin*.

Que celui qui demande réparation soit à l'origine du méfait ou que celui qui tente de le réparer en soit le responsable désigné semble atténuer toute la force de notre démonstration. Aussi, est-il peut-être plus judicieux de privilégier le modèle abstrait de Claude Brémont. Brémont procède à partir d'une matrice initiale de trois séquences (Dégradation – Amélioration ; Mérite – Récompense ; Démérite – Châtiment), associées selon le groupement canonique suivant :



Ce modèle, qui peut s'appliquer *a priori* à toute sorte de récit « régi par une exigence moralisatrice forte »⁷⁹², s'emboîte sur la majorité des romans chrétiens - au prix certes parfois d'une adaptation. Prenons l'exemple de *La dernière énigme* : depuis que Gwenda a emménagé dans sa coquette maison, d'étranges phénomènes de prescience l'assailent, la faisant douter de son état mental (*Dégradation de A*). Enfant, elle a assisté, dans cette demeure, à un crime dont elle a gommé le souvenir de sa mémoire : du haut des escaliers elle a vu sa belle-mère étranglée par un demi-frère trop possessif (*à cause du dégradateur déméritant B*). L'intervention de miss Marple permet non seulement de faire éclater la vérité mais assainit⁷⁹³ également la maison, lieu du crime (*Amélioration de A grâce au prestataire*

⁷⁹² Claude Brémont, « Les Bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français » in Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p.87.

⁷⁹³ Agatha Christie, *La dernière énigme*, op. cit., p. 1231 : « Pauvre Helen, si belle et morte si jeune... Tu sais Giles, elle n'est plus là... dans la maison... dans le hall... Je l'ai senti hier avant que nous partions. Il n'y a plus que la maison. Et la maison nous aime bien. Nous pouvons y retourner dès que nous le voudrons... » Cette idée d'un assainissement nécessaire s'inscrit dans de nombreux romans. Nous reviendrons sur ce point essentiel dans notre quatrième partie intitulée *Vers une écriture sanctuaire* : « Il regarda autour de lui en réprimant un léger frisson : - Ouvrez les rideaux. Laissez entrer l'air et la lumière. Cette pièce (...) a besoin d'être purifiée (...) de la tenace atmosphère de haine qui la hante. » (*Christmas pudding*, Torino, Les Intégrales 11, 1998, p. 328)

méritant C) ; confondu, le demi-frère de la victime est aveuglé par une substance toxique au moment même où il s'apprête une nouvelle fois à frapper (*châtiment du dégradateur B*). Gwenda rend hommage⁷⁹⁴ à la sagacité de miss Marple dont « le regard tourné vers la baie »⁷⁹⁵ à la fin du récit évoque le sentiment réconfortant du devoir accompli (*récompense du prestataire C*).

Ce développement pour le moins didactique s'imposait : il conforte cette indéniable parenté même si les motifs du roman chrétien apparaissent singulièrement galvaudés, altérés par rapport au modèle représenté par le conte. Dans *La nuit qui ne finit pas*, roman qui multiplie les allusions, le prince charmant est ainsi un dangereux psychopathe, la belle jeune fille blonde une méchante fée au nom prédestiné d'Andersen, et le château, le beau château, représente le mobile du crime.⁷⁹⁶ Quelques exemples : « (...) une maison dans laquelle comme dans un de ces contes de fées un peu bébêtes, nous vivrions "heureux jusqu'à la fin des temps " » (*La nuit qui ne finit pas*, Varèse, les Intégrales 12, 1996, p. 466) ; « Ce ne fut que le bref épisode (...) d'un conte de fées » (Ibid., p. 512) ; « Il y eut cette satanée belle-mère d'Ellie » (Ibid., p. 569)... Les allusions ne sont pas toujours aussi innocentes ; elles peuvent servir à égarer le lecteur : dans *L'heure zéro*, Neville Strange tente de faire pendre la femme qui l'a quitté, Audrey, en la faisant passer pour une meurtrière. Au cours de la narration, un personnage la compare à Blanche-Neige, réveillant implicitement l'image de la terrible marâtre (« - Rose-Rouge et Blanche-Neige, répéta-t-il. Comme dans ce vieux conte de fées » op. cit., p. 1015). Un peu plus loin dans le récit, Audrey Strange sera ironiquement qualifiée de « première femme de Barbe-bleue » (Ibid., p. 1095) alors même que tout laisse croire, à ce stade du roman, que Neville est la victime d'une machination destinée à le faire passer pour coupable. Machination qui aurait été ourdie par Audrey. Les manœuvres pernicieuses de l'assassin seront finalement établies par une allusion à une fable : « "- Viendras-tu dans mon boudoir ? dit l'araignée à la mouche", cita le superintendant Battle. » (Ibid., p. 1141) Le lecteur aura remarqué le nom emblématique de ce défenseur de l'ordre et de la Justice.

⁷⁹⁴ Ibid., p. 1231 : «- Cela aurait pu être moi... Si Miss Marple n'avait pas été là. »

⁷⁹⁵ Ibid., p. 1231 : « (...) Miss Marple s'autorisa un petit sourire, le regard tourné vers la baie. »

⁷⁹⁶ « C'avait été un formidable fantôme que nous avons partagé, cette maison que Santonix construirait pour moi – s'il vivait suffisamment longtemps » (Agatha Christie, *La nuit qui ne finit pas*, op. cit., p. 466).

De châteaux, il est souvent question avec Agatha Christie, mais ce sont des constructions déformées,⁷⁹⁷ des visions de cauchemar,⁷⁹⁸ des châteaux noirs qui apportent la mort,⁷⁹⁹ peuplés de tribus évoquant davantage les Atrides (« la plupart des membres de cette famille sont tout ce qu'il y a d'anormaux ! »)⁸⁰⁰ que l'image de la famille idéale dans un conte. Dans ces maisons de cauchemar, de belles jeunes filles dorment aussi, mais d'un sommeil éternel. Ce sont des meurtres endormis dans des univers endormis⁸⁰¹ que seule une fée ou un magicien saurait réveiller, que seule une miss Marple ou un Hercule Poirot pourrait ranimer...

Il faut noter la ressemblance entre le titre original de *La dernière énigme : Sleeping murder* et le titre anglais de *La belle au bois dormant : Sleeping beauty*. *Némésis* et *La dernière énigme* présentent le même thème : deux jeunes filles assassinées par jalousie, deux crimes oubliés qui dorment, l'un dans un jardin, l'autre dans une serre et seule une vieille fée (miss Marple) capable d'éclaircir les deux énigmes. L'on notera que ce thème, sous la plume de Pierre Véry se pare immédiatement d'un aspect légendaire (*L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 64) : « Ainsi, l'objet de la visite des trois jeunes paysans dans la vieille demeure était la recherche de *L'Inpace* où une légende voulait que dormissent de leur dernier sommeil l'ancien seigneur lépreux et son loyal serviteur. »

« Je soutiens que les romans policiers ne sont, en un certain sens, que des contes de fées. Ils devraient tous commencer par la formule fameuse : "il était une fois". »⁸⁰²

Ce préambule de Pierre Véry, lors d'un entretien, rejoint plusieurs déclarations⁸⁰³ de l'auteur de *L'assassinat du Père Noël* qui, dans la présentation de ce dernier roman qualifié de « livre blanc »,⁸⁰⁴ s'attarde une nouvelle fois avec complaisance sur la prépondérance des qualités de féerie dans son œuvre :

⁷⁹⁷ Agatha Christie, *La maison biscornue*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p. 1184 : « Chose bizarre, la construction avait l'air curieusement déformée (...) c'était une maison biscornue qui aurait pu pousser au cours de la nuit, comme un champignon ! »

⁷⁹⁸ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile ?* (op. cit., p. 433) : « (...) l'épouvantable laideur et l'incongruité du "château-fort" (...) s'offrait à ses yeux (...) Il contemplait cette vision de cauchemar. »

⁷⁹⁹ Dans *La maison du péril*, l'héroïne tue pour conserver son château délabré tout comme le narrateur de *La nuit qui ne finit pas* tue pour acheter son rêve.

⁸⁰⁰ Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 220.

⁸⁰¹ Cette idée d'un univers endormi s'est imposée à nous à la lecture de ce commentaire d'Annie Combes (op. cit., p. 39) : « Entre le début et la fin (...) rien ne change dans les sentiments des personnages. Ni remords, ni rancœur (...) L'intrigue repose sur un schéma (...) strictement déterminé avant que ne commence le roman et, en quelque sorte, paralysé par le crime ».

⁸⁰² Pierre Berger, « intantnés : Pierre Véry », *Les nouvelles littéraires* N° 995, 29 août 1946.

⁸⁰³ « L'humour et le merveilleux ; le roman policier, selon mon goût, ne saurait se passer ni de l'un, ni de l'autre ». Pierre Véry, *Les nouvelles littéraires* N° 1601, jeudi 8 mai 1958.

⁸⁰⁴ « Après *M. Marcel des Pompes Funèbres*, livre noir, voici un livre tout blanc ». Pierre Véry, *NRF* N° 256, janvier 1935.

« J'ai souhaité un jour que mes livres fussent considérés comme des contes de fées pour grandes personnes. C'est très particulièrement dans cet esprit que j'ai écrit *L'assassinat du Père Noël* (...) il convient de sauver dans l'homme (...) ce qui reste de l'enfant. Je demande à mes lecteurs d'ouvrir *L'Assassinat du Père-Noël* avec une âme d'enfant ; ils seront accueillis avec amitié par des personnages qu'ils ont beaucoup connus autrefois mais qu'ils ont peut-être un peu oubliés : le Père Fouettard, Croquemitaine, la Mère Michel, le compère Lustucru, l'homme au sac, le marchand de sable, le Prince Charmant, et par Cendrillon, qui leur tendra la main pour les entraîner dans la ronde enfantine. »⁸⁰⁵

Cette note d'intention, en guise d'avertissement, opère d'emblée un parallèle entre le roman véryen et le conte merveilleux populaire, entièrement placé sous le signe de la fictivité. Comme le prouvent les citations d'André Gide et de G. de Pawlowski correspondant aux exergues du *Meneur de jeu*⁸⁰⁶ et des *Métamorphoses*,⁸⁰⁷ mais également la dédicace fantaisiste à l'intention de Marguerite Effel et de Jean Effel⁸⁰⁸ dans *Le thé des vieilles dames*, c'est à un jeu⁸⁰⁹ que le lecteur est invité à participer : il va devoir, en effet, sans trouble aucun, feindre de prêter foi aux événements narrés, comme il savait si bien le faire, jadis, avec le conte de fées, récit sécrétant son espace, son temps et ses personnages propres :

« La brume s'éclaircissait. Elle semblait naturellement brillante, comme si elle eût dégagé elle-même sa propre lumière, une clarté laiteuse, avec des nappes, des vagues, des tourbillons de phosphorescences comme il doit en exister (...) au pays des fées !
- Je pense aux fées, dit Isabelle. Ne se croirait-on pas transporté dans un autre monde ? »⁸¹⁰

On ne peut que souscrire à la définition donnée par Francis Lacassin (op. cit., p. 231) du monde des fées : « Le monde des fées est un monde rural. Les fées, comme le merveilleux,

⁸⁰⁵ Ibid.

⁸⁰⁶ « Certains jours, à de certains instants, je perds complètement la notion de la réalité. Il me semble qu'au premier faux pas je vais passer de l'autre côté du décor » (*Le meneur de jeu*, op. cit., p. 736)

⁸⁰⁷ « La seconde porte s'ouvrait sur la terrasse de Saint-Germain, mais il est bien évident que si mon désir se fût modifié, elle se fût ouverte en tout autre lieu. » (les *Métamorphoses*, op. cit., p. 634)

⁸⁰⁸ Jean Effel, dessinateur français, autour de recueils d'un humour poétique (*La création du monde*) et de caricatures. La dédicace de Pierre Véry rend tribut, de manière fort plaisante, aux qualités artistiques (et donc féeriques) de son ami : *À Marguerite Effel et à Jean Effel créateur du Ciel et de ce qu'il renferme, Père des Anges, Frère des fées, Protecteur des Académiciens, - cette « tasse de thé », avec mon amitié.*

⁸⁰⁹ Cette idée de jeu ne semble pas avoir quitté Pierre Véry au plus fort de sa production littéraire : « Ni l'humour, ni le merveilleux n'auraient été possibles, si le genre n'avait été considéré alors, essentiellement comme un jeu. C'est pour cette raison qu'il m'était cher. On ne prenait pas cela au sérieux. Le souci de la vraisemblance n'avait rien d'essentiel. On exigeait une explication du mystère à la fin parce que c'était une des règles du jeu, mais si elle ne collait pas absolument, mon Dieu, cela n'avait qu'une importance relative. Ce qui comptait, c'était l'émotion de la partie en cours de route ». (Pierre Véry, *Les nouvelles littéraires*, N° 1601, jeudi 8 mai 1958)

⁸¹⁰ Pierre Véry, *Histoire de brigands*, op. cit., p. 411.

naissent des pierres, des arbres, des eaux dormantes. Elles agissent en communion avec une autre réalité que la civilisation du béton a étouffée. » Ce que corrobore tout à fait cet extrait d'*Histoire de brigands* (op. cit., p. 405) : « -Savez-vous comment on nomme ce menhir ?... La Pierre de la Fée ! (...) Eh bien (...) si on frappait cette masse de granit en un point précis - dont je ne connais d'ailleurs pas l'emplacement - la pierre parlerait ! »

Bien évidemment, pour le lecteur moderne, incapable de lire un conte comme il aurait pu le faire il y a quelques siècles, certains aménagements sont indispensables, même si ceux-ci – en exacerbant le regret des Paradis perdus de l'enfance et de temps immémoriaux plus crédules – semblent avoir beaucoup coûté⁸¹¹ à Pierre Véry.

Par la force des choses, le romancier a dû pourtant très vite s'incliner : il lui serait impossible de faire croire à ce qui était devenu depuis longtemps incroyable. Aussi s'approprie-t-il cette féerie pour la situer au niveau de la vision nostalgique de ses héros-rêveurs⁸¹² dont le regard est l'unique catalyseur susceptible d'évoquer un temps lui-même mythique : celui où les mythes étaient non seulement connus mais reconnus. Cette vision nostalgique alimente également l'univers christien. Annie Combes (op. cit., pp. 129-130) a ainsi pu évoquer une « mythologie de l'époque victorienne » voyant dans l'univers christien une représentation de celui d'Agatha avant la mort de son père, en 1901. Nous aurons tout loisir d'explicitier ce rapport dans la quatrième partie de notre thèse : *Vers une écriture sanctuaire*.

Inacceptable en tant que tel dans un ouvrage policier, le merveilleux se devait donc d'être à la fois polymorphe et insaisissable : il se réfugie par conséquent dans des nouvelles où nous est relatée l'origine⁸¹³ du conte *Le petit poucet* ; il nourrit volontiers de ses thèmes les recueils de science-fiction⁸¹⁴ (le futur offrant la même distance que le passé) et puis, bien sûr, il scintille de tout son éclat par le biais d'allusions explicites déposées, telles des pierres précieuses, dans des romans écrins.

Ces allusions au monde des fées, qui confèrent mystère et profondeur au corpus, sont de plusieurs types. Elles ont valeur de simple analogie (« (...) cette maisonnette pour poupées,

⁸¹¹ « Je n'ai jamais fait de romans policiers (...) Mais j'ai fait tout ce qu'il fallait pour qu'on pense le contraire. Voilà la vérité : j'ai d'abord publié quatre livres d'ordre nettement poétique et j'aurais pu essayer de faire carrière là-dedans. Un jour, pour m'amuser, j'ai essayé de faire un roman pseudo-policier. Cela m'a amené à en écrire une vingtaine. Voilà comment on peut s'aiguiller différemment (...) Et le compromis [que représente à ses yeux le roman policier] est la chose la plus détestable du monde (...) Ah, la féerie, parlez moi de la féerie. » (Pierre Berger, « Instantanés : Pierre Véry », *Les nouvelles littéraires* N° 995, 29 août 1946).

⁸¹² *Le meneur de jeu*, op. cit., p. 800 : « Si je reste à cette fenêtre cinq minutes, me dis-je, j'aurai vite peuplé les ténèbres de brigands, vêtus de costumes de couleurs flamboyantes et portant des torches, tant qu'à faire ! »

⁸¹³ Le lecteur se reportera au conte de Pierre Véry en annexe : *Noël chez l'ogre*.

⁸¹⁴ Nous songeons notamment à la nouvelle « hideux Tipset » in *Tout doit disparaître le 5 mai* dans laquelle Pierre Véry rejoue à sa manière le conte du Petit Poucet associé à la figure mythique du Père Noël. Le merveilleux et la fantaisie se déploient tout aussi largement dans les autres histoires du recueil, telle « L'Etoile Jaune », relatant l'aventure de David, le petit juif qui meurt enseveli dans la poussière de la lune.

ou pour les nains de Blanche-neige » - *Les héritiers d'avril*, op. cit., p. 452) ; elles jouent parfois la carte de l'humour (« une boîte de nuit tenue par un nain et appelé, pour cette raison, *le Petit-Poucet* » - *L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 170). Elles peuvent également conférer à une situation ou à un personnage une aura singulière tout en provoquant un décalage : « Je sais, j'ai l'air de conter Peau-d'Âne. Mon histoire est vraie, pourtant. Vraie dans son moindre détail. Si je suis dépourvu, c'est bien du côté de l'imagination » (*Le meneur de jeu*, op. cit., p. 865) ; « La femme-fée avait quitté ce monde terrestre (...) elle avait été assassinée » (*L'Inspecteur Max*, op. cit., p. 25). Enfin, elles sont susceptibles de générer une impression d'intemporalité concourant au climat de mystère (« des centaines d'années avant la naissance des fées ! » - *Histoire de brigands*, op. cit., p. 488) tout comme elles peuvent envelopper le récit d'émanations magiques en donnant à l'origine de l'intrigue une signification en rapport avec la symbolique usuelle du conte de fées : « "Et dire, songeait l'avocat, que cela a débuté par des papillons ! Oui ! J'ai été conduit jusqu'ici par un attelage de papillons, - comme les fées du temps jadis." » (*Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 492).

N'est-il pas, dès lors, un peu vain de procéder à un déchiffrement structural ou mythique alors même que ce qui paraît importer à Véry dans le merveilleux est que celui-ci reste une énigme en donnant à réfléchir, en donnant à rêver, à l'instar du simple mot « fées » ?

C. Des personnages fées ?

La cartographie du pays des fées suit les contours des physionomies atypiques des protagonistes véryens : suspects au faciès de bêtes et sculpteur bossu dans *Le gentleman des antipodes*, géant sans bras dans *Madame et le mort*, nains dans *L'Inspecteur Max*, demoiselles ressemblant à des cyprès dans *Le thé des vieilles dames*, grenouille faite croque-mort ou surhomme dans *M. Marcel des Pompes Funèbres*, l'anormalité, au pays des fées, a une valeur poétique incontestable car elle s'adresse à l'imaginaire du lecteur. Un peu finalement, comme certains noms⁸¹⁵ incongrus qui, en superposant deux niveaux de lecture, génèrent un réseau d'équivalences faisant de chaque histoire une histoire double, de chaque personnage la projection d'un autre personnage :

⁸¹⁵ L'on peut mentionner plusieurs noms significatifs comme ceux de Noël Avril, l'orphelin des *Héritiers d'avril*, né lors de la nativité et abandonné au mois d'avril, mais également comme Saint-Elhme, l'énigmatique personnage du *Meneur de jeu* par le biais duquel Désiré Triboire connaîtra la grâce de renouer avec l'enfance. Quant à Sucre et à Gingembre, les deux architectes dont les identités finissent par se confondre dans *Les métamorphoses* (op. cit., p. 711), leurs patronymes, associés pour l'un à la douceur et pour l'autre au piment, amplifient le malaise provoqué par une impossible symbiose : « (...) Quand j'ai vu M. Gingembre (...) planté immobile devant la croix du défunt M. Sucre, j'ai cru une minute, tellement il lui ressemblait (...) voir votre ancien associé en personne debout en prières (...) sur sa propre tombe. »

« Lopicq (...) évita soigneusement la Patte-d'oie-du-Petit-Roi. Il ne tenait pas du tout à savoir si, ce soir comme les autres soirs, le nain épiait sous la fenêtre de Reine Coulemelle, ni si la postière se faisait belle en vue d'une expédition nocturne ».⁸¹⁶

Cette histoire double se retrouve de façon très nette dans *L'assassinat du Père Noël* où l'intrigue policière s'amalgame avec le conte de fées de Cendrillon (op. cit., p. 385) : « Cendrillon cousait, à sa croisée. La pauvrete était bouleversée (...) Le baron parti, Cendrillon avait repris courageusement l'aiguille et le dé, mais il flottait devant ses yeux comme un voile (...) » À un niveau plus subtil encore, que le nom du Père Noël soit associé à la mort permet d'ébaucher, en filigrane du récit, une réflexion sur le mythe et sa durabilité : « - J'en veux pas, d'mes jouets ! J'les aime pas !... – Et pourquoi ? – (...) À cause que c'est pas le Père Noël qui les a apportés (...) puisqu'il est mort ! On l'a tué ! (...) – Mais non, mon chou ! Le monsieur qui est mort n'était qu'un homme déguisé. D'abord, le Père Noël ne peut pas mourir... – Si, il peut ! La preuve ! » (Ibid., p. 379).

Cette féerie en attente (présupposant du héros et du lecteur qu'ils sachent l'appréhender et la faire vibrer) s'inscrit également dans certaines situations ambiguës, le flou inhérent au flottement de sens drapant les personnages d'une aura qu'il est difficile de qualifier. Aura de folie ? Aura féérique ? Après tout, qu'importe : elle procède d'un seul et même élan, échapper au réel et à son carcan⁸¹⁷ :

« - Bonjour, Simon ; as-tu bien dormi ?
Ce n'est rien... Ce n'est qu'un petit garçon, vêtu dans le goût de 1820. Son front est fendu, son visage ensanglanté. Ce qui ne l'empêche pas de sourire gentiment. C'est ce petit garçon qui a été précipité du haut de la falaise pour avoir vu ce qu'il n'eût pas dû voir (...) Un fantôme. Un de plus... Il disparaît. »⁸¹⁸

Car la féerie est volatile : un rien suffit et elle est chassée ou au contraire invoquée. Chansons magiques⁸¹⁹ d'enfants refoulées par le sordide d'un crime, fin d'une enquête criminelle qui

⁸¹⁶ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 528. Dans ce roman, l'attrance du monstrueux nain Couril pour la lunatique Reine Coulemelle nous a évoqué le conte de Perrault *Riquet à la houppe* dans lequel le prince Riquet, intelligent, mais laid, aime une princesse belle, mais bête.

⁸¹⁷ Comme dans *Les quatre vipères*, op. cit., p. 431 : « (...) il pratiquait, en outre, la lévitation. Il imaginait qu'il s'élevait dans les airs par ses propres moyens avec une aisance stupéfiante et, à des vitesses interdites aux aéroplanes les plus perfectionnés, se transportait, par dessus les frontières et les océans, où le sollicitait son caprice : en Russie, au Brésil, en Polynésie. »

⁸¹⁸ Pierre Véry, *Le pays sans étoiles*, op. cit., p. 140.

⁸¹⁹ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 546 : « Et, ce qui manquait, c'était la douce présence des fillettes, chassées par ces abominables idées de crime (...) ce qui manquait, c'était la chansonnette magique : "Am Stram Gram, Femina Godam, Carabim zigolo..." C'étaient les litanies de la Balle au Mur (...) Et

marque l'arrêt brutal d'un rêve grîmé,⁸²⁰ le héros véryien a besoin de la mort pour s'assurer qu'il peut toujours s'émerveiller, et qu'il est encore capable de se rappeler.⁸²¹ La vision du cadavre de Catherine, dans *Les anciens de Saint-loup*, abolit⁸²² ainsi le temps, replongeant Charles Merlin, l'homme au patronyme d'enchanteur, au cœur d'une nuit de tempête pendant laquelle il renonça à une fillette pour suivre un rêve ensorcelant: « Il ne regarda la morte qu'une seconde. Une seconde - et quinze années s'étaient écoulées depuis cette autre nuit où il l'avait vue pour la dernière fois - (...) une enfant presque – et elle l'aimait (...). – oui (...), le temps n'avait pas existé, c'était bien cette même nuit, le même vent d'orage courant en rond sous la lune, et bramant, et tourmentant la bougie (...) il fallait fuir à l'instant et pour jamais ; des figures fabuleuses se balançaient dans le vent qui criait d'une voix héroïque : "Aventure !... Aventure !..." C'était l'heure... Souffler la bougie... Ouvrir la porte basse... S'élançer vers la ville – adieu, adieu, petite fille... »

Quant à Raboisson, l'aveugle, c'est un vieux livre, retrouvé dans une bicoque délabrée (elle même dépendance d'une maison agonisante⁸²³) qui lui permet de retourner⁸²⁴ instantanément au pays des fées... : « Tout de suite l'aveugle sourit (...) C'était en dedans de lui-même qu'il voyait, dans un naguère plein de séductions puérides (...) l'aveugle se détourna. Son pied avait heurté un tas de livres sentant le moisi. Il s'accroupit. Ses doigts, sensibles comme des antennes, palpèrent des volumes, tandis qu'il marmottait : - Si je pouvais retrouver... Mais ça serait trop beau !... Et pourtant, il retrouva ! Un vieux bouquin de prix, à caractère rouge, cartonné, à gros nerfs. Son index tâtant les caractères creux, "lut", tandis que sa voix, amoureuse, "traduisait" : Jules Verne *Les naufragés de l'air l'île mystérieuse*. - Mon Dieu !... fit-il. Mon Dieu !... C'était le premier roman qu'il avait lu de sa vie, et il l'avait lu dans cet exemplaire même, dans celui-ci et non dans un autre (...) Il souleva la couverture, caressa le papier (...) Raboisson "revoyait" cette gravure, chaque détail de cette gravure... Il tourna une page. Là, commençait le texte. Ce texte, l'aveugle le savait par cœur (...) Raboisson reposa le bouquin avec une expression d'extase (...) il parvint dans le coin où étaient entassés des jeux

l'incantation horripilante de la petite Bladout : "*Bleublanrouge... Bleublanrouge...*" »

⁸²⁰ A l'instar du détective retirant son grimage à l'issue de l'enquête dans *Les métamorphoses* (op. cit., p. 726) : « L'autre, à présent, enlevait son maquillage et, à mesure, dévoilait un visage absolument nouveau. Ce n'était plus qu'une face infiniment banale de cabotin, aggravée d'une touche inquiétante, qui venait de ce que le personnage était à la solde de la police. Un ambigu mélange d'espion et d'acteur, un alliage équivoque de trivialité et de noblesse, une louche pâte d'individu. »

⁸²¹ Que l'on songe à Merlin et Raboisson dans *Les anciens de Saint-loup* (op. cit., p. 342) : « (...) ils n'avaient voulu et ne voulaient voir qu'une chose, et cette chose appartenait au domaine de leur enfance. Pour Merlin, c'était le visage bouleversé d'une toute jeune fille en boucles blondes. Pour Raboisson, c'était un bouquin rouge, cartonné, au titre en creux. Pour cette fidélité (...) il leur avait été accordé l'extraordinaire privilège de garder jusqu'à la fin de leur vie (...) leur enfance. »

⁸²² Ibid., p. 313

⁸²³ Ibid., p. 342 : « (...) c'était une maison agonisante (...) presque fantôme. »

⁸²⁴ Ibid., pp. 295-296

démantibulés. Là encore, il tâtonna (...) Il les nommait au fur et à mesure (...) avec une mine de gamin heureux. »

L'on ne saurait s'étonner par conséquent, qu'à force d'évoluer dans un univers où la réalité est transformée en merveilleux, Prosper Lepicq « le démarcheur en crime⁸²⁵ » finisse lui-même par être affecté par les effets de cette féerie. A diverses reprises, il semble sur le point de basculer⁸²⁶ de l'autre côté alors même que certaines de ses révélations lui sont dictées par une voix intérieure : peut-être la voix d'une fée ?

« Il y eut même une seconde aiguë, un de ces fugaces instants de lucidité sublimée au point de friser la divination, où l'avocat sentit avec une extraordinaire violence, qu'il était passé à moins que rien, à un souffle de la vérité, que quelqu'un, d'une phrase sans rapport avec le crime, lui avait offert la clef, l'avait conduit tout au bord de l'explication... »⁸²⁷

Un peu plus loin, Amandine Maisondieu dénoncera cette aptitude prodigieuse (Ibid., p. 620) : « - Démon ! siffla-t-elle. Démon ! Vous devinez tout ! ». Dans *Meurtre quai des orfèvres* (Monaco, Editions du Rocher, 1986, p. 192), l'investigation policière donne lieu à un étrange parallèle car Lepicq est comparé à une baguette, une façon peut-être d'évoquer la palomancie ou l'art de prédire l'avenir en utilisant des petits bâtons ou des baguettes : « Il ne se dissimulait d'ailleurs pas que des investigations conduites de la sorte évoquaient, bien plutôt qu'une enquête policière, quelque chose d'un peu comparable à la recherche d'une nappe d'eau souterraine, lui même jouant le rôle de sourcier et Lepicq lui servant de baguette. »

Si l'on admet que les fées symbolisent les pouvoirs paranormaux de l'esprit, que leurs vies sont continues et que leur origine remonte aux Kères, ces divinités de la mythologie grecque déterminant le destin du héros auquel elles apparaissent en lui offrant un choix⁸²⁸ dont

⁸²⁵ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 536 : « En somme, achevait plaisamment Lepicq, je suis un démarcheur de crimes. » Le caractère sacré du détective est poussé à son paroxysme dans *Le pays sans étoiles* (op. cit., p. 159) : « - Voilà pourquoi je suis de nouveau vivant, se disait Simon (...) Je suis revenu afin de porter témoignage. Rappelé, en quelque sorte, par la police de Dieu, qui n'admet pas les "affaires classées..." »

⁸²⁶ Comme dans *L'assassinat du Père Noël* où il confie son trouble au baron de La Faille (dont le nom résonne rétrospectivement comme le talon d'Achille d'un noble ruiné épris de grandeur) – op. cit., p. 405 : « - La féerie (...) Je n'y croyais guère en arrivant à Mortefont (...) Mais depuis quinze jours que je suis dans cette petite ville pleine de jouets et de personnages merveilleux... » Les points de suspension ont ici valeur de confession implicite. Dans *Le gentleman des antipodes*, Lepicq, époustoufflé par la connivence liant le criminel, Aurouet, avec les bêtes, est sur le point de succomber à une explication irrationnelle : « - Restent les anges ! » (op. cit., p. 165).

⁸²⁷ Pierre Véry, *Le thé des vieilles dames*, op. cit., p. 592.

⁸²⁸ Pareil choix est proposé par Poirot à Jacqueline de Bellefort, la jeune fille délaissée par son fiancé dans le roman *Mort sur le Nil* où elle harcèle le jeune couple de mariés en voyage de noces (Agatha Christie, *Mort sur le Nil*, Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 5, 1992, pp. 669-670-671) : « - Mademoiselle, je vous parle en ami. Enterrez vos morts (...) Oubliez le passé ! Tournez vous vers l'avenir ! Ce qui est fait est fait. L'amertume n'y changera rien (...) Elle éclata d'un rire argentin. Poirot l'attrapa par le bras (...) – Mademoiselle, je vous en conjure, cessez ce que vous êtes en train de faire (...) N'ouvrez pas votre âme au mal (...) Parce que, poursuivit

dépendra l'issue bénéfique ou maléfique de son voyage, alors l'étrange statut des détectives chrétiens - qualifiés par la critique d'orphelins⁸²⁹ ou de monstres⁸³⁰ - se justifie totalement. Leur relégation aux confins de l'existence - ou plutôt de l'inexistence - s'explique par le fait qu'ils évoquent, de roman en roman, la figure mythologique des Erinyes⁸³¹ et que, marqués du sceau de l'éternité, ils semblent participer, par leur vie ininterrompue au surnaturel. Jamais, en effet, dans le juste univers du roman d'Agatha Christie, l'assassin n'échappe à l'enquêteur, jamais la justice n'échoue⁸³², si aimable que soit le coupable, si justifié que paraisse le crime. Le caractère impitoyable, voire vindicatif, des détectives est attesté par de nombreux romans. Ainsi, miss Marple peut-elle s'exclamer dans *Un cadavre dans la bibliothèque* (Torino, Les Intégrales du Masque, Tome 7, p. 562) : « La seule chose qui me réconforte, voyez-vous, c'est la certitude qu'il sera pendu ». Ce trait de caractère est encore plus perceptible à la fin de *A l'hôtel Bertram* (Varèse, Les Intégrales du Masque, Tome 12, 1999, p. 214) où l'assassin, une jeune fille, se voit innocentée, grâce à sa mère qui, en se suicidant, s'est accusée du crime à sa place. Miss Marple ne l'entend pas ainsi et demande presque en criant : « - Vraiment, inspecteur ! (...) Allez-vous la laisser s'en tirer comme cela ? » Sur l'assurance qu'il n'en fera rien, la vieille fille retrouve sa bénignité : « miss Marple hocha lentement la tête d'un air grave. – Puisse Dieu avoir pitié de son âme, murmura-t-elle. » Quant à Poirot, auquel une jeune femme fait le reproche d'être impitoyable dans *Rendez-vous avec la mort* (op. cit., pp. 137-138) il a tôt fait de s'en expliquer : « - Les qualités morales de la victime ne changent rien à l'affaire ! Un être humain qui a cru pouvoir exercer sa propre justice et prendre la vie d'un autre être humain n'a plus sa place dans la communauté des hommes (...) – Comment peut-on être à ce point impitoyable ? – Il est des sujets, madame, sur lesquels je ne puis transiger. Je ne saurais excuser le crime ! Ça, pour Hercule Poirot, c'est son dernier mot. » Et

Poirot (...) si vous continuez, le mal prendra possession de vous (...) il viendra (...) Il vous submergera (...) il vous sera bientôt impossible de l'en chasser. Elle leva sur lui un regard vacillant (...) – Même si je voulais la tuer... Vous ne pourriez pas m'en empêcher. Poirot secoua la tête (...) – Le moment du choix vient toujours (...) Quiconque agit d'(...) [une] façon est condamné à poursuivre son entreprise, il ne lui est pas offert de seconde chance. »

⁸²⁹ Jean Fabre, op. cit., p. 116 : « Hercule Poirot semble orphelin. C'est qu'il est tout simplement fils de l'heuristique. »

⁸³⁰ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Vendôme, Puf, coll. « que sais-je ? » 1975. « En tant que personnage, il [le détective] est presque de trop (...) l'homme qui ne se trompe jamais s'exclut de la communauté humaine (...) Poirot (...) Rouletabille sont (...) des excentriques, des personnages étranges, pleins de tics et de manies (...) cérébraux à l'extrême (...) incapables d'aimer. Disons le : ce sont des monstres ».

⁸³¹ Divinités infernales grecques, les Erinyes sont les filles de Gaïa, fécondée par le sang d'Ouranos que Chronos a mutilé. Elles châtent les crimes et plus particulièrement la démesure, l'homicide et les délits contre la famille ou contre l'ordre social.

⁸³² Une exception notable dans l'œuvre christienne : *Le crime de l'Orient-Express*. Mais ce cas isolé est justifié : une famille entière a rendu sa propre justice, en lardant de coups de couteau le kidnappeur, meurtrier d'un enfant.

toute la portée intégriste de cette dernière remarque d'être soulignée par son interlocutrice :
« - Eh, bien, continuez ! Plongez des innocents dans la ruine et le désespoir ! » (Ibid.).

À un moment ou à un autre la vérité doit éclater et il n'y a alors aucun moyen de se soustraire à un détective à la fois furie et destin :

« Miss Marple ôta l'écharpe de laine rose qui lui entourait la tête (...)
- Je me suis une fois appelée Némésis (...) La justice divine est parfois longue à venir mais elle vient toujours. »⁸³³

À l'inverse de ce qui est dit dans ce roman, Némésis n'est pas la déesse de la justice mais celle de la vengeance : elle s'assure que les orgueilleux mortels ne tentent pas d'égaliser les Dieux. Une petite erreur d'Agatha Christie probablement aveuglée par cette thématique de la justice qui s'inscrit ici avec encore plus de force que dans ses autres récits : miss Marple répare en effet une injustice et fait triompher la vérité en laissant à la coupable le soin de se faire justice elle-même. Dans *Un, deux, trois* (Varèse, les Intégrales 6, 1993, p. 927) c'est un psaume chanté dans une église qui livre à Poirot la vérité, le transformant d'une certaine manière en interlocuteur direct de Dieu : « Pour la première fois, Poirot voyait cette affaire dans la bonne perspective. – *Car la rébellion est un péché comme la divination – et l'entêtement un crime comme l'idolâtrie. Puisque tu as rejeté la parole de Yahvé – Yahvé te rejette, et tu n'es plus roi... Ainsi s'achève la première leçon*, chevrotait le vieux pasteur d'un seul souffle. Comme dans un rêve, Hercule Poirot se leva pour louer le Seigneur dans le *Te deum*. »

Cette soif de justice associée au désir de rétablir l'ordre initial se pose d'emblée comme intemporelle. Elle s'inscrit dans le cadre d'un roman anglo-saxon nourri de la Bible pour la conviction profonde que si la justice est lente à se manifester, elle n'en est pas moins inexorable. Inexorable à l'image de ses messagers qui avancent sans fléchir, insensibles aux vicissitudes humaines. Comme le notait avec raison Brigitte Leghars, « Miss Marple ne saurait vieillir ; elle a toujours été "une vieille dame rose et blanche" figurant un savoir sans fin puisque sans commencement »,⁸³⁴ son nom ayant été suggéré à Agatha Christie par le patronyme des occupants d'une ancienne demeure du XVI^{ème} siècle visitée un jour avec sa sœur Madge. La seule indication concédée sur sa jeunesse est elle-même signe d'immortalité,

⁸³³ *Némésis*, op. cit., p. 193.

⁸³⁴ Brigitte Leghars, « Agatha Christie ou la mise en scène de la mort de l'auteur » in *Critique*, N° 365, 1977, p. 957. L'on pourrait approfondir cette appréciation en relevant la confession implicite de miss Marple à la fin du roman *Jeux de glaces* (Torino, les Intégrales 9, p. 960) : « Le regard de la jeune femme se brouilla : - Quand je pense que Tante Ruth, et Bonne-Ma, et vous, vous avez été jeunes ensemble. Je me demande bien comment vous étiez ! Je n'arrive pas à imaginer... – Je ne crois pas que vous le puissiez jamais, trancha miss Marple. C'était il y a si longtemps... »

la vieille demoiselle étant née d'un représentant de Dieu sur terre ⁸³⁵: « Elle-même, Jane Marple, gamine anglaise rose et fraîche, à peine échappée du presbytère paternel... »

Quant aux allusions constantes à l'âge avancé d'Hercule Poirot, elles sont si répétitives, si systématiques, qu'elles se posent moins comme attribut que comme signe : signe de sagesse, de vertu, mais également de longévité, en un mot de vieillesse, cette image imparfaite de l'immortalité. Relevons quelques exemples extraits respectivement de *Poirot joue le jeu* (Torino, les Intégrales 10, 1997, p. 777), de *La troisième fille* (Varèse, Les Intégrales du Masque 12, p. 225) et de *Cinq petits cochons* (op. cit., p. 572) : « - Je sais (...) avait-il dit d'un ton agacé. Ce petit Belge était un aigle, en son temps – mais ça ne date pas d'hier (...) Quel âge peut-il avoir ? Bland avait (...) éludé cette question (...) Poirot lui-même restait toujours d'une discrétion extrême sur le sujet. » ; « (...) Elle poussa un énorme soupir, regarda Poirot (...) et soudain laissa échapper : (...) Vous êtes trop vieux. Personne ne m'avait dit que vous étiez si vieux. » ; « - Je ne vous voyais pas exactement comme ça, monsieur Poirot. – Je suis plus âgé, n'est-ce pas ? Plus âgé que vous ne l'imaginiez ? »

Impitoyables, atemporels, les détectives chrétiens participent donc au féérique. A un niveau structural, cette identification entre l'enquêteur et le personnage magique s'effectue par leur rattachement à un rythme quaternaire commun. Ainsi que le remarquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, les fées sont associées à une cadence quasi musicale évoquant « une mesure à trois-quatre »⁸³⁶ (trois temps marqués et un temps de silence) avec au niveau cosmique trois saisons où elles palpitent à l'unisson de la végétation et un quatrième temps de rupture (l'hiver) où, tout en continuant d'exister sous une autre forme, elles ne se manifestent pas. Ce temps de rupture durant lequel « l'épiphanie anthropomorphe de la fée se dissipe »⁸³⁷ correspond, selon notre point de vue, au moment succédant à l'élucidation dans le roman d'énigme : après la découverte du meurtre, l'enquête et la désignation du coupable, il s'instaure également dans le récit chrétien un temps mort, un temps de mort, caractérisé par une note de désenchantement, par une impression d'inachevé, d'inabouti :

« Je soupirai.
- Qu'avez-vous, mon bon ami ?
- Oh, rien ! dis-je, morose. Ces deux femmes sont exquises !
- Et ni l'une ni l'autre n'est pour vous, n'est-ce pas ? compléta Poirot. Mais quelle importance, mon bon ami ? Consolez vous : bientôt, peut-être, une nouvelle enquête nous réunira. Et alors qui sait... »⁸³⁸

⁸³⁵ Ibid., p. 794

⁸³⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 431.

⁸³⁷ Ibid.

⁸³⁸ Agatha Christie, *La mystérieuse affaire de Styles*, op. cit., p. 204.

D'un point de vue textuel plus anecdotique, les clins d'œil⁸³⁹ et les allusions renforcent cette parenté du détective avec les fées : miss Marple, la vieille demoiselle aux cheveux blancs est toujours là au moment opportun pour allumer la lumière et chasser les ombres maléfiques. Elle surgit des placards⁸⁴⁰ pour confondre les meurtriers, fait apparaître d'un coup de sifflet⁸⁴¹ ses anges gardiens, pour finalement, sa mission accomplie, regagner symboliquement les cieux d'où elle était peut-être descendue. Nous songeons à la fin toute laconique du roman *Le major parlait trop*, (Torino, Les Intégrales du Masque 11, 1998, p. 1315) : « Puis elle traversa la piste et monta dans l'avion. »

Quant aux paroles incantatoires de Poirot reconstituant le crime, elles évoquent souvent l'état du médium dépersonnalisé, comme si un esprit étranger s'était substitué à lui :

« - Il règne ici une atmosphère de ... de fureur brutale... Oui, c'est bien ça, de *fureur brutale*. Et de rage sanguinaire, d'emphase sur le côté sanglant... Il y a... comment dire ?... Il y a *trop de sang*. Du sang sur les fauteuils, sur les tables, sur le tapis. Le sang rituel ? Le sang sacrifice ? Est-ce de cela qu'il s'agit ? Peut-être... Un homme aussi frêle, aussi maigre, aussi desséché, et pourtant... dans la mort... *tant de sang*... Sa voix s'éteignit. »⁸⁴²

Si certains⁸⁴³ ont pu voir dans ces procédés une convention littéraire proche du *Deus ex machina* du théâtre grec, il y a également – au delà de l'aspect très cérébral de l'enquête – quelque chose de terriblement enfantin qui s'inscrit en filigrane : la certitude qu'un coup de baguette magique (ou un coup de sifflet ?) peut tout arrêter, tout restaurer. Non seulement les détectives chrétiens réparent le méfait initial et permettent le retour à l'état de grâce mais, de

⁸³⁹ Comme dans *Rendez-vous avec la mort* (op. cit., p. 105) : « Et au bout du compte, quand vous aurez rassemblé des preuves, utilisé vos petites cellules grises et potassé la psychologie en trois coups de cuillère à pot, vous allez pouvoir sortir le lapin de votre chapeau ? ». Le corpus foisonne de notations semblables : « Eberlué, il regardait Poirot comme un gamin qui vient de voir un magicien tirer un lapin de son chapeau. » (*Le Flux et le reflux*, op. cit., p. 1069) ; « Poirot n'éclaira pas sa lanterne (...) un magicien ne dévoile pas ses trucs au public. » (Ibid., p. 1095) ; « (...) Poirot s'écria : - Je vous propose un dernier tour de passe-passe, mademoiselle. » (*Christmas Pudding*, op. cit., p. 289) À l'instar du magicien, le détective finit d'ailleurs par devenir une attraction comme le souligne cette remarque cruelle de Lucy dans *Le vallon* (Torino, les Intégrales du Masque 8, 1995, p. 453) : « - Parfois, rêvassa-t-elle, les choses s'arrangent d'elles-mêmes comme par enchantement. J'ai invité Monsieur Crime à déjeuner dimanche. Ça fera diversion, tu ne crois pas ? ».

⁸⁴⁰ C'est le cas dans *Un meurtre sera commis le...* (Torino, les Intégrales du Masque 9 p. 313) : « (...) miss Marple, rougissante, émergeait triomphalement du placard à balais ». L'on relèvera le titre du chapitre correspondant à cette surprenante intervention : *La vérité*.

⁸⁴¹ Agatha Christie, *Némésis*, op. cit., p. 196.

⁸⁴² Agatha Christie, *Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 277. L'on notera que le crâne, siège de la pensée, se substitue dans le roman d'Agatha à la baguette magique de l'enchanteur des contes de fées : « C'est ça (il tapota son crâne en forme d'œuf) mon instrument de travail. » (*Cinq petits cochons*, op. cit., p. 572).

⁸⁴³ Nous songeons à l'article de G.C. Ramsey, « Agatha Christie, maître du suspense » in *Les cahiers Renaud Barrault* N° 115, 1988, p. 57.

plus, il est fréquent qu'ils jouent un rôle de marieurs... Dans *la mort dans les nuages*, Poirot veille ainsi à ce qu'une jeune fille déçue – elle était amoureuse du meurtrier – trouve un appui secourable et un amour de rechange auprès d'un fidèle ami jusque là discret. Dans *ABC contre Poirot* (op. cit., p. 210), il joue également les entremetteurs en favorisant la naissance d'une idylle : « - Ne craignez pas d'oublier, conseilla gentiment Poirot. (...) Vous avez trouvé mille fois mieux en Mlle Megan : un cœur généreux ! ».Abracadabra (en hébreu : Abreg ad habra) c'est à dire « envoie ta foudre jusqu'à la mort », mission dont s'acquittent parfaitement nos enquêteurs, comme en atteste la réflexion de Poirot dans *Le flux et le reflux* : « Quand on connaît déjà la réponse à la question posée, on peut la donner avec tous les abracadabras souhaités... »

Abracadabra pour que le soleil continue de briller, pour que les vivants puissent s'aimer, et que la vie l'emporte enfin sur la mort :

« Elle frissonna :
- *Couvrez-lui le visage... Elle est morte jeune et mes yeux sont aveuglés... Cela aurait pu être moi... si miss Marple n'avait pas été là.* »⁸⁴⁴

L'image rebattue du soleil qui succède à la nuit est très prisée par Christie puisqu'elle affirme la victoire de la vie sur la mort : « Lorsqu'on a avancé dans la vallée de la mort et que l'on retrouve le soleil, alors, très cher, une nouvelle vie commence. » (*Je ne suis pas coupable*, op. cit., p. 1162). L'on retrouve sensiblement le même procédé dans *Histoire de brigands* (Pierre Véry, op. cit., p. 506), où à la suite de multiples péripéties, Dominique avoue son amour à Isabelle : « Imaginez un être qui aurait passé son existence sous la terre, qui ne saurait rien du ciel et qui, tout à coup... Il penserait que c'est vous le soleil... »

Après la catharsis provoquée par le meurtre, l'enquête et l'élucidation, tous les aveux sont formulables : « Elle fixa Calgary : - *Vous, vous le saviez ! Je crois que j'aimerais bien vous épouser – Enfin, Hester, j'ai des années de plus que vous ! Vous ne pouvez pas réellement... – C'est à dire... si toutefois vous vouliez bien de moi,* ajouta la jeune fille saisie d'un doute soudain – Oh ! oui, je veux de vous ! dit Arthur Calgary. » (*Témoin indésirable*, Torino, Les Intégrales du Masque 10, 1997, p. 1229). Dans *Le Noël d'Hercule Poirot* (op. cit., p. 408), l'image finale du jardin, aussi humoristique soit-elle, n'en sanctuarise pas moins un amour reconquis : « - Tu fais un autre jardin ? – Oui tu vois – c'est quoi, cette fois ? – Une tentative de reconstitution du Paradis terrestre. Mais un paradis terrestre revu et corrigé : il n'y a pas de

⁸⁴⁴ Agatha Christie, *La dernière énigme*, op. cit., p. 1231.

serpent, et Adam et Ève sont résolument quadragénaires. – Lydia chérie, dit tendrement Alfred, tu as été si patiente pendant toutes ces années. Si bonne avec moi. – Oui, mais vois-tu Alfred, je t'aime, moi... ».

C'est sur cette allusion à la vie s'ouvrant, enfin, aux héros que se clôt *Un meurtre est-il facile ?* (op. cit., p. 607) : « - Nous avons longtemps côtoyé la mort, dit Luke. Maintenant, c'est fini ! Maintenant, nous allons commencer à Vivre... » La majuscule du verbe vivre crée un véritable effet d'emphase en signalant au lecteur l'intensité et la puissance de l'intention. Se discerne en filigrane de ce choix typographique une certaine moralité, identique à celle énoncée clairement par Poirot dans *Un, deux, trois...* (Varèse, Les Intégrales 6, 1993, p. 972) : « - Quoi qu'il en soit, les jeux sont faits. Le monde vous appartient désormais. Ce monde que vous rêvez tourné vers l'avenir. Qu'il y ait seulement place pour la liberté et la compassion, dans votre monde nouveau, mes enfants... C'est bien là mon seul souhait. »

Il semble venu, à ce moment de notre recherche, de nous interroger sur la motivation de nos auteurs lorsqu'ils choisissent le récit de détection et le roman de mystère comme ultime réceptacle de l'enfance (de leur enfance ?). S'il est bien sûr difficile d'apporter une réponse par trop catégorique, on peut néanmoins discerner dans ce choix un indéniable désir de retour... Eternel, sempiternel désir de retour au jeu (au je ?) de l'enfance, mais également au lieu, au temps et au trésor de l'origine que seul précisément un roman défini lui-même comme quête des origines⁸⁴⁵ pouvait permettre.

⁸⁴⁵ Quête des origines car nos romans se bâtissent en remontant le temps : il s'agit de trouver et d'élucider le crime fondateur, l'avancée n'étant pas progressive mais régressive.

**QUATRIÈME PARTIE :
VERS UNE ÉCRITURE SANCTUAIRE ?**

4ÈME PARTIE : VERS UNE ECRITURE SANCTUAIRE ?

Préambule

L'histoire du crime étant absente du récit d'énigme, il incombe au détective et au lecteur d'interpréter les éléments manquants et de déchiffrer l'histoire pour passer de l'ignorance à une position de savoir. Tel est l'enjeu essentiel du roman policier, texte indicial recouvrant un texte caché exigeant du lecteur une lecture tendue tout orientée par la réponse à cette question primitive : qui ? L'on comprendra alors aisément que la majorité des théoriciens du roman de détection ait comparé sa lecture à un acte identique à la reconstitution d'un puzzle ou au déchiffrement d'un palimpseste puisque les énoncés et les détails les plus anodins ne sont dotés d'un sens que lorsqu'ils se retrouvent indexés sur l'explication finale, le texte policier dans sa globalité devenant alors signifiant :

“Dans un bon roman policier, rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient pas significatifs. Et même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, ce qui revient à la même chose. Le monde du livre s'anime et foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influencer sur le dénouement de l'histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel : le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin”⁸⁴⁶.

Ce caractère signifiant, intrinsèque au texte policier, est souligné par Hercule Poirot dans *Les Pendules* (Torino, Les Intégrales 11, 1998, p.1017) “ - Ah ! *Le Mystère de la chambre jaune*. Voilà ce que j'appellerai un *classique* ! J'y adhère totalement du début jusqu'à la fin. La logique en est irréprochable (...) La vérité est là tout au long du livre, magistralement

⁸⁴⁶ Paul Auster, *Cité de verre*, la Flèche, le livre de Poche, 1990, p.14, Annie Combes (op. cit., p.230) a sensiblement la même analyse : “ Malgré leur divergence d'effet (éclaircissement ou obscurcissement), indice et leurre ont des natures strictement identiques. Dotés d'une signification plus ou moins immédiate, insérés dans le flot dynamique du récit, ils offrent la possibilité d'un surcroît interprétable. (...) La virtualité d'un repérage et l'obligation d'analyse qui s'ensuit, caractérisent aussi bien les indices que les leurres. C'est le soupçon d'un sens supplémentaire qui détermine à la fois la découverte, l'amorce d'interprétation et la mise en mémoire. Néanmoins, le sens supposé peut être vrai ou faux ; cette incertitude se superpose à la première ébauche de déduction, elle ne se résoudra qu'à la lumière de recherches ultérieures. L'hésitation disparaît lorsque l'élément repéré est mis en rapport avec le dispositif réel du livre ”.

dissimulée derrière des mots choisis avec un art extrême. On devrait tout comprendre à l'instant suprême où les hommes se rencontrent au point d'intersection des trois corridors.”

Le dispositif du livre peut se dissimuler derrière divers procédés comme :

- Une énumération complaisante de qualités sportives chez un personnage – dont l'aptitude à nager se révélera ultérieurement primordiale dans l'élaboration du meurtre...

L'Heure Zéro (op. cit., p.972) présente ainsi un bref passage où l'énumération des aptitudes de Neville Strange a pour signifié apparent la sportivité du jeune homme : “ (...) joueur de tennis de haut niveau (...) *Scratch* au golf, excellent nageur, il avait aussi conquis dans les Alpes quelques sommets difficiles. A trente-trois ans, il était beau garçon, jouissait d'une santé de fer (...) semblait ne connaître ni chagrin ni souci”. Cependant, mise en relation avec le meurtre de Lady Tressilian, cette liste peut faire apparaître un nouveau signifié : Neville a traversé la baie à la nage pour commettre son forfait : “- Ce qui nous ramène à vous (...) Mr Strange (...) Sportif accompli, alpiniste éprouvé, bon nageur et j'en passe. ” (Ibid., p. 1137).

- des adverbess redondants a priori anodins qui, en effectuant une liaison par rapport à un énoncé implicite, livrent la clef de l'énigme...

Dans *Cinq petits cochons*, l'adverbe “ aujourd'hui ” utilisé par la victime, au moment où elle boit sa bière, effectue une connection avec un énoncé implicite (“ j'ai déjà bu quelque chose de mauvais ”) ainsi que le démontre Hercule Poirot dans le chapitre *Vérité* (*Cinq petits cochons*, op. cit., p.759) : “ (...) Caroline (...) descend de la bière fraîche et en verse un verre à son mari . Amyas le vide, fait la grimace et dit « décidément, tout a un goût infect aujourd'hui ». Mesurez- vous l'importance de cette remarque ? Il trouve un goût infect à *tout*. Ce qui signifie qu'autre chose avait mauvais goût *avant* cette bière. Un goût qu'il a encore dans la bouche. ”

Toujours dans *Cinq petits cochons* (Ibid., p. 694), l'exclamation rageuse de Caroline, l'épouse délaissée (“ toi et tes histoires de femmes ”) peut légitimement s'analyser comme un signe de colère au moment où Amyas semble vouloir la quitter pour Elsa Greer - cette interprétation corroborant l'hypothèse de sa culpabilité. Toutefois, en filigrane, le signifié, plein de ce cri - déduit du possessif “ tes ”- indique qu'Elsa n'est qu'une maîtresse de plus, ne comptant pas davantage que les précédentes et que par conséquent, Amyas Crale ne quittera jamais sa femme pour le jeune modèle... Jeune modèle, qui du même coup a un mobile : le dépit amoureux.

- une structure en chiasme et la répétition de substantifs dévoilant à mots couverts l'identité de l'espion au visage inconnu...

Dans *Mr Brown* (Varese, Les Intégrales du Masque I, 1990) l'enquête a pour objet de démasquer un espion dont personne ne connaît le vrai visage, et qui se fait parfois appeler Mr Brown. Cet enjeu rend suspects tous les passages introduisant un nouveau personnage et il faut, à ce titre, relever deux extraits où Tuppence, la détective, le rencontre, sans le savoir, dissimulé sous des identités différentes : “ Un employé entre deux âges était perché sur un tabouret, devant un bureau près de la fenêtre. Il vint à sa rencontre, l'air interrogateur ” (Ibid., p.223), “ Le maître de céans était assis derrière un bureau couvert de papiers, proche de la fenêtre. Il se leva pour les accueillir ” (Ibid., p. 294). La mise en valeur d'oppositions mais également de parallélismes, par la répétition de certains mots (“ bureau ” et “ fenêtre ”), les mouvements contraires du personnage, les statuts antonymiques dans la narration- un commis de bureau et un homme de loi au titre honorifique - dénoncent en filigrane la ressemblance à travers la différence. À l'instar de certains énoncés cryptiques dont raffolent les enfants, les mots importent ici plus par leur reprise et leur disposition syntaxique que par leur sens. Et c'est leur interversion qui livre subtilement la clef de ce travestissement sur lequel repose tout le roman.

- un imperceptible glissement d'une consonne à une autre suggérant une usurpation d'identité...

Comme dans le roman *Un meurtre sera commis le...* (op. cit., p.210) où Charlotte se fait passer pour Letitia sa sœur décédée afin de toucher un héritage, l'usurpation d'identité étant suggérée, tout au long du récit, par la déformation d'un surnom : “ Elle aperçut (...) le signe de son amie lui intimant de se taire et s'interrompit, bouche bée. - Oh ! Lotty, je suis si... Pardon, je veux dire, pardonne-moi, Letty... Oh ! comme je suis stupide... ” Miss Marple, reviendra sur cet incident révélateur (Ibid., p. 330) : “-(...)Je me suis souvenue que sa sœur se prénomait Charlotte, et que Dora Bunner avait appelé Miss Blacklock Lotty à une ou deux reprises et chaque fois, cela l'avait mise dans tous ses états. ”

L'intégralité de ces procédés⁸⁴⁷, tout en attestant de l'inventivité⁸⁴⁸ de la romancière, nous évoque irrésistiblement la thématique du trésor : trésor caché, symbole de la connaissance que seule une quête⁸⁴⁹ périlleuse permet d'atteindre... Trésor généralement dissimulé au fond des cavernes ou enfoui dans les dédales de souterrains dont la localisation même symbolise à la fois les difficultés inhérentes à sa recherche et la nécessité d'un effort humain : dans les méandres du roman chrétien, la levée du mystère et l'établissement des culpabilités ne s'opèrent qu'après un jeu raisonné sur l'hypothèse, l'indice et le rôle de la fausse piste, procédé somme toute assez identique à celui motivant la chasse au trésor. La recherche du trésor et celle du criminel paraît relever du même élan comme tend à le prouver cette réflexion de miss Merrywit dans *Némésis* (op. cit., p.141) ; "On ne sait jamais ce qu'on peut trouver en retournant un champ (...) Un jour vous déterrez un plateau en or, un autre jour un cadavre. Il peut avoir des centaines d'années comme le plat en or, ou trois ou quatre ans, comme celui de Marie Lucas qui a été retrouvé près de Reigate."

Chasse au trésor ou chasse à la mort, le trait d'union est le même avec une démarche réflexive qui remonte du crime à ses origines, du jeu à son processus d'élaboration et du caché au connu⁸⁵⁰ :

"- (...) J'ai été embauchée pour concocter un meurtre.
Poirot écarquilla les yeux.

- Oh ! pas un vrai meurtre, le rassura Mrs Oliver. Il va y avoir une grande fête ici, demain, une sorte de kermesse, et, histoire de corser un peu l'ambiance, on va organiser une Course à l'Assassin. Sous ma houlette. Un peu, si vous voulez sur le modèle d'une Course au Trésor; seulement des Courses au Trésor, ils ont déjà fait ça si souvent qu'ils ont voulu cette fois donner dans la nouveauté. D'où leur idée de m'offrir des honoraires substantiels pour que je vienne réfléchir à la question. C'est rigolo comme tout, au fond (...) il y aura une victime,

⁸⁴⁷ Nous rendons ici tribut à Annie Combes pour l'exhaustivité de ses recherches sur les fragments du livre pouvant virtuellement être interprétés comme un indice ou un leurre. Nous conseillons tout particulièrement à notre lecteur le chapitre *indices et leurres* (op. cit., p. 229) dans lequel elle passe en revue les détectantes linguistiques fictionnels et scripturaux.

⁸⁴⁸ Inventivité de la romancière qui établit non seulement un ensemble complexe de relations entre les parties de son texte mais également entre certains de ses romans, la similitude des situations permettant d'inférer l'identité des solutions. Annie Combes (Ibid., p. 243) a ainsi pu montrer que les *Vacances d'Hercule Poirot* était une déclinaison de *Mort sur le Nil* avec une intrigue similaire, des épisodes identiques (signalés par la récurrence et la répétition de certains mots) mais surtout, de manière ultime, par cette remarque troublante d'Hercule Poirot fustigeant les fausses scènes de jalousie auxquelles se livrent les époux complices imitant Simon et Jacqueline dans *Mort sur le Nil* : " Christine reprend ce rôle dans une scène où je suis le confident. Je me souviens d'une vague impression d'avoir déjà lu tout ça quelque part. Ça ne semblait pas réel. " (*les Vacances d'Hercule Poirot*, op. cit., p. 190).

⁸⁴⁹ Une quête périlleuse car elle est traditionnellement jalonnée d'épreuves, de combats avec les monstres, de tempêtes et d'algarades avec les brigands de la route.

⁸⁵⁰ Nous citerons ici l'une des paroles du *Hadith*, ces informations rapportées par un grand nombre de chaînes orales relatant les actes et les paroles de Mohamet et de ses compagnons : " J'étais un trésor caché ; j'ai aimé à être connu... ". Agatha Christie en a-t-elle pris connaissance lors d'une des multiples fouilles archéologiques auxquelles elle a participé en Iraq ? La question mérite d'être posée.

évidemment. Et des indices. Et des suspects. Tout cela très conventionnel, en fait : la Vamp, l’Affreux Maître Chanteur, les Jeunes Amants, l’Inquiétant Majordome, etc. On paiera deux couronnes pour participer, et après avoir pris connaissance du Premier Indice, on devra trouver la victime, l’arme du crime, l’assassin et le mobile. Il y aura des prix pour les meilleurs. (...) En vérité, ajouta Mrs Oliver en se rembrunissant, mettre sur pied ce genre de mécanique est bien plus difficile que vous ne l’imaginez. Car il faut obtenir de personnages réels qu’ils se montrent fûtés, alors que dans mes livres, ils n’en ont aucun besoin.”⁸⁵¹

La chasse au trésor constitue un des moteurs essentiels de l’œuvre véryenne : on le recherche ; on le traque inlassablement sans que sa nature importe fondamentalement. Car c’est davantage sa quête plutôt que sa découverte, qui est stimulante en ce qu’elle permet la réunion ultime de l’adulte et de l’enfant. Cette notion de réunion transparaît nettement dans le *Meneur de Jeu* (op. cit., p. 799) : “-Nous y chercherons le trésor ! J’avais jeté cette phrase insensée hardiment, brutalement (...) elle, un rien d’ironie triste au coin de la lèvre : - Quel enfant vous faites ! ” Dans *les Héritiers d’Avril* (op. cit., p. 386), seul un adulte – Longuereau - comprend l’exclamation de Noël (“ Mais c’est enfantin ! ”) car il connaît le secret : “ Pour les messages mystérieux, les enfants ne craignent personne ! On t’écoute, Noël. ” D’amas d’or, d’argent et de pierreries précieuses dissimulées, il est pourtant souvent question chez Pierre Véry. Dans *Histoire de Brigands*, l’accès à la forteresse, censée abriter le trésor⁸⁵², est facilité par un souterrain creusé par une caste médiévale surnommée - on appréciera la paronomase - : Les Trémor⁸⁵³. Dans *Goupi- Mains Rouges*, la cachette⁸⁵⁴ hautement improbable du magot opère une jonction⁸⁵⁵ entre la personnalité paranoïaque d’un vieillard et l’imaginaire débridé d’un enfant, dont Mains Rouges, mi-moqueur mi-solennel, se fera l’écho en déclarant :

“J’avais toujours entendu dire que celui qui trouvait un trésor en devenait propriétaire.”⁸⁵⁶

⁸⁵¹ Agatha Christie, *Poirot joue le jeu*, Torino, les Intégrales du Masque 10, p. 612.

⁸⁵² *Histoire de Brigands* (op. cit., p. 517) : “ Les rayons du soleil déjà déclinant éclairaient la vitrine aux bijoux, frappaient les bijoux vieux de plus de deux milliers d’années. Ils tiraient des pierreries un étincellement diapré, métamorphosaient les objets d’or rouge et vert en un brasier d’une somptuosité fantastique ”.

⁸⁵³ Ibid., p.514 : “L’existence de ce souterrain devait remonter à plusieurs siècles. Périodes belliqueuses, où les sièges des places fortes étaient monnaie courante : les Trémor en avaient su quelque chose, eux que l’on avait rayés de la surface du globe! ”

⁸⁵⁴ *Goupi-Mains Rouges*, op. cit., p. 134 : “ J’ai ouvert cette horloge. Je l’ai étudiée (...) Ça a suffi... J’avais compris ! L’or, maintenant, *je le voyais*. Savez-vous ce que c’était ? Le disque du balancier, qu’on se figurait en cuivre ! (...) Les poids aussi ! C’était ça, le magot (...) Les poids avaient été passés à la peinture noire, je n’ai eu qu’à gratter un peu... ”

⁸⁵⁵ Ibid., p. 135 : “ Une ruse de vieux retombé en enfance ! ”

⁸⁵⁶ Ibid., p. 131

Quant au roman *les Héritiers d'Avril*, il ploie littéralement sous cette thématique. Pêle-mêle s'y accumulent testament caché⁸⁵⁷, messages codés⁸⁵⁸ (ne pouvant être déchiffrés que par des initiés⁸⁵⁹), émulation⁸⁶⁰ acharnée entre des protagonistes enragés, allusions⁸⁶¹ à peine voilées et participation⁸⁶² affective d'un narrateur imprimant à son texte la couleur *des Mille et une nuits*... En somme, une véritable caverne d'Ali Baba textuelle mais qui brille d'un éclat bien terne comparé aux scintillements aveuglants d'un trésor autrement plus inestimable : celui de l'imaginaire.

Cet imaginaire acquiert une réelle force de représentation dans *le meneur de jeu* où il prend la forme d'un œuf⁸⁶³ d'or convoité par le héros et toute une bande de malfrats. En ce sens, l'on ne peut qu'adhérer à l'analyse de Mircea Eliade soulignant le rattachement symbolique de l'œuf à une idée de "renaissance répétée suivant le modèle cosmogonique (...) confirmant et promouvant (...) un retour, une répétition."⁸⁶⁴ Retour⁸⁶⁵ comme celui de Désiré Triboire sur les terres magiques de l'imagination enfantine⁸⁶⁶ ; répétition comme celle de

⁸⁵⁷ *Les Héritiers d'Avril*, op. cit., p. 369 (...) "Guillaume Avril a enregistré lui-même l'indication du lieu où il a caché le testament."

⁸⁵⁸ Ibid., p. 381 : " Leur stupeur devint de l'ahurissement quand la voix se mit à chanter, horriblement faux, ce poème abracadabrant : *Euclide, mon verre est vide ! Ah ! Verse ! Verse ! Verse encore, verre à plein bords, Mon cher Euclide, ce doux liquide que j'adore !... A la santé de Pythago-o-o-o-ore* "

⁸⁵⁹ Ibid., p. 384 : " Noël de Saint-Aigle ne dit rien, mais il pensait à son ami Dominique Dulac, qui était imbattable sur le déchiffrement des documents mystérieux."

⁸⁶⁰ Ibid., p. 395 : " - Je vais m'occuper de cette affaire. Et je le battrai, L'homme du Caire, et Louguereau aussi, je le battrai, tu entends, Noël ? Je les battrai tous les deux, c'est moi qui la gagnerai, la course au trésor ! "

⁸⁶¹ Ibid., p. 373 : " - Ce serait trop commode ! jeta Ducluzaud. Pour tout arranger, Guillaume Avril l'aura [la fortune] enterrée dans une île déserte. "

⁸⁶² Ibid., p. 419 : " Il cherchait à « désosser » ces mots- pièges, à leur retirer non seulement toute ponctuation, toute orthographe, mais tout sens, avec l'espoir de voir soudain jaillir de ces assemblages nouveaux *un mot inattendu, qui avait toujours été là, qu'ils avaient toujours eu sous les yeux mais que nul n'avait soupçonné !* Le mot lumineux, le « Sésame, ouvre-toi » qui fournirait la solution. Espoir bien faible. L'espoir du désespoir, en quelque sorte ! "

⁸⁶³ *Le Meneur de jeu*, op. cit., p. 844 ; "Dans le « colis », je trouvai l'œuf d'or ! " Nous analyserons ultérieurement l'omniprésence symbolique de l'œuf comme la traduction du mythe de l'éternel retour.

⁸⁶⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1964, pp. 347-348.

⁸⁶⁵ Nous reviendrons ultérieurement sur cette thématique du retour puisqu'elle constitue la fondation même du roman véryien et du récit christien. Toutefois nous pouvons d'ores et déjà souligner l'une des particularités d'Hercule Poirot, son crâne ovoïde, caractéristique qui exacerbe la notion de retour, retour sur l'énigme : " - J'ai invité Monsieur crime à déjeuner (...) Le crâne d'œuf "*(Le vallon*, op. cit., p. 453). Ce crâne ovoïde sur lequel tapote complaisamment le détective lors de ses investigations - assortissant ce geste d'une allusion aux petites cellules grises -conforte son statut particulier dans la narration puisque l'œuf, considéré comme recelant le germe à partir duquel se développera la manifestation, est un symbole universel qui s'explique de lui-même (la naissance du monde à partir d'un œuf était une idée commune à d'innombrables civilisations).

⁸⁶⁶ Ainsi dans *Le Meneur de Jeu* (op. cit., p. 767) est soulignée cette concomitance entre la recherche du trésor et la résurgence d'un jeu enfantin : " Je furetais. Ce n'était qu'un jeu, mais je le goûtais à l'extrême. Me voyez-vous, grand gaillard de (...) vingt-cinq ans, arpétant ces planchers moisis avec un enthousiasme de gosse amoureux de Fenimore Cooper, Bousсенard, Mayne Reid, Jules Verne ? Un trésor ! (...) ce simple mot : Trésor, suffisait à m'exciter, - à cause de l'atmosphère d'aventures qui l'accompagne et de la qualité de rêverie dont ont su le charger des livres dont la qualité littéraire n'est pas ce qui importe le plus. J'accomplissais ces folies avec le sérieux des enfants et ce naturel qu'ils montrent dans leurs démarches à travers le merveilleux. Un trésor ! "

péripiétés cartooniques, sorties tout droit de vieux illustrés retrouvés dans un grenier, alimentant l'aventure “d'énigmes, de filatures, de messages mystérieux, d'avis truqués, de déguisements, de coups de feu et de pistolétades dans la brume.”⁸⁶⁷, cette duplication providentielle constituant finalement l'unique et véritable trésor. Cette vérité essentielle est ressentie par un enfant, Maxence (Ibid., p. 854) : “ Pour lui, (...) le trésor était trouvé ; il était là, dans (...) [le] grenier ; c'était ce tas de paperasses exposées aux rats, à l'humidité, à la pluie dégouttant du plafond moisi, au vent capable, une belle nuit, d'emporter au diable ces merveilles, pêle-mêle avec les débris de ma bicoque !” Fondée sur une antithèse de sens, cette conclusion à laquelle parvient Désiré Triboire - sans en mesurer encore les incidences sur sa propre personne - rétablit une vérité enfouie sous les habitudes : la véritable valeur du trésor ne renvoie pas à ce qu'il est mais à ce qu'il nous pousse à être : “Pour lui, [Maxence] l'aventure, avec ou sans trésor, suffisait à elle-même, était à elle-même sa justification.” (Ibid., p.877).

Car ce qui compte vraiment dans l'univers véryien, c'est moins de retrouver que de renouer : de manière purement ludique comme le personnage de Louguereau⁸⁶⁸ s'amusant à déchiffrer une énigme dans *les Héritiers d'Avril* ou de façon un peu plus dramatique comme les deux bandes rivales du *Meneur de Jeu* se jaugeant dans une confrontation sourdant certes la tension mais n'en évoquant pas moins au narrateur les guéguerres lors des récréations :

“ Ces deux groupes adverses campant sur la lande et s'épiaient mutuellement...Et moi qui détenais dans ma poche l'enjeu de cette partie...Tout cela me rappelait les camps du collège, lorsqu'en promenade, s'il nous arrivait de faire halte sous bois, nous jouions à la petite guerre.”⁸⁶⁹

Déterrer des corps, des souvenirs ou bien encore des trésors procède, par conséquent, du même élan : effleurer le sacré. Et si un geste emblématique devait être extrait de l'œuvre pour la résumer ne retiendrait-on pas l'image de la bouteille exhumée, présente dans plusieurs romans ? L'on retrouve cet épisode dans *Danse à l'ombre*, *Les Disparus de Saint Agil* et *Les Anciens de Saint-Loup*. Dans *Les Disparus de Saint Agil* (op. cit., pp.30-31) c'est à un cadavre que la bouteille est comparée : “ – Oui, dit l'avocat. C'est ça le cadavre ! Avec un ciseau, (...) [il] souleva (...) le couvercle de la caissette. Sur le lit de velours bleu (...) une bouteille cachetée qui contenait un mince rouleau de parchemin (...) l'avocat (...) se mit à rêver.” Dans les *Anciens de Saint-Loup* (op. cit ; p. 228) c'est le mot trésor qui est

⁸⁶⁷ Ibid., p. 881

⁸⁶⁸ *Les Héritiers d'Avril*, op. cit., p.392. “ Entre le déchiffreur d'énigmes et l'enfant cela devenait presque un amusement, dont l'enjeu - des millions ! - se fût effacé devant l'excitation de la recherche. ”

⁸⁶⁹ *Le Meneur de Jeu* op. cit., p.852.

explicitement rattaché à la bouteille : “ L’agriculteur achevait de (...) dégager une caissette (...) vermoulue, rongée, (...) [sentant] le décrépit, le moisi, la mort. Pourtant, ils n’auraient guère été plus bouleversés, s’il se fût agi d’un trésor. C’est qu’il s’agissait d’un trésor, en effet : leur jeunesse ! L’agriculteur (...) fit sauter le couvercle (...) et ils *la* revirent - ils *la* virent après quinze années - , leur bouteille ! - laissez-moi la toucher, pria l’aveugle. Il l’éleva dans la lumière, devant ses yeux si clairs que l’on aurait dit qu’ils voyaient. - Messieurs, dit-il, la classe de philo 1915 ! Saluez !... ”

Bouteille, et non pas corps, une substitution a priori plutôt curieuse pour des récits se réclamant du genre policier mais en définitive assez logique, la valeur métonymique du corps et de la bouteille procédant d’un contenu aussi volatil que précieux, que seul le contenant de chair ou de verre permet de sauvegarder... Du moins aussi longtemps qu’il est bouché et hermétique :

“ Un gros cachet de cire fermait la bouteille et l’on apercevait à l’intérieur, un rouleau de papier fort : la liste des élèves de la classe de philosophie de Saint-Loup quinze années plus tôt. Leurs noms...C’était comme si eux-mêmes, en personne, fussent demeurés enfermés là derrière ce verre épais et glauque, par la vertu d’un charme magique, ainsi qu’il se voit dans les Contes des Mille et Une Nuits, et qu’il dût suffire de briser le sceau de cire pour qu’eux-mêmes, merveilleusement rajeunis, vinssent à leur propre rencontre !
Vrai trésor, certes, mais de ceux qu’il est dangereux d’exhumer, car on ne le retrouve que pour se rendre compte plus vivement qu’on l’a perdu à jamais.”⁸⁷⁰

Cette volatilité et cette rareté du rêve contenu dans le flacon justifient tous les marchandages : “Une nouvelle contre d’autres fascicules de bandes dessinées”⁸⁷¹ propose Maxence à son geôlier, pour presque aussitôt surenchérir devant le manque d’enthousiasme de celui-ci : “- Vous ne me donneriez pas un acompte de lecture ?”⁸⁷²... Acompte de rêve, comme l’on demanderait un acompte d’argent, la transaction est plus que crédible : l’imagination vaut bien toutes les espèces sonnantes et trébuchantes en ce qu’elle seule permet à l’adulte de remonter vers le primitif, le sacré...

Dans cette perspective, la manière dont Pierre Véry s’empare de certains clichés⁸⁷³, pour leur redonner un peu de leur lustre premier, paraît répondre à une double préoccupation : celle de (re)conférer au langage la pureté et la naïveté des étymologies tout en (re)associant

⁸⁷⁰ Ibid., pp.228-229.

⁸⁷¹ Pierre Véry, *le Meneur de Jeu*, op. cit., p. 858 : “- Je vous propose un marché. Je vous apprendis une nouvelle et vous me passez d’autres fascicules. Notez que je ne trahis pas mon clan. C’est en dehors ! ”

⁸⁷² Ibid., p. 859.

⁸⁷³ Rappelons qu’emprunté à la culture populaire, le cliché parle à la sensibilité du lecteur friand de conventions. Rassurant, parce qu’immuable, il provoque des automatismes et réveille des stéréotypes traduisant une communauté de pensée et de représentation à l’intérieur d’un groupe social.

l'imaginaire à la poésie et à la grandeur des origines. Sa méthode est simple : le plus fréquemment c'est l'appareil proprement grammatical du trope qui est effacé, le dit trope – plutôt que d'être une métaphore et à plus forte raison une comparaison - signifiant alors une renaissance, une métamorphose. Les enfants cessent d'être semblables à des animaux ; ils ne sont plus comparés à des cowboys et à des Indiens mais ils deviennent des animaux, des cowboys et des Indiens - le lecteur passant d'un registre mièvre et convenu à un registre quasi épique.

“Devant l'entrée de la grotte, on distingue vaguement passer et repasser contre la nuit une silhouette : La sentinelle.

- Lion de la Brousse, et Œil en Verre, et Scorpion Rouge, qu'est ce qu'ils fabriquent ?

Enfin, au-dehors, des voix étouffées : deux Touaregs escaladent la grille (...)

- Salut, Lion !

- Salut, Rat ! (...)

Le Lion de la Brousse, Touareg des Touaregs, pénètre rapidement dans la caverne et s'ébahit de l'obscurité.”⁸⁷⁴

On retrouve pareille animalisation des actants, indicatrice de mythicité, dans le rêve de Maxence (*Le Meneur de Jeu*, op. cit., p.856) où après avoir tutoyé le sacré, les aventuriers à la peau basanée retournent à l'existence profane, leurs besaces pleines de trésors : “ La Pampa ! La terre des soleils fous et des pluies inimaginables ! Là-bas (...) des hommes rudes (...) arrivent sur le territoire des Incas, des Apaches, des Comanches, ils fument des herbes aromatiques dans d'extraordinaires pipes (...) avec des hommes couleur de brique, des chefs de tribus, des sorciers qui ont des mocassins, des sarbacanes et se parent de noms d'animaux : Taureau- blanc, Aigle de la Cordillère, Grizzli Rusé ; et, un beau jour, ils redescendent vers les pays civilisés, chargés de fourrures qui n'ont pas de prix , et même, des fois, ils tombent sur des gisements, ils rapportent des pierres précieuses, des pépites.”

C'est une chasse au trésor - semblable en tout point à celle transformant viscéralement Goupi-Monsieur⁸⁷⁵, dans *Goupi-Mains rouges* - qui s'offre alors à nous puisque le travail⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ Pierre Véry, *les Métamorphoses*, op. cit. , pp 642-643.

⁸⁷⁵ La recherche du magot se double en effet dans ce roman d'une introspection jusqu'alors inédite (*Goupi-Mains Rouges*, op. cit., pp.135-136) : “Front incliné, il pensait à mille choses. C'était comme si les vingt années qu'il avait vécues à la ville, en pension, puis dans des bureaux, puis dans des cafés et des hôtels venaient, d'un bloc, de s'engloutir dans le néant (...) La vie des paysans (...). Il découvrait une sorte de sainteté dans cette manière de vivre. ”

⁸⁷⁶ Travail de revivification du cliché consistant à prendre quelques mots au pied de la lettre, dans leur sens étymologique et originel afin de provoquer un décalage et de déclencher la machine à rêver (*Le Meneur de Jeu* op. cit., p. 765) : “-Tenez ! La voici, votre affiche ! Presque à ras de terre un bout de papier (...) aux bords souillés, battait faiblement au vent. Déchiqueté, on n'y pouvait plus lire, en capitales énormes, que ces mots suggestifs : UN TRÉSOR. C'était, expliqua Gond, un panneau pour une lessiveuse. Il y était dit : *La Lessiveuse électrique Familia est indispensable pour gros ménages. La posséder chez soi, c'est posséder UN TRÉSOR.* Mon patron était choqué. Moi, l'épisode m'égayait. Car (...) cette foudre (...) avait su ne rogner de l'affiche que

de l'écrivain sur les étymologies induit une rêverie sur les origines, complétée d'un glissement de l'imaginaire perçu comme langage, au langage, perçu comme imaginaire. On constate semblable glissement avec les épilogues de *L'Assassinat du Père Noël* (op. cit., p. 419 : “ *Alors, elle s'assied et commence* : - il était une fois... ”) et du *Meneur de Jeu* (op. cit., p. 883 : “ Dans un instant, minuit. *À ce moment, l'on frappa. La porte s'ouvrit. Enveloppé d'une pélerine bleue, à la main un béret bleu, un homme de petite taille se tenait sur le seuil. Il avait un nez long et des cheveux roux.*”») De façon très nette, ces récits suspendent l'aventure romanesque, laissant au lecteur le soin de la compléter, de la parachever, en imaginant, en “ rédigeant ” de manière même implicite la suite et la fin de l'histoire. Le procédé apparaît également- mais de manière plus discrète - dans *Goupi- Mains Rouges* (op. cit., p.143 : “ Le Bombardement commençait ... ”) et dans *Histoire de Brigands* (op. cit., p.533) : “ (...) et le chien couleur de feu, bondissait plus haut que les autres, retombait, s'élevait, retombait, s'élevait, comme une flamme. ”

Et une invitation pour le moins paradoxale mais néanmoins prévisible d'accompagner ce phénomène : celle d'un romancier nous poussant à mi-voix à abandonner les béquilles représentées par ses écrits pour (re)apprendre, tel son personnage de Maxence dans le *Meneur de jeu*, à rêver pour notre propre compte.⁸⁷⁷

“Quoi ! Derrière l'aventure de l'œuf : rien ! Là où nous avons vu l'amorce de possibilités somptueuses, rien que cette fantaisie d'un vieillard frappé de gâtisme ? Cela était par trop décevant (...) – Non ! criai-je, il est impossible qu'il y ait là-dessous simplement cette folie ! Cette ridicule folie ! Il y a autre chose... Autre chose certainement...”⁸⁷⁸

Avec cette image du trésor caché, symbole d'une vie intérieure dont les cerbères ne sont autres que des aspects de nous-mêmes, c'est tout naturellement la thématique du retour, exacerbée à l'extrême dans les deux corpus, qu'il nous faut à présent interroger. Retour, ou plutôt tentative de retour, de personnages vers le lieu et le temps de l'origine avec comme toile de fond la nostalgie mais également retour sur l'acte créatif : dissimulé derrière un bien conventionnel masque de mort ; n'offre-t-il pas lui aussi à nos romanciers l'illusion d'un pèlerinage ultime aux sources mêmes de la vie?

I L'IMPOSSIBLE RETOUR, “L'IMPOSSIBLE ÉCRITURE” ?

l'accessoire, le négligeable : la lessiveuse, - pour respecter l'essentiel : le trésor, et, ainsi, transformer une fade feuille de publicité en un panneau réclame prestigieux, je ne trouvais pas cela mal ! ”

⁸⁷⁷ Pierre Véry le *Meneur de Jeu*, op. cit., p.855 : “ Maxence rêvait pour son propre compte. ”

⁸⁷⁸ Ibid., p. 876.

A. La quête des origines : histoire et archéologie ou la recherche d'un modèle identificateur.

Suzanne Dutruch a pu mettre en évidence une caractéristique spécifique au récit de détection : celle d'une quête des origines. Ainsi qu'elle le note, « le meurtre provoque une bi-réfraction du temps, c'est-à-dire que dès qu'il est découvert (...) le présent continue à se dérouler mais le passé fait irruption (...) [en jouant un rôle] de ralentisseur car il est, lui aussi actuel, plus actuel même que le vrai présent. »⁸⁷⁹ Cette prééminence du crime fondateur génère une certaine confusion temporelle découlant de l'avancée régressive du récit (l'enjeu étant de remonter le temps pour élucider et expliquer le crime initial). Un enjeu poussé à son paroxysme dans les “ *murder in retrospect mysteries*” récits dans lesquels l'enquête du détective porte sur un crime très ancien ayant généralement donné lieu à un procès et à une condamnation. *Meurtre au champagne, la Dernière Énigme, Témoin indésirable, le Cheval à Bascule et Une Mémoire d'Éléphant* déclinent tous, mais avec des fortunes diverses, cette formule inaugurée en 1941 par *Cinq Petits Cochons*.

Toutefois les nombreux apophtegmes⁸⁸⁰ jalonnant l'œuvre christienne suggèrent également autre chose comme le prouvent:

- les adages récités par les détectives...

Citons comme exemples :“ - *les vieux péchés étendent très loin leur ombre*, récita Poirot. Plus on avance en âge, plus la vie vous enseigne la vérité de ce dicton”. (*le Crime d'Halloween*, op cit., p. 941) ; “- le passé est le père du présent, déclara Poirot d'un ton sentencieux” (Ibid., p.960) ;“- Je me souviens d'un proverbe que ma grand-mère avait coutume de répéter : *longue est l'ombre des péchés de jadis*” (Agatha Christie, *Une Mémoire d'Eléphant*, Torino, les intégrales 13, 2000, p.274) ; “L'hôtel *Bertram*. Que de souvenirs... le passé se confondait avec le présent. Un dicton français lui revint. *Plus ça change, plus c'est la même chose*. Elle inversa les mots. *Plus c'est la même chose, plus ça change*. Les deux étaient vrais, songea-t-elle.” (*À l'Hôtel Bertram*, Varèse, les Intégrales 12, 1999, p.197)

⁸⁷⁹ Suzanne Dutruch, op. cit., p. 190. Une assertion qui se vérifie dans maints romans comme par exemple dans le *Cheval à Bascule* (Torino, les Intégrales 13, 2000, p. 481) “ Nous devons résoudre le problème posé par un meurtre. Remonter dans le passé pour en trouver la solution, pour savoir où ce meurtre a été perpétré et pourquoi. ”

⁸⁸⁰ L'apophtegme, parole sentencieuse devenue précepte, proverbe ou adage apporte au texte la caution de la vérité reconnue et revendiquée, fondant la pensée de son énonciateur sur une tradition.

- les aphorismes énonçant des jugements rapides et définitifs à valeur morale...

Relevons ces deux aphorismes extraits respectivement du *Crime d'Halloween* (op. cit., p.1009) et de *la troisième fille* (Varese, les Intégrales 12, 1999, p.366) : “Un évènement a toujours un passé (...) Le présent plonge toujours ses racines dans le passé ”; “On n’en a pas toujours fini avec le passé sous prétexte qu’il remonte à loin.”

- ou bien encore les antithèses, susceptibles de rétablir des vérités essentielles mais oubliées...

Ce jeu de contrastes entre la vie et la mort, le passé et le présent s’affirme dès les premières lignes de *La Mort n’est pas une fin* (op. cit., pp.21-22) : “Khay, son mari, était mort... Khay et son sourire éclatant, Khay, si jeune, si fort, avec ses larges épaules et ses muscles d’airain. Il naviguait à présent au côté d’Osiris sur le fleuve du Monde Souterrain... très loin. Si loin d’elle, Renisenb, son épouse chérie abandonnée à la désolation. Huit ans d’amour (...) au bout desquels il lui avait fallu, veuve éplorée, réintégrer le toit paternel (...) Et voilà qu’il lui avait un instant semblé n’être jamais partie de là... Cette sensation lui fit chaud au cœur...Elle oublierait ces huit ans de bonheur (...) Elle redeviendrait la petite Renisenb insouciant et invulnérable, la fille d’Imhotep, le prêtre du Ka.”

L’effet de discordance discernable dans la majorité des romans nous paraît plus que fortuit ou induit, s’inscrivant dans une dynamique sciemment entretenue, évoquant la nouvelle de Francis Scott Fitzgerald « *l’étrange cas de Benjamin Button* » dans laquelle un homme naît vieux, rajeunit tandis que le temps passe et meurt à l’état de nouveau né :

“*En ma fin est mon commencement...* c’est ce que les gens répètent à tout bout de champ...

Mais qu’est-ce que ce que ça peut bien vouloir dire ?

Et où est-ce que mon histoire commence au juste ? Il faut que je continue à réfléchir à ça...”⁸⁸¹

Cet effet pour le moins singulier apparaît nettement dans l’introduction de *Cinq Petits Cochons* (Torino, les Intégrales 7, p.577) : “Elle rejeta fièrement la tête en arrière : - Je suis sa fille. Je veux la *vérité* ! – En avant, donc ! s’écria Hercule Poirot. Ou plutôt non, c’est le contraire : en arrière...”.On retrouve semblable discordance dans *La Mort n’est pas une fin* (op. cit., p.223) : “La mort... À évoquer sa vie, la voilà qui avait parcouru tout le chemin qui vous ramène inexorablement à la mort.”

⁸⁸¹ Agatha Christie, *La Nuit qui ne finit pas*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p.653.

Il y a, chez Pierre Véry, cette même correspondance entre le passé et le présent à la différence près que ce lien se noue souvent par une allusion mythologique⁸⁸², conférant mystère et profondeur au texte. Dans *l'Inspecteur Max*, le vicomte d'Aubrac et son vieux valet sont explicitement appelés à se fondre, dans le panthéon de l'imaginaire populaire avec les figures légendaires du "seigneur lépreux du temps jadis et de son fidèle serviteur"⁸⁸³ : "Et, sans doute, après beaucoup d'années, le souvenir du vicomte Anatole d'Aubrac et de son vieux valet rejoindrait-il, dans l'imagination populaire, la légende du seigneur lépreux du temps jadis et de son fidèle serviteur, et se fondrait-il avec cette très ancienne et puérole histoire pour en former une nouvelle."

L'archéologue Jussiaume, du roman *Mort depuis cent mille ans*, ravive par son seul physique l'ombre tutélaire de l'homme de Cro-Magnon planant depuis toujours sur un village tandis que Joseph, le domestique de l'hôtel Malvina-Elise dans *Madame et le mort* se prend, lui, pour la réincarnation⁸⁸⁴ du tristement célèbre Pranzini, l'égorgeur: "Lâchez- moi, criait-il, je suis Pranzini réincarné !.."

Dans *Histoire de Brigands*, le trésor que Lucette de Fulupic veut s'accaparer remonte aux temps les plus reculés de l'histoire, ceux des Trémors, géants mythiques vaincus. Or, tout le récit n'a de cesse d'entretenir ce rapport avec le glorieux et le révolu : feignant d'adhérer totalement à la sentence énigmatique d'un vieil almanach annonçant l'imminence de la restauration de la royauté, Lucette se pose en royaliste convaincue, organisant toute une mise en scène⁸⁸⁵ destinée à l'apparenter à une aristocrate échappée de la cour de Louis XVI et Marie-Antoinette. Dans ce roman sur lequel plane l'ombre du souverain guillotiné, ce n'est certainement pas un hasard si le récit renvoie constamment à l'Ancien Régime, âge d'or dont la noblesse garde un souvenir nostalgique et magnifié : "Lucette de Fulupic, levant très haut sa coupe, proféra d'un accent farouche : - Le roi est mort ; vive le roi !" (Ibid., p.420) ; "Chez Mme Lucette de Fulupic, il y avait une ombre étrange sur la muraille : la silhouette d'un illustre personnage disparu depuis cent quarante années : sa majesté Louis XVI, roi de France

⁸⁸² Dans la préface à *Grimod de la Reynière* de son ami Pierre Béan, Pierre Véry a pu souligner l'importance des légendes qui "ne sont jamais tout à fait sottes" dans la mesure où les faits mythiques d'hier sont appelés à éclairer l'homme d'aujourd'hui et de demain.

⁸⁸³ Pierre Véry, *L'inspecteur Max*, op ;cit ., p.164

⁸⁸⁴ Pierre Véry, *Madame et Le mort*, Paris,Gallimard, 1940, p.224

⁸⁸⁵ Mise en scène dont le déguisement constitue un élément imparable dans la duperie comme en atteste l'incipit du roman (*Histoire de Brigands*, op. cit., p.403) : "La vieille dame s'appuyait sur une canne d'ébène à pomme de porcelaine bizarrement contournée. Elle avait des cheveux très blancs, un visage rond, un regard vif derrière son face-à-main à monture d'or. Elle portait un chapeau noir, une jaquette noire style « amazone » d'où s'échappait le bouillonnement d'un jabot de dentelles, une robe noire, des chaussures noires à boucle de métal, des mitaines noires. Sous le jabot se voyait une large pièce d'argent montée en broche, présentant un profil délicatement dessiné du roi Louis XVI."

(Ibid., p.422) ; “Lucette vida d’un trait un grand verre de vin. Elle s’essuya la bouche, alluma une cigarette et adressa une œillade à l’ombre du roi Louis XVI, qui se profilait sur la muraille. Puis elle fit un geste et la silhouette du souverain décapité disparut.” (Ibid., p .428). Ce ressassement du thème temporel, consistant à faire resurgir le passé dans le présent et à nourrir le moment actuel d’évènements antérieurs, prend toute sa puissance de représentation dans *Pont Égaré*, où, par le biais du rêve d’une fillette, s’impose l’image d’un paradis perdu, accessible seulement à ceux qui ont gardé leur âme d’enfant :

“Elisabeth et Joseph, Camille et Siméon font une tentative à leur tour, avancent jusqu’à la lisière du bois enchanté. Mais à la limite feuillue, ils hésitent, reculent. Cette forêt, si c’était le paradis perdu ? Une force les empêche d’avancer. Faites-en votre deuil, les amoureux, vous n’entrerez pas au paradis des folles, des sorcières et des petites filles. En effet, il semble que seules Berthe, Piote et Anaïs possèdent le privilège de pénétrer sans dommage sous ces arbres.”⁸⁸⁶

Le jeu de miroirs et de reflets, provoqué par la mention plus ou moins explicite à des mythes universellement connus, illustre donc à la fois l’idée d’un éternel retour- retour à un temps premier, celui de l’eden, de l’âge d’or - mais également par une relation de cause à effet, l’idée d’un amoindrissement, d’un appauvrissement. Dans *Madame et le mort*, si Clarisse Coquet est à deux reprises apparentée à Eve, c’est parce qu’elle réédite le geste de la tentatrice biblique en incitant Armand Lenoir à accepter de la drogue. A l’instar de Pénélope, l’épouse d’Ulysse, Marie-Eve défait compulsivement, dans *Le costume des dimanches*, la tapisserie qu’elle compose, accomplissant, dans son doux délire, un rituel permettant, selon elle, le retour du prince charmant fantasmagorique. Enfin, la présence angoissante de trois vieilles filles, comparées aux Parques, dans la nouvelle « Tout doit disparaître le 5 mai » annonce à M. Lecourtois non pas la fin du monde mais la fin de son monde, c’est à dire sa propre mort - la pérennité de l’univers étant suspendue pour chaque homme à son destin individuel et accessoirement, dans le cas du héros, à un fourgon⁸⁸⁷ conduit par un chauffard !

Mariée dans la vie à un archéologue⁸⁸⁸, Agatha Christie ne pouvait que pousser à son paroxysme le thème du paradis perdu.

⁸⁸⁶ Pierre Véry, *Pont-Égaré*, op. cit., p.389.

⁸⁸⁷ Pierre Véry, *Tout Doit Disparaître le 5 mai*, op. cit., pp.134-135 : “Tout disparut - aux yeux de M. Lecourtois (...) il (...) fut heurté par le véhicule, arraché de terre, projeté violemment de côté (...) Nuque rompue. Il était mort sur le coup. Certes, l’univers existait toujours mais cependant il avait cessé d’exister du seul fait du décès de M. Lecourtois (...) Les trois sœurs avaient crié. Maintenant, sur le trottoir, elles regardaient, figées. Clotilde tenait toujours la couronne mortuaire...” On retrouve semblable altération dans *Madame et le mort* (plus précisément au chapitre VI de la seconde partie, intitulé *Le fleuve des morts*), puisque la référence au Styx est galvaudée par le contexte dans lequel elle est employée (une triviale poursuite en barque dans une citerne !) : “On songeait devant cette eau morte, au fleuve même des morts, au Styx, rivière des Enfers ! En regardant le personnage debout et le rameur courbé à son banc, on songeait à Caron menant vers la rive sans espoir un Don Juan, un pécheur impénitent...” (op. cit., pp. 211-212).

De nombreux exégètes de l'œuvre ont pu, à ce titre, souligner les ressemblances entre l'archéologie et l'enquête policière, sans toutefois en mesurer les effets sur l'apparition de réseaux d'associations et de groupements d'images - obsédants et probablement involontaires- axés tous sur le même thème : celui du retour.⁸⁸⁹ Janet Morgan (op. cit., p.257) peut ainsi noter : "par beaucoup d'aspects, l'archéologie ressemble à une enquête policière. Il faut des connaissances approfondies pour reconnaître et réunir des fragments divers et reconstituer ce qui a pu se passer quelques milliers d'années plus tôt, d'après les indices qui restent. La chance et l'intuition sont indispensables aussi bien que la persévérance." Jacques Baudou et Annie Combes proposent la même analyse : "Il est facile d'établir un parallèle entre le détective et l'archéologue. Tous deux mènent des enquêtes, recherchent et scrutent des indices matériels, recueillent des « témoignages », recourent leurs informations, échauffent des hypothèses étayées à partir des éléments recueillis et confrontés. Tous deux frayent aussi avec la mort." (les Intégrales 3, op. cit., p.18) ; "entre archéologie et écriture, elle établit très vite des relations. Ce qu'elle aime, sur le lieu des fouilles, c'est imaginer la vie des gens, se raconter leur histoire, inventer ou retrouver le roman de leur existence. Inversement, la découverte de l'archéologie correspond dans son œuvre à la création de miss Marple, ce détective de la mémoire ; elle correspond, aussi, à un désir de redonner vie au passé par l'écriture." (Annie Combes, op. cit., p.121). L'archéologie et le roman d'énigme convergent vers la même question, comme le note implicitement Agatha Christie, alors qu'elle commente dans son autobiographie la découverte d'une poterie sur le site de Ninive: " J'avais raison (...) d'être frappée et intriguée par la beauté de la poterie (...) et de me demander sans cesse « pourquoi ? » car pour des gens comme moi, c'est ce genre de questions qui rend l'existence intéressante." (*Une Autobiographie*, op. cit., p.558)

L'archéologie constitue l'un des traits récurrents de l'œuvre christienne :

⁸⁸⁸ Max Mallowan (1904-1978), second mari d'Agatha. Il mena des fouilles en Irak et en Syrie (Ninive, Archipayak, Chagar Bazar). Auteur d'une autobiographie, il reste aujourd'hui surtout célèbre pour son livre *Nimrud et ses vestiges*.

⁸⁸⁹ Thème sur lequel nous aurons l'occasion de revenir largement dans la sous-partie intitulée *La maison originelle ou le retour compromis*. Nous nous efforcerons notamment de comprendre comment se répètent et se modifient ces réseaux d'associations à travers une œuvre dont le contenu demeure aujourd'hui encore pratiquement inexploité.

- trait simplement esquissé lorsque l'auteur se sert d'univers exotiques et mystérieux comme toile de fond à ses romans...

Comme dans *Le Crime de l'Orient-Express*, *Mort sur le Nil*, *Rendez-vous avec la mort* et *Meurtre en Mésopotamie* où elle consigne ses impressions de voyageuse. Les personnages sont d'ailleurs souvent des touristes et ces pays lointains offrent un cadre pittoresque : “(...)Mrs Allerton engagea aussitôt la conversation. – Bonjour, monsieur Poirot .J'imagine qu'il n'y a aucun moyen de se débarrasser de cette affreuse marmaille. Elle était entourée de petites silhouettes noires, souriantes et gesticulantes, qui tendaient des mains implorantes en zézayant, pleines d'espoir : « Bakchich ! Bakchich ! »” (Agatha Christie, *Mort sur le Nil*, op. cit., p.679).

- trait légèrement plus appuyé quand elle décrit - un rien caricaturale - des silhouettes d'archéologues...

Comme dans *L'Affaire Prothéroé* où apparaît pour la première fois un archéologue qui s'avèrera un imposteur. Dans *La Mort dans les nuages*, les Dupont (père et fils) archéologues français s'imposent très vite comme des être rêveurs et idéalistes passionnés par leur métier : “M. Armand Dupont expliqua qu'il se rendait à Londres pour donner une conférence à la Royal Asiatic Society. Il s'était lancé dans une grande discussion technique avec son fils et n'avait pas prêté attention à ce qui se passait autour de lui. Il n'avait remarqué la défunte qu'à cause de l'agitation provoquée par la découverte de son corps.” (*La Mort dans les nuages*, op. cit., p.1032)

- trait fondateur lorsque l'enquête devient littéralement métaphore de l'archéologie, permettant, elle aussi, de faire revivre des temps révolus, ainsi qu'en atteste la conclusion de l'archéologue assassin de *Meurtre en Mésopotamie*...

“- Vous auriez fait un bon archéologue, monsieur Poirot. Vous avez le don de recréer le passé.”⁸⁹⁰

⁸⁹⁰ Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie*, op. cit., p.612. Au moment du dénouement, Poirot dévoilera à la fois le projet du livre et la clef de l'énigme : “- *Bismillahi ar rahman ar rahim*. C'est cette phrase rituelle que tout arabe prononce avant de se mettre en route. Eh bien, nous aussi, nous allons nous mettre en route. Nous allons commencer un voyage. Un voyage dans le passé. Un voyage dans les étranges replis de l'âme humaine (...) Je regardai tous ceux qui étaient assis là, et j'eus la sensation étrange que M.Poirot avait dit vrai... nous étions bel et bien prêts à partir en voyage. Pour l'instant, nous étions réunis, mais nos routes, bientôt, se sépareraient”. Il faut relever les titres des chapitres 27 et 28 du livre : *Commencement d'un voyage et le terme du voyage*. Par ailleurs, la traduction des mots arabes (au nom d'Allah, le Compatissant, le Miséricordieux) résonne, rétrospectivement une fois la solution de l'énigme donnée, comme une main tendue au meurtrier (Ibid., p.614) : “je ne peux pas m'empêcher d'avoir pitié du Pr Leidner. Je sais qu'il a commis deux meurtres, mais je n'y peux rien, c'est plus fort que moi. Il était si follement amoureux d'elle. C'est atroce d'aimer quelqu'un à ce point-là.”

L'action de ce roman se déroule sur un chantier de fouilles, plus exactement dans ce lieu clos représenté par la maison de l'expédition. Au cœur de l'intrigue, se tient une femme névropathe, Louise Leidner qui se dit harcelée par des apparitions de "spectre et de main coupée".⁸⁹¹ On la retrouvera assassinée. L'innovation de ce récit réside dans la troublante identification de l'assassin à un archéologue. Frédérick Bosner, le premier époux de Louise, espion à la solde des allemands, a été dénoncé par sa femme. Condamné à mort, il s'est échappé et a, selon toute vraisemblance, péri dans une catastrophe ferroviaire. Fin du premier acte. Des années plus tard, Louise épouse un archéologue "homme d'âge mur barbu (...) aux épaules tombantes"⁸⁹², Eric Leidner qui n'est autre en réalité que Frederick, vieilli et transformé. Celui-ci a usurpé l'identité d'une victime de l'accident de train et, toujours animé "d'une passion dévorante que seule une créature comme (...) [Louise] est capable d'éveiller"⁸⁹³, il reconquiert celle qui l'a livré jadis aux autorités. L'on notera, au passage, les consonances voisines des prénoms (Frederick, Eric) et des patronymes (Bosner, Leidner). Ce jeu sur les sonorités, proche de la paronomase, permet d'aviver cette idée d'une usurpation d'identité.

Mais voilà qu'après deux ans de vie conjugale heureuse, Louise trahit une nouvelle fois cet homme rongé par la passion : elle a un amant. Lettres anonymes⁸⁹⁴ et persécutions⁸⁹⁵ insidieuses se multiplient alors puisque Eric Leidner - alias Frederick Bosner - prémédite l'assassinat de Louise qui, comble de l'in vraisemblance, n'a pas su reconnaître⁸⁹⁶ dans son nouveau mari, l'ancien mari maudit. Doit-on évoquer l'incidence de tels enjeux dramatiques ? Non seulement l'assassin, à l'instar de tout archéologue⁸⁹⁷ se respectant, a conservé intacte,

⁸⁹¹ Ibid., p.436 : "Drôle d'histoire(...) ces apparitions de spectre et de main coupée (...) ou Mrs Leidner avait tout inventé - comme ces enfants qui cherchent à (...) devenir le pôle d'attraction de la famille en débitant des mensonges (...) ou bien c'était (...) une farce d'un goût douteux."

⁸⁹² Ibid., p.609.

⁸⁹³ Ibid., p.608.

⁸⁹⁴ Ibid., p.459 : "Elle me tendit une troisième lettre. *Tu as cru que tu pourrais m'échapper. Tu as eu tort. Pas question que tu vives en m'étant infidèle. Je te l'avais toujours dit. Ta mort est proche, très proche (...) je suis là.*"

⁸⁹⁵ Ibid., p.460 : "Elle frissonna : -(...) J'avais entendu tambouriner à la fenêtre. Et soudain j'ai vu une tête derrière la vitre, une tête de mort, horrible, grimaçante. J'ai hurlé comme une folle."

⁸⁹⁶ Ibid., p.460 : " - Votre ancien mari, vous le *reconnaissez* (...) ? Je n'en sais rien, répondit - elle lentement. Ça remonte à plus de quinze ans. Je serais bien capable de ne pas reconnaître son visage". On peut discerner dans cette perplexité une nouvelle allusion à l'archéologie et plus précisément à l'excavation puisqu'il suffirait à l'épouse de gratter l'apparence du nouveau mari pour que surgisse l'image initiale, primitive (Ibid., p.609) : "Le beau garçon vigoureux d'autrefois est aujourd'hui un homme d'âge mûr, barbu et aux épaules tombantes."

⁸⁹⁷ Ibid., p.443 : "(...) elle m'entraîna dans une salle des antiquités. Tout un tas de choses y étaient rangées, surtout des poteries cassées et d'autres toutes recollées et rafistolées (...) - Mon dieu, (...) fis-je, dommage qu'elles soient toutes en mille morceaux, non ? Vous croyez que ça vaut vraiment la peine de les garder ? Mrs Leidner eut l'ombre d'un sourire : - Ne dites jamais ça devant Eric. Les poteries l'intéressent plus que tout, et certaines de ces pièces sont les plus anciennes que nous possédions. Elles remontent à sept mille ans au bas mot."

telle une poterie morcelée, sa passion⁸⁹⁸ abîmée de jadis mais il est également défini dans le récit comme un homme préoccupé uniquement par “ce qui se trouve sous ses pieds”⁸⁹⁹ : “- Les archéologues ne s’intéressent qu’à ce qui se trouve sous leurs pieds, nous confia Mrs Leidner avec un sourire. Le ciel et la voûte céleste n’existent pas pour eux. Mrs Mercado pouffa : -Ce sont des gens très bizarres... Ça, vous ne tarderez pas à vous en apercevoir, miss.”

Si la notation peut faire rétrospectivement songer aux défunts et aux cimetières (apparaissant comme un clin d’œil de l’auteur de roman policier) nous préférons, pour notre part, y décerner le point de rencontre ultime entre la folie amoureuse d’un homme (proche dans ses excès de l’absolu enfantin) et sa fonction quasi symbolique dans le récit : celle d’un restaurateur, d’un rénovateur prêt à l’impossible pour revenir - que cela soit par le biais de civilisations mortes ou de passions funestes - à un état antérieur, jugé dans tous les cas meilleurs :

“ J’aimais Louise, et je l’ai tuée... si vous l’aviez connue, vous comprendriez... Mais je crois d’ailleurs que vous avez compris.”⁹⁰⁰

En ce sens, archéologie et écriture recèlent un pouvoir salvateur : reconstitution de civilisations disparues pour l’une, recreation du passé dans un discours au présent pour l’autre. La synergie est atteinte dans *La mort n’est pas une fin* puisque la romancière parvient à transposer la thématique policière au deuxième millénaire avant notre ère en Égypte. Ainsi qu’elle l’avoue dans la postface du roman, l’action de ce livre “aurait pu se dérouler en un autre temps et un autre lieu” (*La Mort n’est pas une fin*, op. cit., p.19). L’intrigue lui fut suggérée par trois lettres écrites sous la XI dynastie, découvertes au cours des années 20 dans une tombe située face à Louxor. La rédaction du récit lui fut facilitée grâce à l’aide de Stephen Glanville, professeur d’égyptologie ami de Max, à qui le livre est par ailleurs dédié. Le roman est parfaitement documenté : habitudes alimentaires, activités quotidiennes, architecture des maisons, vocabulaire⁹⁰¹ spécifique, calendrier⁹⁰² antique, rien n’est laissé au hasard dans cette histoire où une concubine sème le trouble dans une fratrie. Et pourtant... Pourtant ces Égyptiens demeurent viscéralement chrétiens. Tout d’abord par leur mode de

⁸⁹⁸ Ibid., p.609 : “Quels sont les sentiments de ce nouvel Eric Leidner envers la femme qui a voulu l’envoyer à la mort ? D’abord et avant tout, il l’aime toujours (...) *il n’oublie jamais la passion dominante de sa vie*”.

⁸⁹⁹ Ibid., p.433

⁹⁰⁰ Ibid., p.612

⁹⁰¹ Elle utilise ainsi des expressions comme “la dotation pour le service du ka” tout comme elle se sert des mots “frère” et “sœur” dans leur acception antique, signifiant alors amoureux et devenant par conséquent indistinctement synonymes de « mari », « époux », « femme » et « épouse ».

⁹⁰² L’auteur donne ainsi dans la postface (Ibid., p.20) des éclaircissements sur le calendrier « agricole » de l’époque, utilisé dans les en-têtes de chapitres : “les dates indiquées en tête de chapitre sont celles de l’année « agricole » de l’époque et peuvent être interprétées comme suit : Inondation : de fin juillet à fin novembre ; Hiver : de fin novembre à fin mars ; Été : de fin mars à fin juillet.”

fonctionnement dans la mécanique de l'intrigue : passions, désirs, jalousies et rituel domestique s'enchaînent, pour ces personnages, selon un principe immuable qui a déjà fait ses preuves. L'on peut pour s'en convaincre relire ce bref passage où un personnage donne son opinion sur les membres de la famille (Ibid., p.201) : "Kait réfléchit deux secondes. Puis elle haussa les épaules : -Entre femmes, on peut tout se dire. Imhotep ; je l'ai toujours trouvé injuste et tyrannique. Il a été ignoble de se laisser persuader de déshériter les enfants de sa chair et de son sang au profit de sa concubine. Je n'ai jamais pu souffrir Imhotep. Quant à Yahmose, c'est une nullité. Satipi l'a toujours mené par le bout du nez (...) Lui, il ferait toujours passer l'intérêt de ses enfants avant celui des miens (...) Donc, s'il doit mourir, il vaut probablement beaucoup mieux pour mes enfants que ça se fasse- voilà comment je vois les choses. Hori n'a pas d'enfants, lui, et puis c'est quelqu'un de bien. Ce qui s'est passé ces derniers temps a été bien éprouvant, mais, toute réflexion faite, j'ai l'impression très nette que c'est ce qui pouvait nous arriver de mieux." Ainsi que le note Annie Combes, "la famille d'Imhotep ressemble (...) étonnamment, par ses règles et ses problèmes, à une famille victorienne."⁹⁰³ Quant à l'inventivité de la romancière, elle se déploie certes, dans la pratique, sur la rive ouest du Nil près de Thèbes, mais elle reste néanmoins subordonnée, dans la théorie, aux balises imposées par le roman d'énigme puisque son coupable – Yahmose - s'ingénie à se faire passer pour une victime- à l'instar du juge Wargrave de *Dix petits nègres*, de Marina Gregg dans *Le miroir se brisa* ou de Nick Buckley dans *La maison du péril*. "Rien de vraiment neuf, alors, dans ce roman, si ce n'est le fâche d'un investissement graduel de l'archéologie par l'écriture ?", interrogera le lecteur dubitatif. Rien n'est moins sûr. Car à travers cette exploration simultanée de l'archéologie par l'écriture (et vice versa), c'est paradoxalement la parole muette des morts qui en vient à éclipser celle des vivants : des morts qui demandent réparation ou bien encore des morts qui semblent poursuivre de leur vindicte⁹⁰⁴ les malheureux mortels qui se sont un jour dressés sur leur chemin... Il faut ainsi relever cette

⁹⁰³ Annie Combes, op. cit., p.123.

⁹⁰⁴ Durant tout le roman *La Mort n'est pas une fin*, le lecteur croit en effet au retour vengeur de Nofret, la concubine assassinée : "Renisenb se tourna vers son frère : - Qu'est-ce qu'elle a crié, là-haut avant de tomber ? (...) - Elle a regardé derrière moi...par-dessus mon épaule comme si elle avait vu quelqu'un descendre le sentier (...) et puis elle a crié...(...) Nofret..." (*La Mort n'est pas une fin*, op. cit., pp.114-115) ; "(...) Du tréfonds de son âme, jaillit une supplique directement adressée à celle qu'elle estimait responsable de tous leurs maux : - Ce n'est pas Yahmose qui t'a fait du mal, Nofret... Et, bien que Satipi soit sa femme, tu ne peux le tenir pour responsable de ses agissements à elle (...) Satipi, qui t'a causé du mal, est morte à présent...Sobek est mort, lui aussi. Sobek qui n'a fait que proférer des menaces et n'a jamais levé la main sur toi. Oh ! Isis, fais que Yahmose ne périsse pas à son tour... Sauve-le de la haine vengeresse de Nofret !" (Ibid., pp.128-129) ; "Cet enfant (...) nous a dit qu'il l'avait vue Elle ! Aussi est - Elle revenue lui donner ce jus de pavot afin de lui clore les yeux à jamais. Oh ! C'est qu'elle est puissante, cette Nofret ! Elle a voyagé au loin, tu sais, voyagé hors d'Égypte. Je suis prête à jurer qu'elle en a rapporté toute une panoplie de tours de magie primitifs et barbares. Nous ne sommes plus à l'abri dans cette maison." (Ibid., p.137)

méprise surprenante de l'un des personnages de *Cinq Petits Cochons* (op. cit., pp.642-643) : “(...) Blake reprit avec l'irritation plaintive d'un faible : -Tout était fini... oublié... et voilà que vous venez remuer des ombres...- Pas moi. Caroline Crale. Meredith le regarda ahuri : - *Caroline* ? Que voulez-vous dire ? - Caroline Crale la jeune, précise Poirot en étudiant ses traits. Le visage de Meredith parut se détendre :- Ah oui, l'enfant. La petite Carla. Je... l'espace d'un instant, je n'ai pas saisi - Vous pensiez que je parlais de la vraie Caroline Crale, de sa mère ? Que c'était elle qui... comment dire ? S'agitait dans sa tombe ? Meredith Blake frissonna : - Taisez-vous, je vous en conjure.” L'on retrouve une notation semblable dans *Meurtre au Champagne* (Torino, les Intégrales 8, pp.308-309) : “Brusquement Sandra rejeta la tête en arrière et éclata de rire : - Déchaîne-toi donc, Rosemary ! Tu ne gagneras pas la partie. Il l'agrippa par l'épaule : - Voyons, calme-toi Sandra ! Rosemary est morte. - Ah bon ? Elle me semble parfois, au contraire, bien vivante...” Et c'est également une citation à forte puissance évocatrice qui ouvre la troisième partie du roman (Ibid., p.339) : “*Car je m'imaginai que les morts dorment en paix mais tel n'est pas le cas...*”

La situation fondamentale de tous les romans chrétiens se cristallise autour du meurtre (“*Je veux un meurtre !* tonna Hercule Poirot”⁹⁰⁵) et cela lui confère finalement une force sacrée somme toute assez semblable au « once upon a time »⁹⁰⁶ du folklore. Il est d'ailleurs révélateur de noter que plus d'une fois Agatha Christie associe le meurtre, ou la tentative de meurtre, à un épisode⁹⁰⁷ mythologique significatif. Elle parachève ainsi l'idée d'un passé référence et réactive implicitement le mythe du double - la quête effrénée du détective pour démasquer le meurtrier pouvant s'analyser comme une lutte à mort avec le double antagoniste :

“Etrange - j'y pense maintenant -, l'idée qui m'était venue ce matin-là... Ce trou au beau milieu du front de Norton. C'était comme la marque de Caïn.”⁹⁰⁸

⁹⁰⁵ Agatha Christie, *la Troisième Fille*, op. cit., p.362. Que l'on songe également à l'exclamation enthousiaste de miss Marple peu après qu'une amie lui ait confié avoir été témoin d'un meurtre : “- Je l'ai [le meurtre] pratiquement vu faire (...) se rengorgea Mrs Bantry (...) - Quel bonheur ! s'exclama miss Marple.” (*le Miroir se Brisa*, op. cit., p.730)

⁹⁰⁶ Le “il était une fois français.”

⁹⁰⁷ Tel est le cas dans le *crime d'Halloween* (op. cit., p.1059) : “Il lui montra un mot écrit au crayon en haut à gauche du dessin :-Pouvez-vous lire ça ? Elle le déchiffra lentement : -Iphigénie.- Oui, confirma Poirot, Iphigénie. Agamemnon a sacrifié sa fille pour que des vents favorables conduisent ses bateaux jusqu'à Troie. Michael aurait sacrifié sa fille pour obtenir un nouveau jardin d'Eden.” On retrouve semblable association dans *Némésis* (op. cit., p.192) : “Miss Marple la considéra. Clotilde était vêtue d'une longue robe mauve. Quelle beauté ! songea Miss Marple. Cette chevelure qui encadrait parfaitement son front, cette silhouette dramatique. Une fois encore, miss Marple songea à la tragédie grecque. À Clytemnestre.” L'acte criminel est, par conséquent, implicitement précipité dans un in illo tempore mythique, devenant paradoxalement le seul moment fédérateur du récit.

⁹⁰⁸ Agatha Christie, *Poirot quitte la scène*, op. cit., p. 1037.

Cette hypothèse d'un passé référence nous paraît être relayée par les titres de certains romans extraits d'œuvres littéraires anciennes reconnues par tous. Plusieurs intitulés ont ainsi été empruntés à des auteurs ou à des œuvres renommées : *Sad Cypress* (de *La Nuit des Rois* de Shakespeare), *The moving finger* (d'Edward Fitzgerald) ; *The Pale Horse* (de *l'Apocalypse*) : *The Mirror crack'd from side to side* (de *Lady of Shalott* d'après Tennyson) ; *Endless night* (de William Blake) ; *By the pricking of my thumbs* (de *Macbeth*) et enfin *Postern of fate* de Flecker. Ces titres n'entretiennent que des rapports lointains avec les intrigues mais ils permettent implicitement d'évoquer l'idée d'un retour en imprégnant d'emblée une couleur temporelle aux textes comme en atteste cet extrait du *Miroir se brisa* (Agatha Christie, *Le miroir se brisa*, Torino, les Intégrales 11, 1998, pp.892-893) : « - J'admets que cela nécessite un brin d'explication. Voyez-vous, quand mon amie Mrs Bantry, qui était présente ici, m'a décrit la scène, elle m'a cité une de mes œuvres de prédilection au temps de ma jeunesse, un poème de ce cher lord Tennyson « la Dame de Shalott ». Elle éleva un peu la voix : *En mille éclats le miroir se brisa* : « la malédiction est sur moi ! » s'écria la Dame de Shalott. »

Le miroir se brisa peut se lire comme un réinvestissement de la gémellité antagoniste puisque la clef de l'énigme repose sur l'opposition⁹⁰⁹ entre deux femmes, Heather Badcock et Marina Gregg, l'une porteuse de vie, l'autre de mort. Cette opposition entre les deux femmes (l'une dans la lumière, l'actrice, l'autre dans l'obscurité l'admiratrice) est encore implicitement renforcée par le choix de leurs noms. Le patronyme Badcock peut ainsi se traduire par le mauvais coq (cock signifiant également dans l'Anglais trivial la bite) ce qui parachèverait l'idée d'une contamination, contrastant fortement avec l'impression de quiétude dégagée par le prénom Marina (renvoyant au port de plaisance)... Une toile de Bellini⁹¹⁰ catalyse et arbitre cet affrontement : star de cinéma adulée, Marina Gregg a donné naissance à un enfant attardé. Elle ne s'en est jamais relevée⁹¹¹. Des années plus tard, lors d'une kermesse,

⁹⁰⁹ La gémellité antagoniste constitue le pivot d'un autre roman chrétien (*Une mémoire d'éléphant*, Torino, les Intégrales 13, 2000, p. 355) : «- Dans certains cas, une forme d'animosité peut se développer entre deux jumeaux. Cela évolue à partir d'une forme d'amour protecteur très vif que se portent mutuellement les deux jumeaux, mais peut dégénérer en un sentiment plus proche de la haine pour peu qu'une quelconque tension déclenche le processus, le suscite, ou que la moindre crise affective engendre de l'animosité entre les deux jumeaux. »

⁹¹⁰ *Le Miroir se brisa*, op. cit., pp. 890-891 : « Sur le mur en face d'elle, une vaste toile était accrochée, copie de quelque vieux maître italien (...) Miss Marple (...) se perdit un instant dans la contemplation des somptueux rouges et bleus des vêtements de la Madone, une Madone à la tête légèrement rejetée en arrière et qui riait à l'enfant Jésus hilare haut porté dans ses bras. - Une œuvre de Bellini, un tableau religieux, murmura (...) miss Marple, mais aussi et surtout le portrait d'une mère et de son enfant nageant dans la joie. »

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 696 : « - (...) Elle a eu un enfant - apparemment, elle était toujours morte d'envie d'en avoir un (...) quoi qu'il soit (...) le gosse était anormal, ou débile profond (...) Et c'est après ça qu'elle a fait sa dépression, qu'elle a sombré dans la drogue (...) et puis qu'elle a fichu en l'air sa carrière. »

l'une de ses admiratrices inconditionnelles se précipite sur elle pour lui raconter⁹¹² par le menu comment, jadis, elle s'est extirpée, malade, de son lit pour lui quémander un autographe. Un coup d'œil⁹¹³ à un tableau accroché derrière son interlocutrice, représentant la madone riant à l'enfant Jésus, provoque chez Marina la révélation⁹¹⁴ : elle a dû, ce jour là, contracter la rubéole et c'est pourquoi l'enfant, tant désiré, est né anormal. L'air pétrifié, le regard figé, "comme une hallucinée"⁹¹⁵, Marina Gregg assassine alors froidement Heather tout en suggérant adroitement ultérieurement à son entourage que c'est peut-être elle, en fait, qui était visée par l'empoisonnement. Les multiples références à la toile de Bellini, symbole du bonheur maternel absolu, induisent rétrospectivement, la solution de l'énigme livrée, une vision dichotomique de la maternité puisque, à la plénitude du tableau, répond implicitement, comme dans un jeu de miroirs⁹¹⁶, le désespoir⁹¹⁷ larvé de l'actrice, lésée dans son aspiration à être mère.

Ces références peuvent être anodines : " Je crois bien que c'était une copie de la Madone de Bellini (...) Une toile où la vierge tient dans ses bras un bambin hilare. " (Ibid., p. 732) ; " Je me suis dit qu'elle regardait peut-être un des tableaux. " (Ibid., p. 748). Mais elles peuvent également suggérer par antiphrase un lien essentiel entre la maternité et une malédiction, la vie et la mort, livrant, ainsi, la clef de l'énigme : " L'inspecteur chef Craddock (...) regarda le mur (...) Une Madone à l'enfant y était accrochée au centre (...) Une Madone vêtue de bleu y

⁹¹² Ibid., p. 692 : " - La plus grande joie de mon existence, ç'a été quand il y a eu une grande fête de bienfaisance au profit du dispensaire St John, qui avait une antenne aux Bermudes, et que Marina Gregg devait venir inaugurer. Ça m'avait tellement mise dans tous mes états que je m'étais retrouvée avec une fièvre de cheval et que le médecin m'avait interdit de sortir du lit. Mais je n'allais pas me laisser abattre pour si peu. Je ne me sentais après tout pas si mal. Ce qui fait que je me suis levée, que je me suis tartinée trois couches de maquillage et que j'y ai foncé. Je lui ai été présentée, et elle m'a parlé trois bonnes minutes et donné un autographe. C'était fabuleux. Je n'oublierai jamais ce jour-là. "

⁹¹³ Ibid., p. 893 : " Le visage de votre femme était figé dans cette expression et ce n'était pourtant pas Heather Badcock qu'elle regardait, mais ce tableau - ce portrait d'une mère extatique portant haut son enfant qui riait lui aussi de bonheur (...) Heather avait été condamnée à mort à la minute même où elle s'était lancée à corps perdu dans la narration d'un événement du passé. "

⁹¹⁴ Ibid., pp. 894-895 : - " (...) Tout me porte à croire que ce que Heather Badcock a déclaré à Marina Gregg c'est qu'elle avait à l'époque la rubéole (...) Or (...) la rubéole est extrêmement contagieuse (...) Si une femme la contracte au cours des quatre premiers mois de sa grossesse (...) l'enfant peut naître aveugle ou retardé mental. "

⁹¹⁵ Ibid., pp. 731-732 : " (...) Elle regardait comme une hallucinée par-dessus l'épaule de Mrs Badcock (...) Elle avait l'air pétrifié... le regard figé, hasarda Mrs Bantry qui bataillait avec les mots. "

⁹¹⁶ Le jeu de miroirs s'opère également entre Heather et Marina mais dans une perspective évoquant davantage le fameux effet papillon développé par E.N. Lorenz puisque une petite perturbation engendre des conséquences considérables et imprévisibles ainsi que le souligne Miss Marple. (Ibid., p. 895) : " (...) Les gens comme Heather Badcock (...) sont capables d'en causer beaucoup [du mal] non par manque de gentillesse- elles sont la gentillesse même-, mais parce qu'elles sont tellement obnubilées par leur petite personne qu'elles ne s'attardent jamais un instant à mesurer ce que leurs faits et gestes peuvent avoir comme incidence sur autrui. "

⁹¹⁷ Ibid., p. 895 : " (...) Elle avait toujours voulu un enfant et quand enfin elle l'a eu, cela s'est traduit par une tragédie. Une tragédie qu'elle n'a jamais oubliée, qu'elle ne s'est jamais autorisée à oublier, qui l'a intérieurement rongée comme un ulcère et jusqu'à l'obsession. "

portait bien haut L'Enfant Jésus, et la mère comme l'enfant (...) riaient de bonheur. Deux étroites fenêtres, à droite et à gauche du tableau, ouvraient sur le ciel. L'ensemble dégagait un charme extrême, mais il lui semblait qu'il n'y avait tragiquement rien là qui puisse métamorphoser quiconque en Dame de Shalott sur qui la malédiction s'abattait." (Ibid., p.754) La toile exaltant la vie conduit alors paradoxalement à la nécessité⁹¹⁸ de donner la mort : mort du double négatif comme en atteste un passage⁹¹⁹ révélateur de « La Dame de Shalott » cité à plusieurs reprises dans le récit : « *En mille éclats le miroir se brisa : « la malédiction est sur moi ! » s'écria La Dame de Shalott.* » Et cette thématique du reflet d'affecter durablement tous les protagonistes du roman, aucun d'entre eux n'étant capable de déterminer avec certitude sur laquelle des deux femmes la mort s'apprête à tomber, lors de cette fatidique rencontre :

“L’erreur que nous avons tous commise tient à ce que si l’annonce du châtement figeait bel et bien le visage de Marina Gregg, ce n’était pas sur *elle* que ce châtement s’abattrait. C’était Heather que le châtement en question était appelé à frapper.”⁹²⁰

Tuer le double antagoniste - ne serait- ce même que symboliquement - permet de recouvrer son identité. Dans *Cinq Petits Cochons*, Carla Lemarchant demande à Hercule Poirot d'enquêter sur un crime commis vingt ans⁹²¹ auparavant car celui-ci pèse de tout son poids⁹²² sur son présent et ses projets futurs : sa mère aurait vraisemblablement empoisonné son père. La véritable criminelle démasquée, les dernières lignes du récit exaltent un double

⁹¹⁸ Ibid., pp. 895-896 : “ - M’est avis qu’elle avait entretenu au cours de toutes ses années une haine inexpiable à l’encontre de celui ou celle qui était la cause directe de sa tragédie. Et voilà soudain que la coupable se dressait face à elle. Une coupable heureuse, joyeuse et ravie d’elle-même. C’en était trop (...). Devant elle se trouvait la femme qui avait ruiné sa vie en ruinant la santé physique et mentale de son enfant à naître. Il fallait qu’elle la punisse. Il fallait qu’elle la tue. ” L’on notera, toujours dans la perspective du double antagoniste, la correspondance entre le participe passé “ruiné” et le gérondif “en ruinant”.

⁹¹⁹ Ibid., p. 746 : “ - Il m’en reste des bribes, se remémora Dermot Craddock. Elle lève le nez et voit arriver Camelot, c’est bien ça ? *Se défaisant, la trame s’affaissa ; En mille éclats le miroir se brisa : « la malédiction est sur moi ! » s’écria la Dame de Shalott.* ” Véritable leitmotiv dans le récit (On le recense pages 732, 748, 892, 893 du roman) ce passage inquiétant de la Dame de Shalott cède la place dans l’épilogue aux derniers vers apaisés et rassérénés du poème : “ Miss Marple (...) dans un souffle, (...) cita les derniers vers du poème : *Mais Lancelot s’attarda un moment. Il dit : « elle a un visage charmant ; dans sa pitié, que Dieu lui soit clément, à cette Dame de Shalott. »* ”

⁹²⁰ Ibid., p. 893.

⁹²¹ Ibid., p. 573 et 577 : “ (...) - J’avais cinq ans à l’époque de ... des événements. Trop jeune pour savoir ce qui s’est passé (...) Je suis sa fille. Je veux la vérité ! ”. Requête à laquelle Poirot accèdera par un mot des plus significatifs : “ - En avant, donc ! s’écria Hercule Poirot. Ou plutôt non, c’est le contraire : en arrière... ”

⁹²² Ibid., p. 574 : “ - (...) Vous savez, ça en a quand même de l’importance. Pour moi et pour John aussi... Pas tant le passé que le futur (...) Nous voulons des enfants (...) Et nous ne voulons pas avoir peur de les voir grandir (...) Parfois j’ai vu John me regarder... Oh rien que des petits coups d’œil furtifs en un éclair... Alors supposez que nous soyons mariés, que nous ayons une scène... que je le voie me regarder comme ça, et... *se demander...* - Comment votre père est-il mort ? s’enquit Poirot. La réponse fusa, claire et ferme : Empoisonné. ”

mouvement de mort (affectant la coupable, le modèle du peintre assassiné) mais surtout de renaissance (la fille du peintre disparu) :

“Elsa Dittisham se leva. Elle se dirigea vers la porte en répétant :

- *Moi, je suis morte.*

Dans le hall, elle croisa le jeune couple dont la vie pouvait maintenant commencer.”⁹²³

Le phénomène est sensiblement identique dans *La Dernière Enigme* où seule la destruction du “Bon oncle Kennedy”⁹²⁴ finit par assainir un passé obsédant⁹²⁵ permettant à une fillette devenue femme de retrouver la maison de son enfance, prometteuse d'une nouvelle vie⁹²⁶ car définitivement lavée du crime initial.

Trois Souris, *Le Noël d'Hercule Poirot*, ou bien encore, *Une mémoire d'éléphant* ne feront que reprendre et décliner ce schéma archétypal : celui d'une enquête prétexte finalement à une quête des origines⁹²⁷, une quête de l'identité. La quête de l'identité, viscéralement attachée au roman d'énigme, est exploitée dans tout son potentiel par Agatha Christie : que l'on pense aux déguisements (“le visage de Mr Paravicini était fort adroitement mais non moins indubitablement *maquillé*” ; *Trois souris* op. cit., p. 55), aux fausses identités (“C'est rigolo de se faire passer pour quelqu'un d'autre !” Ibid., p. 100), aux soupçons

⁹²³ Ibid., p. 762. La fin du roman *Une mémoire d'éléphant* (op. cit., pp. 397-398) présente une tonalité identique : “(...) - Ils sont vraiment charmants, ces deux petits, et ils vont bien ensemble, je trouve. Ils seront heureux. Nous nous tenons là où deux amoureux vécurent jadis. Là où deux amoureux trouvèrent la mort (...)”.

⁹²⁴ Agatha Christie, *La Dernière Enigme*, op. cit., p. 1230 : “(...) - Il paraissait pourtant avoir de l'affection pour moi, fit remarquer Gwenda. J'étais sa petite Gwennie..”

⁹²⁵ Ibid., p. 1228 : “- Oui, acquiesça Miss Marple (...) Et je pense, Gwenda, que c'est pourquoi ce que vous avez vu alors est resté si fortement gravé dans votre mémoire d'enfant. C'est l'Esprit du mal qui flottait dans l'air cette nuit-là.”

⁹²⁶ Ibid., p. 1231 : “- Et cette pauvre Mrs Cocker ! s'attendrit Gwenda. Elle l'a échappé belle (...) Crois-tu qu'elle va revenir chez nous, Giles ? (...) - Elle le fera très bientôt, dès qu'il faudra préparer la nursery, répondit Giles, d'un ton un tantinet solennel.”

⁹²⁷ Quête des origines dont la mémoire constitue le vecteur essentiel ainsi que l'atteste un proverbe répété à maintes reprises dans l'un des derniers romans d'Agatha Christie, *Une mémoire d'éléphant* (op. cit., p. 246) : “- les éléphants n'oublient rien, répéta Mrs Oliver. Vous connaissez cette histoire qu'on raconte aux enfants ? Quelqu'un, un tailleur indien, planta une aiguille (...) dans la défense d'un éléphant. Non, pas la défense, la trompe. Le jour où il croisa à nouveau la route de l'homme en question, l'éléphant, qui venait d'aspirer une grande goulée d'eau, aspergea le tailleur de la tête aux pieds, alors que l'épisode de l'épingle remontait à plusieurs années. Il n'avait pas oublié. Il avait gardé l'incident en mémoire. C'est là que je veux en venir, voyez vous : les éléphants ont de la mémoire. Alors voilà, ce qu'il faut que je fasse... Il faut que j'aie m'entretenir avec quelques éléphants (...) Il ne s'agit pas d'éléphants au sens propre du terme mais de gens qui, à certains égards, s'apparentent aux éléphants. Il y a des gens qui ont *vraiment* de la mémoire”. L'enjeu ainsi posé, son ressassement durant tout le récit (“- les éléphants n'oublient rien, expliqua Mrs Oliver. C'est à partir de ce proverbe que j'ai commencé. D'ailleurs les gens gardent en mémoire des choses arrivées longtemps auparavant, tout comme les éléphants”- Ibid., p. 385) finit par transformer l'enquête sur la mort mystérieuse d'un couple - mort reléguée dans les limbes du passé - en un voyage, en un pèlerinage aux sources de la mémoire : “Il n'en demeure pas moins que vous êtes en quête, en quête de savoir. Vous suivez votre sentier personnel. Or, c'est le sentier des éléphants. Les éléphants auront *peut-être* de la mémoire. *Bon voyage* (...) Je vous envoie entreprendre votre mission d'exploration, expliqua Poirot. *A la recherche des éléphants.*” (Ibid., p. 248)

pesant sur chacun, voire même à l'amalgame fréquent entre la figure de l'enquêteur et celle de l'assassin... Soit un subtil brouillage induisant toujours la même amorce de question : Qui est qui ? Qui a fait quoi ? Qui est tel personnage ? Et surtout, qui peut réellement se targuer d'être à l'ombre du doute ? : “ Poirot fut saisi d'un frisson : - Je pense aux quelques mots qu'a dits Suzan Banks - qu'elle n'aurait jamais imaginé une meurtrière *aussi comme il le faut*. - Et pourquoi pas ? commenta Mr Entwhistle. Il en faut de toutes sortes... et pour tous les goûts. Ils méditèrent en silence - et Poirot revit, par la mémoire, les assassins qu'il avait connus... ” (*Les indiscretions d'Hercule Poirot*, Torino, les Intégrales 9, 1996, p. 1196).

A diverses reprises⁹²⁸, Agatha Christie adapte ainsi à son “ *déetective novel* ” la structure mythique oedipienne. Il est difficile de ne pas convoquer Œdipe dans le roman de détection qui réunit énigme et enquête. L'on cherche, en effet, à découvrir l'identité de chacun ; la notion de faute est omniprésente ; les rôles sont proches et peuvent s'interchanger (comme dans *Une mémoire d'éléphant*, op. cit., où l'instable Dolly se substitue à sa victime, sa jumelle Molly en se parant d'une perruque) et où même le détective se sait coupable à un degré ou à un autre, comme le prouvent les dernières lignes de la confession d'Hercule Poirot dans *Hercule Poirot quitte la scène* (op. cit., p. 1037) : “ J'ignore, Hastings, si ce que j'ai fait peut se justifier ou non. Non je n'en sais rien. Je ne crois pas qu'un homme ait le droit de se substituer à la loi... Mais d'un autre côté, *je suis* la loi (...) En ôtant la vie à Norton, j'ai sauvé d'autres vies innocentes. Et pourtant, je ne sais pas... Peut-être vaut-il mieux que je ne le sache pas. J'ai toujours été sûr de moi... Trop sûr de moi... Mais maintenant, je suis très humble et, comme un petit enfant, je dis : « je ne sais pas... ».”

Le héros enquêteur est, en effet, moins héritier d'Oedipe vainqueur de l'énigme du Sphinx, que d'Oedipe basculant du rôle d'enquêteur à celui d'assassin, puis de victime. Si le chef de police Sugden et le lieutenant Trotter sont inculpés de parricides, ils se révèlent paradoxalement comme les victimes d'une société⁹²⁹ qui a causé leur perte en se voilant la

⁹²⁸ Que l'on songe, par exemple, à Lance Fortescue le parricide enquêteur d'une *Poignée de Seigle*, au lieutenant de police Sugden, bâtard aigri du *Noël d'Hercule Poirot*, ou au faux policier Trotter, orphelin revancharde confié jadis à un couple sadique dans la nouvelle *Trois souris*. La prédilection accordée au thème du père dans ces romans illustre une fois encore la nécessité de renouer avec l'origine, le retour au père provenant d'un désir assumé de désenfouir le passé.

⁹²⁹ Société régie par la morale, dissimulant ses enfants illégitimes, comme dans le *Noël d'Hercule Poirot* ou bien encore société trop laxiste avec les laissés - pour-compte comme dans *Trois souris* : “ (...) On oublie trop souvent que les officiers de police (...) ont (...) des pères... rappelez-vous la réputation de Simon Lee dans la région : un homme dont les aventures galantes ont brisé le cœur de sa femme. Un fils de la main gauche peut hériter (...) des traits et des gestes de son père. Il peut hériter de son orgueil, de sa patience et de son esprit de vengeance ! Il [Poirot] éleva la voix : - Toute votre vie, Sugden, vous en avez voulu à votre père du tort qu'il vous avait fait. Je crois que aviez décidé depuis longtemps de le tuer.” (*Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., pp. 400-401) ; “- En 1940, trois enfants évacués avaient été confiés par l'administration aux époux Gregg, chargés de les héberger à Longridge Farm. L'un de ces enfants n'avait pas tardé à mourir, victime de négligence criminelle et de mauvais traitements (...) Mrs Gregg (...) a purgé sa peine et s'est vu relâcher voici deux mois. -

face. Mais pour les contrevenants, désireux de ressusciter les cadavres du passé, le contre-coup peut être rude ainsi que le souligne miss Marple puisqu'il menace de les précipiter dans les enfers de l'Histoire et du moi :

“ Au bout de dix-huit ans, vous revenez avec Giles, et vous posez des questions, vous fouillez dans les mémoires et vous ramenez au jour un meurtre qui semblait enfoui dans les brumes du passé mais qui n'était en vérité qu'en sommeil. La rétrospective d'un meurtre... Entreprise dangereuse s'il en fut jamais, mes chers amis. Vous m'avez, à maintes reprises, plongée dans une terrible inquiétude. ”⁹³⁰

Mise en parallèle avec cette déclaration du détective fétiche d'Agatha Christie, une réflexion de l'avant-propos à *L'Autobiographie* permet d'appréhender un peu mieux cette prééminence de l'origine et du souvenir ⁹³¹ dans l'oeuvre christienne. Le ressassement du même thème finit, en effet, selon notre point de vue, par prendre la valeur d'une amulette, censée conjurer les aléas d'une existence faite d'incertitudes et d'impondérables mais n'en demeurant pas moins intrigante et excitante - le passé y tenant un rôle fédérateur, voire salvateur, en ce qu'il prépare et explique le futur:

“ Nous ne connaissons jamais le moi tout entier, mais nous avons parfois brièvement, par éclairs, une vision du vrai moi. Je crois pour ma part que nos souvenirs représentent ces moments qui, si insignifiants qu'ils puissent paraître, sont les plus révélateurs de notre personnalité profonde et de la réalité de ce que nous sommes(...) On connaît si peu de choses - juste notre minuscule rôle personnel- qu'on se sent comme un acteur⁹³² qui n'aurait que quelques mots au premier acte. Il a une feuille dactylographiée avec ses répliques. Il n'a pas lu la pièce. À quoi bon? Quand il aura dit « le téléphone est en dérangement, Madame », il n'aura plus qu'à se retirer dans l'ombre. Mais lorsque le rideau se lèvera, le jour de la représentation, il entendra la pièce de bout en bout, et viendra saluer avec les autres. Prendre part à quelque chose que l'on ne comprend pas est, à mon avis, l'une des composantes les plus fascinantes de l'existence. ”⁹³³

Et là, elle vient de se faire assassiner, murmura Giles. ” (*Trois Souris*, op. cit., pp. 59-60)

⁹³⁰ Agatha Christie, *La Dernière Enigme*, op. cit., p.1230. C'est à une conclusion identique que parvient Tuppence dans le *Cheval à Bascule* (op. cit., p.509) : “- Tu veux dire que je remue des souvenirs que quelqu'un ne tient pas à voir refaire surface ? ”.

⁹³¹ Nous reviendrons largement sur cette thématique du souvenir - premier chemin conduisant à la nécessité d'un retour au lieu de l'origine - dans notre développement suivant (la maison originelle ou le retour compromis) et plus spécifiquement dans la sous - partie intitulée l'élégie du souvenir.

⁹³² Cette image de l'existence vue comme une pièce de théâtre apparaît en filigrane de l'œuvre par le biais des intitulés de chapitres (tels Rideau dans *ABC contre Poirot* - op. cit., p.210 - ou *Drame en trois actes*- op. cit., p. 980), des titres de certains romans (*Curtain, Three- Act tragedy, They do it with mirrors*) voire de clins d'œil de l'auteur comme en atteste la première édition de *Drame en trois actes* s'ouvrant à la manière d'un programme théâtral : “*Mise en scène : Sir Charles Cartwright. Assistants : Mr Satterthwaite, Miss Hermine Lytton Gore. Costumes : Ambrosine. Eclairages : Hercule Poirot.*” L'astuce de la romancière consiste à désigner implicitement son assassin puisque d'emblée elle lui assigne la fonction emblématique de metteur en scène alors qu'Hercule Poirot est aux lumières !

Dans les années trente, Agatha Christie avait été vivement impressionnée par le livre de Sir James Jean *L'univers mystérieux*, confiant son trouble en ces termes dans une lettre à son époux Max : “ Comme il serait curieux que Dieu soit dans l'avenir ! Quelque chose que nous n'avons jamais créé ou imaginé mais qui n'est pas encore. Supposons qu'il soit non une CAUSE, mais un EFFET. La création de Dieu serait vers quoi nous tendons : le but, la raison d'être de toute évolution (...) Il est amusant de jouer avec les idées. Que Dieu ait créé le monde tel qu'il est, et en soit satisfait, ne semble pas probable (...) Mais j'aime l'idée que Dieu soit dans le futur et que nous travaillions chaque jour à nous rapprocher de lui. ” (cité par Janet Morgan, op. cit., p. 183). Ce questionnement sur Dieu et sur la temporalité semble l'avoir suffisamment marquée pour qu'elle s'en empare ludiquement le transformant en ressort dramatique de son roman *la Dernière Enigme* (op. cit., p.1060) : “ Elle se trouvait dans une maison où elle n'était jamais allée auparavant, dans un pays où elle n'était jamais venue... et il y a tout juste deux jours, couchée là, dans son lit, elle pensait à un papier peint pour cette pièce, et elle en avait imaginé un qui correspondait exactement au papier qui avait jadis recouvert les murs de cette chambre. Toutes sortes d'explications extravagantes tourbillonnèrent dans sa tête. Elle pensa à Dunne et à son *Expérience avec le Temps*, qui voyait l'avenir là où il n'y avait que le passé... ”

Cette temporalité régressive, concourant à une signification progressive, témoigne de l'efficacité narrative des romans chrétiens. L'enjeu du récit (résoudre le meurtre) est sans cesse freiné, entravé. Les chapitres, martelant la narration, amplifient le brouillage temporel, parachevant l'image “d'une pérégrination empêchée (...) d'une progression retardée” (Paolo Santarcangeli, *Le livre des Labyrinthes, histoire d'un Mythe et d'un Symbole*, Paris, Gallimard, 1974, p.194) puisque le motif labyrinthique se superpose, voire se substitue, dans les cas les plus extrêmes, à l'intrigue en créant un dédale de fausses pistes, d'indices et de leurres. On rappellera pour la forme que dans le mythe fondateur, Minos avait fait enfermer dans un immense palais - prison le monstre que sa femme avait conçu avec un Taureau blanc. Monstre auquel, chaque année, on offrait des jeunes Athéniens en pâture jusqu'à ce que Thésée, grâce au fil d'Ariane (Ariane comme Ariadne Oliver le personnage de romancière

⁹³³ Agatha Christie, *Une Autobiographie*, op. cit., pp.13-14. La nécessité de pouvoir et de savoir vivre avec ses souvenirs, même les plus douloureux, semble avoir constitué une des préoccupations majeures de l'écrivain : “ *Que pourrais-je bien faire pour éloigner/ Ces souvenirs de devant mes yeux ?* a écrit Keats. Mais doit-on éloigner les souvenirs ? Si l'on décide de se retourner sur le chemin parcouru dans ce voyage qu'est la vie, a-t-on le droit d'ignorer les images qui nous déplaissent ? Ou bien est-ce de la lâcheté ? Je crois qu'il vaut mieux, peut-être, leur jeter un regard rapide et conclure : « oui, ce fut une page de ma vie. Mais elle est tournée. C'est l'un des brins de fil qui tissent la tapisserie de mon existence. Je dois l'admettre parce qu'il s'agit d'une partie de moi. Seulement il est inutile de m'y appesantir ». (Ibid., p.425). L'on remarquera que le roman *Meurtre au champagne* s'ouvre lui aussi sur cette citation de Keats : “Que ne donnerais-je pour n'avoir plus ces images devant les yeux !” (*Meurtre au champagne*, Torino, les Intégrales 8, 1995, p.231)

farfelue de plusieurs romans), parvient à le trouver et à le tuer. Une mission finalement sensiblement identique à celle du détective chrétien, “voyageur” dont le but est de pénétrer dans le labyrinthe pour “parvenir à la chambre centrale, la crypte des mystères” (Marcel Brion, *Hoffmansthal*, cité par Paolo Santarcangeli, op. cit., p.184)

Le temps perçu comme un film se déroulant à l'envers de sorte que, pour l'homme, la vie n'a aucune séquence ou signification, parce que, à moins de voir le début, il ne peut rien voir : telle était donc la théorie⁹³⁴ d'Agatha après lecture de *L'Univers Mystérieux* et tel est l'enjeu dramatique d'un des romans les plus étranges de Pierre Véry, *Le Pays sans Etoiles*: Simon Le Gouge, héros du récit, est victime, dans la plaine d'Argenteuil, d'une vision où il assiste à un crime commis un siècle auparavant. Un homme en redingote de style restauration⁹³⁵ en tue un autre à coups de gourdin sous les yeux d'une jeune femme et d'un garçonnet, témoins involontaires de la scène. Envoyé par son employeur, un notaire, pour consulter des archives en Espagne, Simon reconnaît, par la portière du train, la falaise⁹³⁶ entrevue dans sa transe. Il interrompt aussitôt son voyage et descend à la station suivante. Là, à mesure qu'il avance, il se sent gagné par un sentiment⁹³⁷ inexplicable de déjà vu, de déjà connu, de déjà vécu⁹³⁸. Persuadé d'être la réincarnation⁹³⁹ de l'enfant, Simon se lance dans une enquête chez les fantômes⁹⁴⁰ et tente d'identifier les protagonistes du drame, apparus dans son hallucination. Dès son arrivée à Tournepike, un personnage essentiel à la progression de sa

⁹³⁴ Une théorie que le chercheur est curieusement amené à vérifier à l'aune du *Cheval à Bascule*, ultime roman d'une octogénaire redescendant aux tréfonds des verts paradis de son enfance. Nous reviendrons sur cette composante essentielle de l'œuvre (celle d'un temps recomposé) dans notre partie intitulée “L'écriture refuge.”

⁹³⁵ *Le Pays sans Etoiles*, op. cit., p.34 : “(...) ils portaient des costumes surannés, obéissant à des modes depuis fort longtemps tombées en désuétude - du style restauration, autant que j'en pus juger, c'est-à-dire nous ramenant à un siècle en arrière(...)”

⁹³⁶ Ibid., p.64 : “Et tout à coup, je la vis... La falaise éclatante comme une cataracte de lait, d'une découpe nette contre l'horizon. Cette falaise de rêve existait ! Elle était fantastiquement naturelle !”

⁹³⁷ Ibid., p.65 : “*A mesure que j'avançais, je reconnaissais ce paysage que je n'avais jamais vu*, ni en réalité ni sur des photographies, dont nul ne m'avait parlé, ni de vive voix, ni par lettre, dont je n'avais jamais lu la moindre description, ni dans un roman ni sur un guide. Un moulin délabré, qui ne battait plus que d'une aile, me donnait lui aussi cette impression de « déjà vu » et semblait me saluer, me dire : « - Alors... De retour au pays ?... »”

⁹³⁸ Ibid., p.91 : “*Jamais en cette vie Simon n'avait évidé de tige de sureau*. Chaque heure de son enfance avait été captive d'une ville, prisonnière des maisons, des vitrines de magasins, des squares de Lille. *Et néanmoins, il se souvenait d'une enfance où, comme ces deux-là, il avait joué à ce jeu !*”

⁹³⁹ Ibid., pp.135-136 : “ Et, voyez-vous, monsieur le maire, je suis tenté de croire que le mort anonyme du cimetière désaffecté, c'est cet enfant-là... Et cet enfant, dont on a cru qu'il était tombé accidentellement du sommet de la falaise, je suis à peu près sûr qu'il a été poussé. Et, si ridicule que ça vous paraisse (...), j'ai la conviction que, cet enfant mort il y a un siècle, *c'était moi !*...” Cette certitude sera reformulée de manière encore plus emphatique quelques pages plus loin (Ibid., pp.158-159): “Enfant, on avait assassiné Simon pour l'empêcher de révéler le nom d'un meurtrier. Mais, dans le tombeau, cette vérité avait continué d'habiter sa bouche pleine de terre, de vivre dans un crâne déserté par la pensée. Un cri n'avait cessé de jaillir de ses lèvres muettes, assez vibrant pour traverser la mort et porter témoignage, fût-ce après cent ans ! « -Voilà pourquoi je suis de nouveau vivant, se disait Simon (...) Je suis revenu afin de porter témoignage. Rappelé, en quelque sorte, par la police de Dieu ; qui n'admet pas les affaires classées »...”

⁹⁴⁰ C'est le titre du chapitre 6 de la deuxième partie du roman : *Enquête chez les Fantômes*.

recherche meurt : Anaïs Talacayud, unique descendante de Pamela Talacayud - une femme que Simon pressent être au coeur du drame et à laquelle une jeune fille un peu simplette⁹⁴¹, Fernande, voue un véritable culte. Peu à peu, Simon tombe, lui aussi, sous le charme⁹⁴² irrésistible de la morte. Mais l'arrivée de son meilleur ami va tout saccager. J.T. lui démontre que Pamela, cette femme idéalisée, idolâtrée, était, en réalité, une garce⁹⁴³ manipulatrice, instigatrice de la lutte à mort entre deux frères dont Simon fut le témoin dans son rêve éveillé : “- Paméla Talacayud, jeta-t-il la bouche pleine, était la plus belle ordure que la terre ait jamais portée ! (...) Pour mieux me faire comprendre, j’ajoute : « la plus ignoble saleté ». Et, pour dissiper toute équivoque, je précise : « le diable en jupons !... »” Anéanti par cette révélation, Simon comprend alors que, sous le couvert de son investigation, J.T. a séduit la candide Fernande. Désespérée⁹⁴⁴, la jeune fille, parée d'une ancienne robe⁹⁴⁵ de Pamela, s'enfuit, poursuivie par les deux hommes vêtus, eux aussi, de “ costumes masculins datant (...) de l'époque de 1820.”⁹⁴⁶ Au bord de la rivière, une lutte confuse s'engage. Fernande tombe sur les genoux tandis que Simon se saisit d'un crochet d'étal - abandonné par un gamin à la recherche d'écrevisses - pour frapper, sous les yeux épouvantés de Fernande et de l'enfant, son ami J.T.... La force du livre tient à ce dénouement au renversement subversif. Ce que l'on croyait passé est en fait futur ; ce qui était supposé réminiscence s'avère prémonition et surtout le personnage drapé dans la panoplie du détective est démasqué, comme étant l'assassin - assassin à son corps défendant :

“ Depuis le début, Simon s'était trompé.

Lors de sa vision du 9 mars (...) Ce n'était pas dans le passé que son regard plongeait, c'était dans l'avenir. Ces trois personnages dont il n'avait pu voir les traits parce qu'ils s'étaient présentés de dos, n'étaient pas des personnages d'il y avait cent ans : c'était lui-même. C'était Fernande. C'était J.T. Les bruits d'eau, les odeurs de sureau, les noms de familles éteintes, le paysage et les

⁹⁴¹ Ibid., p.159 : “Comme ils parlaient, Fernande montra d’un mot, qu’elle n’était vraiment qu’une enfant. On voyait, sur un buisson, trois légers fourreaux d’écailles, laissés par des serpents à l’occasion de la mue. Accrochés aux ronces, ils avaient l’air d’être mis là à sécher. - Tiens ! dit Fernande, la mère couleuvre qui fait sa lessive !”

⁹⁴² Ibid., p.231 : “*C’est Paméla qu’il aimait.* Il n’a recherché la société de Fernande que parce qu’il pouvait parler de Paméla avec elle. Tout à l’heure encore, dans la salle à manger, assis près de la jeune fille en robe de percale, lorsqu’il a pressé sa main, lorsqu’il a attiré sa tête contre son épaule, c’était un mouvement d’amour vers Paméla. C’est parce qu’il chérissait une morte qu’il a recommencé de croire à la vie et aux vivants.”

⁹⁴³ Ibid., p.201

⁹⁴⁴ Ibid., p.223 : “Fernande n’aimait pas J.T. Il lui eût plutôt déplu ; il l’inquiétait. C’était Simon qu’elle aimait, très tendrement, Simon qui ne lui avait rien demandé, et à qui, s’il eût exprimé son désir, elle se fût sans doute refusée ! Et à J.T. qu’elle n’aimait pas, elle avait cédé. Comme cela. Tout de suite (...) on ne résistait pas à J.T.”

⁹⁴⁵ Ibid., p.200 : “- C’est une relique, dit Fernande. Mademoiselle Paméla a porté cette robe.”

⁹⁴⁶ Ibid., pp.200-201 : “Simon (...) ne les avait mis qu’à contre cœur, avec maussaderie, mais on ne pouvait pas résister à J.T., ce soir moins que jamais !”

vieilles maisons de Tournepique, qu'il pensait reconnaître, qui lui procurait une sensation de déjà vu (...) tout cela, il ne l'avait pas connu dans le passé. Il devait le connaître dans l'Avenir.

Pas dans une existence antérieure.

Dans cette existence-ci

Prémonition.....

Plongeant dans le passé pour y découvrir un meurtrier, il enquêtait en réalité sur un crime non encore commis, un crime à venir, et dont il devait être l'auteur. Détective et meurtrier tout ensemble, lancé à la poursuite de lui-même »⁹⁴⁷

La reprise de la structure mythique Oedipienne constitue également le pivot de ce récit à la nuance près qu'à l'assassinat du père s'est substitué celui du double affectif⁹⁴⁸. Durant tout le roman, l'enquêteur est taraudé par la même question: « Qui suis - je? ». Et à mesure que progresse son autoanalyse⁹⁴⁹, c'est son patronyme même qui devient le symbole de ce déchirement, de cette béance de l'identité : la gouge⁹⁵⁰ n'est-elle pas le ciseau à tranchant courbe dont se sert le graveur sur bois? Cette béance de l'identité est suggérée dès les premiers paragraphes du roman (Ibid., p.22) : “Moi, planté devant un miroir encadré de bambou, je contemple mes traits. L'image est brouillée et comme effacée par place : Le tain, ça et là, qui est parti. Je cligne des yeux : mon visage semble absorbé, bu par l'eau trouble du miroir, il s'y estompe, s'y dilue et, derrière ce visage qui s'enfonce, j'attends que monte un autre visage- le mien encore, mais différent, inconnu de moi - même...”

⁹⁴⁷ Ibid., pp.226-227.

⁹⁴⁸ Ibid., p.162 : “Le « dieu » parbleu, c'était J.T ; ce merveilleux ami, ce frère (...). - Je suis content, déclara -t-il à Fernande. C'est (...) mon seul ami. Mais un vrai, vous savez ! Il se jetterait à l'eau pour moi.”

⁹⁴⁹ Autoanalyse qui débouche, à la fin du récit, sur une véritable catharsis. Cette association entre l'autoanalyse - considérée comme impossible par la psychanalyse freudienne - et la méthode cathartique peut sembler aléatoire mais il nous faut rappeler que cette dernière a été pratiquée par Freud avant la mise au point de la méthode psychanalytique proprement dite (Ibid., pp.232-233) : “Simon voudrait se persuader que c'est à cause de [Fernande] (...) qu'il a tué son ami. On ne tue pas pour un fantôme ! (...) Impression que s'il parvenait à souffrir, il serait sauvé. Sauvé (...) de la folie. Parce que tout serait redevenu normal. Fernande existe. C'est normal de tuer quelqu'un à cause d'une femme qui existe. Mais tout ce que sa pauvre imagination peut lui proposer, c'est le stratagème d'un délire : *Si tout n'était que recommencement ?* (...) Si Fernande, c'était Paméla revenue ? (...) En ce cas, les autres héros seraient revenus. Seraient les mêmes ? J.T. aurait été François-Charles ? Simon aurait été Aimé ? Et Simon, il y a cent ans, au bord de cette rivière, dans ce sentier, aurait déjà tué J.T. ? (...) Abîmes ! Abîmes d'absurdité. Pour que Simon souffrît à cause de Fernande, il faudrait que Fernande fût Paméla. Quelle meilleure preuve que Simon n'aime pas Fernande ? (...) qu'elle s'en aille. Qu'elle le laisse seul. Puisque, aussi bien *il est seul* désormais. - Laisse moi, Fernande. Il faut me laisser. Retourne chez toi. Va, mon petit...”

⁹⁵⁰ L'on notera, dans cette perspective, la vive prédilection de Simon le Gouge pour les lames de rasoir, autre indice d'une identité coupée, morcelée (Ibid., p.26) : “(...) je me mis à penser à mes lames de rasoir. J'en possède cinq cent cinquante-huit, usagées. Retrouvées récemment dans une boîte (...) elles m'avaient fait l'effet d'un trésor.”

Les transes⁹⁵¹, les apparitions⁹⁵² répétées favorisent l'égarement⁹⁵³ du héros, en laissant surgir de façon péremptoire les images enfouies d'un passé, bousculant tout sur son passage (*“notes prises à la volée à mesure que Simon pénètre dans le passé, cheminant lentement vers le monde des fantômes où il devait, finalement, s'enfoncer avec la vitesse d'un boulet de canon ”*)⁹⁵⁴.

Et si la fin du roman bouleverse un certain nombre d'oppositions comme celle entre le criminel et le détective, le connu⁹⁵⁵ et l'inconnu, le coupable⁹⁵⁶ et la victime, c'est pour symboliser, de manière ultime, le combat entre un savoir inconscient s'efforçant d'échapper à la détection et la conscience, s'évertuant à retrouver et à conserver une vigilance accrue :

“ Maintenant, tout était clair pour Simon.

Tout, et jusqu'à cette confuse notion de culpabilité envers J.T., dont il ressentait parfois l'aiguillon. C'était un remords anticipé! Déjà, la partie la plus secrète de son être *savait* qu'un jour Simon assassinerait J.T. ! ”⁹⁵⁷

La recherche d'un modèle identificatoire - qu'elle s'effectue dans un univers romanesque policé ou dans un registre plus inhabituel - induit l'émergence d'une thématique commune: celle du retour. Retour en grande partie dicté par cet étrange comportement animal dont l'homme a hérité, le poussant à rechercher - lorsqu'il se sent en danger - l'endroit de ses origines...

⁹⁵¹ Ibid., p.13 : “Les phénomènes initiaux se sont manifestés cette année. Le premier fut l'épisode du crime dans le sentier au bord de l'eau dans la plaine d'Argenteuil (...) Après cela, il y eut ce que je nommai la Période des Eaux chantantes et celles des Bureaux. J'ai accusé mon ouïe, mon odorat (...) Ensuite vint la période des noms imaginaires et des Textes modifiés (...) J'ai accusé ma vue. « Pures illusions des sens », me disais-je tantôt, et tantôt : « mes nerfs sont fatigués. »”

⁹⁵² Ibid., p.141 : “Un fantôme. Un de plus...il disparaît.”

⁹⁵³ Cet égarement transparait dans l'idée de la perte du visage et du nom (Ibid., p.68) : “J'ai vécu ici, autrefois, sous un autre nom, et avec un visage différent de celui qui est aujourd'hui le mien...”

⁹⁵⁴ Ibid., p.69.

⁹⁵⁵ Comme en atteste cette citation d'Arthur Eddington extraite de *La Nature du Monde Physique*, mise en exergue de l'ultime chapitre du roman : “Nous avons, sur le rivage de l'inconnu, trouvé l'empreinte d'un pied étrange. Nous avons à ce sujet édifié de savantes théories, afin de rendre compte de son origine. Enfin, nous avons réussi à reconstituer la créature qui a laissé cette empreinte ; et voilà que nous reconnaissons que c'est l'empreinte de notre pied. (Ibid., p.225)”

⁹⁵⁶ Ainsi, le spectacle d'un corps dévalant la falaise dans la vision de Simon, ne dénonce - t-il pas l'assassinat de l'enfant, témoin oculaire du drame, mais le propre suicide du héros - détective, coupable et victime à la fois : “ - Puisque mes visions ne me montraient pas le passé, mais l'avenir, c'est donc que cette chute ne s'est pas encore produite ? Quelqu'un doit tomber de cette falaise et se tuer. (...) Et voici que le phénomène prémonitoire se manifeste de nouveau (...) une falaise de mirage. Du sommet, un point, minuscule dans l'éloignement roule (...) Un autre bond. La falaise, plus proche. Le corps dévale, plus volumineux. Qui est-ce ? (...) il voit , une fois de plus, rouler à une vitesse sans cesse accrue, projeté de çà, projeté de là, tel un mannequin, ce corps qui n'en finit pas de s'abîmer...Enfin, il va savoir « qui » !... *Comme si déjà, il ne le savait pas ! Lorsque ce corps vint s'immobiliser à ses pieds même, ce fut sans surprise qu'il se reconnut, lui, Simon Le Gouge, en redingote de drap bleu à boutons de soie, membres brisés, crâne défoncé, face ruisselante de sang, mort.*” (Ibid., pp.234-235)

⁹⁵⁷ Ibid., pp.227-228.

B. La maison originelle ou le retour compromis.

a) L'élégie du souvenir.

Elégie et roman chrétien : l'association proposée par ce sous-titre est susceptible de faire grincer bien des dents chez les puristes. Et pourtant ... Le ressassement du souvenir, au sein du corpus, s'impose, progressivement, comme un véritable chant nostalgique magnifiant le passé et contribuant à la nécessité d'un retour - sinon du retour... Dans sa passionnante étude consacrée à l'écriture du crime chez Agatha Christie, Annie Combes a tenté de démontrer comment *Une autobiographie* s'érigait finalement en “roman personnel”.⁹⁵⁸ Si, tout comme elle, nous adhérons à l'idée d'une quête “nostalgique et superficielle”⁹⁵⁹, gommée de toute aspérité⁹⁶⁰, nous préférons, pour notre part, considérer *Une autobiographie* comme un sésame⁹⁶¹ permettant d'aborder différemment une création romanesque à l'indéfectible rayonnement : à savoir, pas simplement comme une subtile déclinaison de codes, de trucs et d'astuces mais également comme une tentative de discours autobiographique inconscient et pourtant à peine voilé. Un premier indice incite à cette réévaluation : en l'occurrence l'attrait viscéral manifesté par notre auteur pour le révolu. Dès l'avant-propos, l'auteur se montre en effet fort explicite quant à sa motivation : “(...) ce que je veux, moi, c'est plonger au petit bonheur les mains dans le passé et les en ressortir avec une poignée de souvenirs variés (...) Le passé, avec son cortège de souvenirs et de réalités qui sont le fondement même de notre vie actuelle et qu'un parfum, la forme d'une colline, une vieille chanson, n'importe quel détail banal peuvent suffire à vous remettre d'un coup en mémoire et vous faire vous écrier soudain : « Tiens ! Ça me rappelle... » avec un ravissement inexplicable” (Agatha Christie, *Une Autobiographie*, La Flèche, Editions du Masque, 2002, p.12)

Cette inclination, affirmée d'emblée dans l'exposition du projet autobiographique, est soutenue, durant toute la narration, par une accumulation de souvenirs d'enfance et d'anecdotes concernant les premières années de son mariage avec Archibald, le point d'orgue de cette symbiose étant atteint lors de la description du site archéologique d'Ur :

⁹⁵⁸ Annie Combes op .cit ., pp.119-120 : “(...) avec ce projet, Agatha Christie *se réapproprie* enfin la part d'elle-même qui est passée dans le domaine public ; elle trie, exhausse, gomme, donne *ses* interprétations, dégage ce qui a de l'importance, efface ce qui *ne doit pas* en avoir - effectue un véritable travail romanesque (...) elle a écrit sa vie, lui a donné un sens conforme à ses désirs. La construction du *roman personnel* est achevée. Organisant la matière des souvenirs, elle a édifié un harmonieux mémorial.”

⁹⁵⁹ Ibid., p.119 : “(...) son autobiographie (...) se veut sereine. Elle est surtout nostalgique et superficielle.”

⁹⁶⁰ C'est ainsi qu'elle passe sous silence sa fameuse disparition de décembre 1926 sur laquelle on a tant spéculé.

⁹⁶¹ Sésame livré un peu tardivement puisque *L'autobiographie* parut après sa mort à l'automne 1977.

“ Je tombai amoureuse d'Ur (...) je succombai à l'attrait du passé. L'éclat doré d'un poignard qui émergeait lentement du sable m'emplissait d'une émotion romantique, la délicatesse avec laquelle poteries et objets étaient sortis du sol me faisaient regretter de ne pas être archéologue moi-même. ”⁹⁶²

Agatha Christie a 75 ans lorsque le temps lui semble venu de mettre un point final à cette chasse⁹⁶³ aux souvenirs. Et alors qu'elle-même est déjà une vieille femme “confortablement installée dans l'antichambre de la mort”⁹⁶⁴, c'est sur une image pour le moins curieuse qu'elle clôt sa longue introspection, comme si elle se devait, à ce moment précis de sa vie, de souligner l'échange d'influx⁹⁶⁵ entre la jeunesse et la vieillesse⁹⁶⁶, le souvenir et le présent :

“Un enfant dit :

- Merci, mon Dieu pour cet excellent repas.

Que vais-je dire, moi, à 75 ans?

- Merci, mon Dieu, pour cette excellente vie et pour tout l'amour qui m'a été donné.”⁹⁶⁷

Cette conclusion, en guise de dicton, se justifie, en grande partie, par l'idée communément

⁹⁶² Ibid., p.459. Dans *Une Mémoire d'Eléphant* (op. cit., p.290), Agatha Christie opère malicieusement une jonction entre l'enquête et l'archéologie puisque Ariadne Oliver, lors de son investigation sur un crime vieux de plus d'une décennie, est amenée à questionner une vieille dame fêrue d'antiquités : “- Oui, cette table - celle en cuir - c'est le capitaine Wilson qui me l'a envoyée de Singapour ou je ne sais où. Et ce coffret en cuivre de Bénarès aussi. C'est joli, hein ? Et ça, cette drôle de chose sur le cendrier. Ça vient d'Egypte, ça. C'est un scarabée, ou quelque chose comme ça. Vous connaissez ces bêtes. On croirait un insecte qui pique, mais non. C'est une espèce de hanneton, en pierre. Il paraît que c'est une pierre précieuse. Bleu vif. Du lapin...Lavis...Lavil l'assoupi, quelque chose comme ça. - Lapis lazuli, rectifia Mrs Oliver. - C'est ça voilà. C'est justement ça. Joli. C'est mon petit archéologue qui allait creuser dans les fouilles qui m'a envoyé ça. -Quels beaux souvenirs tout ça vous fait, dit Mrs Oliver.”

⁹⁶³ Chasse aux souvenirs débutée en avril 1950 à Nimrud en Irak, où plutôt que de s'atteler à un roman policier, elle succomba au “désir inattendu de rédiger (...) [son] autobiographie.” (*Une Autobiographie*, op. cit., p.12). Ce désir l'occupa - de façon sporadique - pas moins de quinze ans puisque c'est en octobre 1965 qu'elle en signa l'épilogue à Wallingford.

⁹⁶⁴ Agatha Christie, *Une Autobiographie*, op. cit., p.648.

⁹⁶⁵ *Le flux et le reflux* est la traduction française du roman *Taken at the flood* paru en 1948. Ce titre inspiré de l'acte IV de *Jules Cesar* de Shakespeare (« these is a tide in the affairs of men which, taken at the flood leads to fortune ») acquiert toute sa singularité par le biais de l'extrait de la tirade de Brutus, placée en exergue du roman : “Il est des marées dans les affaires humaines qui, prises à leur flux, conduisent au succès ; négligez-les, le grand voyage de la vie s'en va tout droit mourir sur les hauts fonds. Dès lors que vous voguez au sommet de la vague, obéissez sans frein au flux qui vous emporte, de peur que le reflux ne vous mène au naufrage.” (Agatha Christie, *Le Flux et le Reflux*, Torino, les intégrales 8, 1995, p.958)

⁹⁶⁶ C'est le cas dans le *Cheval à Bascule* où, indirectement, grâce à une bande de gamins, les deux détectives septuagénaires, Tommy et Tuppence Beresford, peuvent résoudre le mystère de la mort de Mary Jordan - crime signalé par le cryptogramme d'un enfant placé dans l'ouvrage *La Flèche Noire* de Stevenson : “- Eh bien, si vous voulez le savoir, il faut vous rendre au PCR (...) -Et qu'est-ce que c'est le PCR ? - Vous ne savez pas ? Personne vous en a parlé ? Le PCR c'est le *Palace Club des Retraités*. -Oh ! mon dieu . C'est très impressionnant. -C'est pas impressionnant du tout, déclara un petit garçon d'environ 9 ans. Pas pour deux sous. C'est seulement des vieux qui se mettent ensemble pour se raconter des trucs et des machins. Des souvenirs, quoi (...) des histoires de la guerre, d'avant la guerre et d'après la guerre, l'autre. Oh ! il y en a pour tous les goûts.”

⁹⁶⁷ Agatha Christie, *Une Autobiographie*, op. cit., p.650.

admise que les “vestiges du passé (...) on a toujours plaisir à les revoir dans sa vieillesse”⁹⁶⁸. Il n'empêche : le lecteur ne peut être que frappé par la répétition du “*murder in retrospect*”, ce type d'intrigue dans lequel le détective enquête sur un meurtre commis des années voire des décennies auparavant. Le commissaire Garroway, un des personnages du roman *Une Mémoire d'Eléphant*, évoque d'ailleurs cette prédilection avec Poirot (op .cit ., p.269) : “Or, monsieur Poirot, si je ne m'abuse, a manifesté de temps à autre un penchant pour les investigations l'amenant à enquêter sur, disons, des meurtres survenus autrefois, et ce à deux, voire trois reprises.”

Ce schéma a clairement hanté Agatha Christie toute sa vie durant : inauguré en 1942 par *Cinq Petits Cochons*, il constitue la base de la dernière investigation de Miss Marple, du roman *Témoin indésirable* et il se décline successivement dans *Némésis* (paru en 1971), *Une mémoire d'éléphant* (1972) et *Le cheval à Bascule* (1973) - ses trois ultimes écrits. Rappelons que si *Sleeping Murder* et *Curtain* sont les deux dernières publications d'Agatha Christie, elles n'en ont pas moins été écrites durant la seconde guerre mondiale et placées dans un coffre par la romancière, soucieuse de laisser une nouvelle source de royalties pour les siens après sa disparition. Il nous faut néanmoins noter que ses trois dernières publications (*Le Cheval à Bascule*, *Hercule Poirot quitte la scène* et *La Dernière Énigme*) signent ses adieux à ses détectives fétiches - la propension à revenir sur le passé induisant tout naturellement une ultime entrevue avec des créations littéraires apparues respectivement en 1920 (Hercule Poirot dans *La mystérieuse Affaire de styles*), 1922 (Tommy et Tuppence Beresford dans *Mr Brown*), 1930 (*Jane Marple dans l'affaire Protheroe*).

De “ se souvenir pour écrire ” à “ écrire pour se souvenir ”, il n'y a qu'un pas à franchir dont l'on devine vaguement l'invite à travers le thème du voyage, thème récurrent de nombreux romans chrétiens. Voyage mobile mais étrangement figé sur le Nil, dans L'Orient-Express ou dans les nuages⁹⁶⁹. Voyage⁹⁷⁰ immobile et pourtant virevoltant⁹⁷¹ au coeur de la mémoire, ne

⁹⁶⁸ Agatha Christie, *Le Cheval à Bascule*, op. cit., p.515.

⁹⁶⁹ C'est le cas dans le roman *Death in the clouds* paru en 1935 où Madame Gisele est assassinée durant le vol Bourget-Croydon.

⁹⁷⁰ La description de la quête du savoir par Poirot prend ainsi, des allures de véritable expédition : “(...) Vous êtes en quête, en quête de savoir. Vous suivez votre sentier personnel (...) *Bon voyage* (...) Je vous envoie entreprendre votre mission d'exploration (...)” (*Une Mémoire d'Eléphant*, op. cit., p.248)

⁹⁷¹ L'épilogue d' *Une Autobiographie* impose l'image d'une traversée sans ancre, ni amarre où la mémoire, semblable à une figure de proue, a navigué, à sa guise, à travers les souvenirs : “J'ai relu mes notes (...) et je suis satisfaite. J'ai fait ce que je voulais faire. Je suis partie en voyage (...) Je n'ai eu de limite ni spatiale ni temporelle. J'ai pu m'attarder où je voulais, sauter en arrière ou en avant à mon grè. Je me suis rappelée, je suppose, ce que je voulais me rappeler - beaucoup de détails ridicules sans aucune raison logique. Ainsi sommes nous faits, nous autres humains”.

faisant qu'un avec l'élucidation⁹⁷² du crime, véritable trajet rétrospectif vers d'obscurs temps révolus dont l'on perçoit néanmoins la brillance initiale :

“ (...) Nous allons commencer un voyage. Un voyage dans le passé. Un voyage dans les étranges replis de l'âme humaine.
Jusque-là, je n'avais jamais éprouvé (...) « les vertiges de l'Orient » (...) Mais soudain à entendre M.Poirot (...) tout me semblait *différent*... comme quand vous mettez en pleine lumière un de ces vieux tissus élimés qui révèlent soudain une broderie ancienne aux couleurs extraordinaires.”⁹⁷³

Telle une mosaïque bigarrée, l'oeuvre regorge de notations semblables. Bien évidemment, leur fonction et leur nature varient d'un roman à un autre, se faisant caméléonesque au sein même de certains récits. Toutefois, en ce qu'elle participe à la célébration du souvenir, la diversité de ces remarques mérite que l'on en établisse un inventaire succinct :

a1. Des notations se référant à des temps historiques prestigieux :

En filigrane de l'enquête, de nombreux romans présentent un dithyrambe, à peine dissimulé, de l'époque victorienne. Plus que des allusions, ce sont parfois de véritables réseaux d'associations par lesquels l'auteur renoue inconsciemment avec son point de vue d'enfant. Dans *Une Autobiographie* (op. cit., p.77), Agatha Christie se livre précisément à une réflexion sur le point de vue enfantin, soulignant sa singularité, sa spécificité : “Qui n'est jamais revenu sur son passé ne peut mesurer à quel point la vision qu'un enfant a du monde est extraordinaire. Sa perspective est complètement différente de celle d'un adulte, tout est hors de proportion. Les enfants savent très bien apprécier ce qui se passe autour d'eux, et porter un fort bon jugement sur les caractères et sur les gens.”

C'est à cet art de vivre, symbolisé par la demeure de “Tatie Mamie”⁹⁷⁴ à Ealing synonyme à la

⁹⁷² Le chapitre consacré à la révélation de la vérité dans *Meurtre en Mésopotamie* est intitulé *Le Terme du Voyage* (op. cit., p.605). Trente ans plus tard, c'est également par une anecdote dépayssante qu'Agatha Christie commente la vieillesse et son existence de sursitaire : “Et maintenant que j'ai atteint l'âge de 75 ans, le temps semble venu de mettre un point final. En ce qui concerne mon existence, il n'y a plus rien à dire. Je vis maintenant en sursis, guettant l'appel qui ne manquera pas de se faire entendre. Alors je franchirai le pas où qu'il doive mener : de cela, heureusement, on n'a pas à se préoccuper. Je suis maintenant prête à accepter la mort (...) j'ai toujours admiré les Esquimaux. Un jour arrive où l'on prépare un délicieux repas pour la vieille maman, puis elle s'en va sur la banquise et ne revient jamais... On devrait être fier de quitter la vie de cette manière, avec dignité et résolution” (*Une Autobiographie*, op. cit., p.647)

⁹⁷³ Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie*, op. cit., pp.583-584.

⁹⁷⁴ Ibid., p.46 : “Etant donné que mon père avait épousé la nièce de sa belle-mère, la seconde femme anglaise de son père américain, et qu'il l'appelait mère alors que sa femme continuait à l'appeler Tatie, nous l'avions officiellement baptisée Tatie-Mamie”

fois de magie⁹⁷⁵ et de stabilité⁹⁷⁶, que l'auteur adresse de fréquents clins d'oeil dans son oeuvre: “ A l'intérieur, pour peu que ce soit la première fois que vous mettiez les pieds au *Bertram*, vous aviez l'impression (...) d'être retourné dans un monde disparu (...) Vous étiez revenu dans l'Angleterre d'Edouard VII ”⁹⁷⁷; “ - Il était suspendu dans le Lohengrin. Le Lohengrin bleu pâle. Cambridge, tabouret de jardin victorien en porcelaine.- J'ai connu ça dans le temps. J'avais une tante, à la campagne, qui en possédait une paire ”⁹⁷⁸; “ - Vous allez adorer ma tante Jane, enchaîna Raymond. Elle est ce que j'appellerais un parfait monument historique, un meuble d'époque « préservé dans son jus ». Victorigienne jusqu'à la moelle. Toutes ses tables de toilette ont les pieds enveloppés de chintz. ”⁹⁷⁹ On retrouve une abondance de notations du même acabit dans le corpus. Citons encore deux exemples, l'un extrait de *N ou M ?* (Torino, les Intégrales 7 , 1999, p.295) “- il y en avait une telle profusion [de cadres contenant des photographies] que Tuppence eut le sentiment de jouer un rôle dans une pièce dépeignant avec infiniment de réalisme les dernières années du règne de la reine Victoria. -” et l'autre de *Mister Brown* : “- Vous vous souvenez... quand vous m'avez demandé de vous épouser... balbutia Tuppence, les yeux baissés à la manière des jeunes héroïnes de l'époque victorigienne” (...) (*Mister Brown*, Varese, les Intégrales 1, 1990, p.423)

Les références à des sites archéologiques ou historiques, à des épisodes mythologiques ou même à des oeuvres d'art - qu'elles soient picturales ou littéraires- relèvent vraisemblablement du même type d'émoi nostalgique, suscité non plus par les séjours chez la grand-mère, mais par ses innombrables voyages mobiles et immobiles, de par le monde ou de par la mémoire.

- la mention de sites archéologiques:

Le roman *Mort sur le Nil* fournit un écrin pour le moins approprié à l'inventaire de sites antiques, celui-ci n'étant pas exempt d'une certaine ironie : “Quatre colosses de pierre,

⁹⁷⁵ Ibid., pp.45-46 : “(...) quelle joie d'aller à Ealing ! Il y avait là le charme romantique d'un pays étranger. L'un de ses principaux attraits était ses toilettes, avec le couvercle en acajou merveilleusement grand. On se sentait assis dessus comme une reine sur son trône. J'eus vite fait de métamorphoser madame Dickie en reine Marguerite (...) c'est là que je me retirais le matin, que je saluais mes sujets, que je donnais audience, que je tendais ma main à baiser (...) la maison et le jardin exerçaient sur moi une extraordinaire fascination.”

⁹⁷⁶ Ibid., p.47 : “Dans la salle à manger, mamie menait une existence de victorigienne satisfaite. Le mobilier était en acajou massif avec une table centrale et des chaises tout autour. D'épais rideaux en dentelle de Nottingham pendaient aux fenêtres. Elle était installée soit devant la table, dans une des immenses chaises de salon à dossier de cuir, pour écrire des lettres, soit dans un grand fauteuil tapissé de velours à côté de la cheminée.”

⁹⁷⁷ *À l'Hôtel Bertram*, op. cit., p.20.

⁹⁷⁸ *Le Cheval à Bascule*, op. cit., p.593. Citons également toujours dans ce même roman (Ibid., p.537) : “Je me souviens, quand j'étais petit, tous nos voisins avaient de ces grandes allées victorigiennes devant leur maison (...)” ou bien encore : “On n'a pas tous les jours une fille qui vous tombe dans les bras en bêlant au secours dans le plus pur style victorigien” (*Les pendules*, les Intégrales XI, 1998, p.951)

⁹⁷⁹ *La dernière énigme*, op. cit., p.1061.

sculptés dans la falaise et face au soleil levant, contemplaient le Nil pour l'éternité. - Oh, monsieur Poirot ! s'exclama Cornelia Robson, qui se lança dans un discours décousu. Est-ce que ce n'est pas merveilleux ? Je veux dire qu'ils sont si grands, si paisibles... et à les regarder on se sent si petit... presque comme un insecte... et on se dit que plus rien n'a vraiment d'importance (...). - C'est grandiose (...) déclara Simon Doyle qui allait et venait (...) ces bons vieux pharaons devaient être des types formidables" (*Mort sur le Nil*, Torino, les Intégrales 5, 1992, p.703) ; "Le guide commença son exposé sur le temple construit par Ramsès le Grand. Les quatre colosses, deux de chaque côté de l'entrée, figurant Ramsès lui-même, toisaient de tout leur haut les petits groupes de touristes disséminés ça et là (...) miss Bowers (...) promenait autour d'elle son regard froid, dépourvu de curiosité. Ses réactions aux merveilles du passé étaient des plus sommaires. - Le guide dit que l'un de ces dieux s'appelle Mut. On aura tout vu ! Dans l'obscurité du sanctuaire trônaient pour l'éternité quatre divinités dont l'isolement augmentait étrangement la majesté." (Ibid., pp.705-706)

- le rapport entre enquête et anecdote historique:

L'on admirera l'habileté de la romancière qui, dans *Némésis*, parvient à jouer des ressemblances entre l'enquête de miss Marple, sur un crime vieux de dix ans, et le circuit touristique dans les demeures et les jardins célèbres d'Angleterre auquel participe la vieille demoiselle : "Le lendemain matin, ils visitèrent un petit manoir de style Queen Anne (...) C'était une bâtisse charmante à voir, qui avait une histoire intéressante et un jardin dessiné de façon inhabituelle", (op. cit., p.63). Non seulement l'enquête se tient dans une vieille bâtisse du XVIIIe siècle - "C'était là, dans une vieille bâtisse du XVIIIe connue depuis une centaine d'années sous le nom de Curfew Arms que devait se tenir l'enquête judiciaire", (Ibid., p.139) - mais la victime sera, qui plus est, retrouvée dissimulée dans le jardin d'une maison baptisée le vieux manoir : "- Oui. Enterrée dans le jardin, enterrée dans le tombeau qu'elle avait préparé. Là, au vieux manoir et je crois que Clotilde sentait toujours sa présence. Peut-être même la voyait-elle ou pensait-elle la voir, parfois, quand elle cueillait une fleur de polygonum." (Ibid., p.209). L'on retrouve semblable indéfectibilité entre l'intrigue et l'histoire avec un grand h dans *La plume empoisonnée* (op. cit., p.775) : "(...) si on ne comprend pas à quoi ressemble Lymstock, on ne peut rien comprendre à mon histoire. Lymstock plonge ses racines dans le passé. À l'époque de la conquête normande, c'était un lieu très important. Pour des raisons ecclésiastiques, essentiellement. Lymstock possédait en effet son prieuré qui vit une longue succession de prieurs ambitieux et puissants. Les seigneurs et les barons du cru se mettaient en règle avec le ciel en faisant don au prieuré d'une partie de leurs terres. Le prieuré de Lymstock s'enrichit au cours des siècles, prit de l'importance et exerça son pouvoir sur la

région. Un jour, pourtant, Henry VIII le réduisit à partager le destin de ses contemporains.” Dans ce roman où un corbeau déverse toutes ses rancœurs dans des lettres anonymes, cette mise en bouche historique annonce le thème du roman et accessoirement le mobile de l’assassin : la frustration d’un homme puissant mal marié : Maître Symmington. Enfin l’attitude énigmatique d’une suspecte dans le recueil de nouvelles *Christmas pudding* (Torino, les Intégrales 11, 1998, p.311) rappelle à Hercule Poirot l’un des épisodes les plus controversés de la vie de Mary Stuart : “ Ainsi Mary Stuart (...) avait-elle eu vent en cette fameuse nuit de Kirk O’Field du forfait qui allait s’accomplir ? Ou bien était-elle totalement innocente (...) Etait-elle de ces simples femmes-enfants qui peuvent se dire à elles-mêmes : « je ne suis pas au courant » et s’en convaincre ? il était conscient du charme qui émanait de Margharita Clayton mais il n’était pas absolument sûr , à son sujet...”

- les allusions aux oeuvres d’art:

Dans *À L’Hôtel Bertram* (op. cit., p.214) la jeune meutrière, Elvira Blake, évoque la figure angélique des peintures primitives italiennes : “La porte (...) s’ouvrit. Elvira Blake entra. Elle portait une robe fourreau bleu pâle. Ses cheveux blonds encadraient son visage. On aurait dit un ange descendu d’une peinture primitive italienne”. Une comparaison semblable est opérée dans l’une des nouvelles du recueil *Christmas Pudding* (Torino, les Intégrales 11 1998 ; p.304). Le physique de Margharita Clayton évoquant une peinture primitive italienne, est d’autant plus surprenant que la jeune femme s’exprime avec une innocence puérile : “C’était un visage (...) surprenant (...) un de ces visages (...) qu’on trouve parfois chez les primitifs italiens. Il émanait d’elle une (...) simplicité médiévale (...) Quand elle se mit à parler, ce fut avec une forme de candeur enfantine.”

- l’intertextualité:

Si l’intertextualité, à l’œuvre dans plusieurs romans, s’inscrit indéniablement dans une stratégie indicielle (“Les trois sœurs. Voilà les mots, la pensée, le sentiment qui me sont venus en arrivant au Vieux Manoir[...] Cette expression “les trois sœurs” éveille un écho sinistre dans l’esprit. Les trois sœurs de la littérature russe, les trois sorcières sur la lande de Macbeth.” *Némésis* op. cit., p.202), elle peut également suggérer une perte à travers le motif de l’âge d’or et dégager une certaine nostalgie comme en atteste cet échange entre une fillette et Hercule Poirot (*Le Crime d’Halloween*, op. cit., p.951) : “- Comment t’appelles-tu ? - Miranda. - C’est un nom qui te va bien, remarqua Poirot. - Vous pensez à Shakespeare ? - Oui. Tu l’as appris en classe ? - Oui Miss Emlyn nous en a lu. J’ai demandé à maman de m’en lire plus. J’aime ça. Ça sonne merveilleusement. *Un monde nouveau, un monde meilleur...* Ça n’existe pas vraiment, non?”. Cette interprétation nous paraît être corroborée par de

nombreuses notations jalonnant l'œuvre, identiques à celle-ci, extraite du *Miroir du mort* (op. cit., p.100) : "(...) Connaissez-vous le poème de Tennyson ? Je le lisais, enfant sans en comprendre (...) la portée esotérique. « Le miroir se fendit de part en part. la malédiction s'est abattue sur moi ! s'écria la dame de Shalott. »" Là encore, s'établit l'idée d'un présent dont l'authenticité est vérifiée par son contact avec le passé.

- l'attrait pour la mythologie:

Comme dans *Némésis* où les trois sœurs Bradbury-Scott sont comparées aux trois Parques (l'on notera, au passage, la présence du verbe bury compris dans le patronyme, indice pour le moins troublant lorsque l'on sait que la meurtrière a enterré sa victime dans son jardin). Clotilde, la coupable, sera, par ailleurs, plusieurs fois rapprochée de la figure mythologique de Clytemnestre : (...) "Clotilde, si elle n'avait rien d'Ophélie, évoquait en revanche une superbe Clytemnestre : elle aurait pu poignarder un mari dans son bain avec jubilation" (Ibid., p.79). Dans *le Crime d'Halloween*, Michael Garfield, qui s'appête à commettre un parricide, trace sur le portrait de sa victime un prénom pour le moins emblématique : Iphigénie (op. cit., p.1059)

En parsemant systématiquement ses romans d'allusions à des temps prestigieux et immémoriaux elle n'a peut-être fait que cultiver ce goût pour le merveilleux déjà manifeste dans ses lectures⁹⁸⁰ d'enfant: merveilleux passéiste et un brin inquiétant.

La féerie lancinante des livres d'enfance d'Agatha n'en était pas moins, paradoxalement, matinée de maladie et de mort (Ibid., pp.56-57) : "La maladie et la mort prématurée imprégnaient les livres pour enfants (...) Un autre de mes livres favoris parlait d'une petite Allemande - infirme, comme de juste - qui passait ses journées allongée à regarder par la fenêtre. Sa garde-malade, jeune femme égoïste qui ne pensait qu'à son propre plaisir, se précipita dehors un beau jour pour voir un défilé. L'infirmes se pencha trop en avant et tomba. Remords obsessionnels de la garde-malade frivole, à jamais alanguie et accablée de douleur. J'ai adoré cette sombre littérature". L'on ne s'étonnera donc pas de la confession d'Agatha avouant s'être délectée, dès son plus jeune âge, des récits de l'Ancien Testament (Ibid., p.57), délectation encore perceptible dans certaines de ses allusions. "- Dans la lettre qu'il m'a écrite pour me demander d'entreprendre cette mission, figurait cette citation : *que*

⁹⁸⁰ *Une Autobiographie*, op. cit., p.64 : "Les contes de fées tenaient une grande place dans ma vie. Mamie m'en donnait pour mes anniversaires et à Noël. *Les Contes jaunes, les Contes bleus* (...) je les adorais tous (...) j'avais une série d'histoires d'animaux également (...) y compris celle d'*Androcles et le lion*. Je l'aimais beaucoup, celle-là aussi. Je devais avoir une dizaine d'années quand j'avalai une première dose de Mrs Molesworth, le principal auteur de contes pour enfants. Ils m'ont duré bien des années (...) bien sûr, ils paraîtraient démodés aux enfants d'à présent (...) il y avait *Les carottes, Rien qu'un petit garçon, et Monsieur bébé* (...) je peux encore relire volontiers *Le coucou* et *La chambre aux tapisseries*."

sur nous déferlent un océan de justice et l'onde éternelle d'un torrent de droiture. - Ah ! ça veut dire quoi ? C'est du Shakespeare ? -Non, c'est tiré de la Bible.” (*Némésis*, op. cit., p.211). “Un regard dénué d'expression... et pourtant lourd de menaces. Figé (...) Le regard qu'avait dû avoir Jaël, quand il s'apprêtait à enfoncer le clou dans le front de Sisera endormie”. (*N ou M ?*, op. cit., p.298) ;“ - Je ne suis pas très très calée sur Judith et Holopherne. C'est dans les apocryphes, n'est-ce pas ? (...) Qui est-ce, déjà, qui a enfoncé des clous dans la tête de quelqu'un ? Jahel, ou Sisara. Je ne me rappelle jamais qui est l'homme et qui est la femme, Jahel sans doute” (*Le crime d'Halloween*, op. cit., pp.956-957) ;“- (...) moi je n'aurai jamais osé prendre le risque de tirer comme ça ! - Elle non plus, probablement (...) C'est parce qu'elle ignorait à quel point c'était difficile qu'elle n'a pas hésité. Très biblique. David et Goliath ... ”(*N ou M ?*, op. cit., p.319). L'on trouve également dans ce roman une longue allusion au fameux jugement du roi Salomon (*Ibid.*, p.390) tandis que dans la *Maison bicornue* (op. cit., pp.1226-1227) c'est le personnage biblique de Jézabel qui provoque une longue discussion entre Joséphine et Charles.

a2. Des notations pour réveiller les ritournelles d'antan:

C'est avec emphase qu' Agatha Christie insiste, dans *Une Autobiographie*, sur la prééminence d'un personnage au tout début de sa vie : Nursie. Relevons trois assertions témoignant de cet attachement indéfectible : “le personnage dominant du tout début de ma vie fut Nursie. Autour d'elle et moi s'étendait notre petit monde à nous : la nursery.” (*Une autobiographie*, op. cit., p.33) ; “Chère Nursie ! J'ai un portrait d'elle dans ma maison du Devon (...) La batiste transparente de sa coiffe et de son tablier est ravissante et fait merveilleusement ressortir le visage ridé, empreint de sagesse, aux yeux profondément enfoncés - le tout évoque quelque vieux maître flamand. Je ne sais pas quel âge avait nursie quand elle est entrée à notre service, ni pourquoi mère avait choisi une femme aussi âgée, mais elle m'a toujours répété : « depuis le moment où Nursie est arrivée, je n'ai jamais eu le moindre souci pour toi : je savais que tu étais en de bonnes mains. » Bien des bébés étaient passés entre ces mains là. J'étais le dernier.” (*Ibid.*, p.38) ; “Le premier grand chagrin de ma vie fut ma séparation d'avec Nursie.” (*Ibid.*, p.55).

Avec Nursie, elle connaît sa première frayeur d'enfant, lorsque ayant franchi une barrière ouverte, elles se font, toutes deux, apostropher par “ un homme grand comme un géant ”au

“visage apoplectique”.⁹⁸¹ Dans les souvenirs de la romancière, la nurserie est invariablement associée⁹⁸² aux après-midi d'automne ou d'hiver; le feu rassurant dans la cheminée, qui contraste avec les feuilles ou les flocons tourbillonnant à l'extérieur, favorise une atmosphère ouatée et permet de s'abandonner totalement aux émanations magiques exhalées par les comptines fredonnées par la nourrice : les “ *nursery rhymes* ”⁹⁸³. La première publication de la jeune Agatha, alors âgée de 11 ans, fut précisément une ritournelle⁹⁸⁴ ironique commentant l'apparition du tramway à Ealing. Quelque soixante-dix ans plus tard, l'évocation d'une comptine chantée par Nursie durant son enfance pour rendre compte de son entrevue avec la reine Elizabeth II, témoigne d'une faculté d'émerveillement intacte, accompagnée d'une connotation nostalgique:

« ce fut (...) comme un conte de fées. Jamais je n'aurais imaginé (...) dîner avec la reine d'Angleterre.

Petit chat, petit chat, d'où reviens-tu à peine?

Je suis allé à Londres rend' visite à la Reine

(...) Petit chat, petit chat, qu'as-tu fait chez la Reine?

J'ai chassé une souris d'en dessous de sa traîne(...)

dîner avec la reine d'Angleterre – comme Nursie aurait été heureuse: “ *Petit chat, petit chat, d'où reviens-tu à peine?* ”⁹⁸⁵

Cette connotation nostalgique apparaît clairement dans des scènes où les enquêteurs rencontrent, pour les besoins de leurs investigations, d'anciennes nourrices : “ Ses pensées remontèrent au temps de sa propre enfance, fillette de 6 ou 7 ans, marchant sur une route

⁹⁸¹ Ibid., p.44. Nous avons déjà pu commenter cet épisode dans le cadre du préambule à notre troisième partie (*le roman d'énigme d'Agatha Christie et le roman de mystère de Pierre Véry, les ultimes réceptacles de la magie enfantine*), plus précisément note 24.

⁹⁸² Ibid., p.48. “ Il est étrange de constater que, lorsqu'on se remémore les jours anciens, certains lieux sont toujours associés à un certain type de temps. Ainsi, dans ma nursery de Torquay, c'est toujours un après-midi d'automne ou d'hiver. Il y a du feu dans la cheminée, des vêtements qui sèchent sur le haut du garde-feu et, dehors, les feuilles tombent en tourbillonnant ou même parfois, grande excitation, la neige.”

⁹⁸³ Agatha Christie partageait cet engouement pour les “ *nursery rhymes* ” avec son père (Ibid., p.135) : “ Nous avons notre chanson à nous : *Agatha, p'tit' Agatha, Ma p'tit' poule noire qui pond des œufs, qui pond des œufs pour les messieurs, un jour six œufs, un jour sept œufs, qui même un jour a fait onze œufs !* Papa et moi adorions cette ritournelle.”

⁹⁸⁴ Ibid., pp.150-151 : “ (...) je fus publiée à l'âge de 11 ans . Voici dans quelles circonstances. Quand le tramway fit son apparition à Ealing, ce fut un tollé dans l'opinion publique locale. Quelle horreur : des quartiers aussi résidentiels, avec leurs larges rues et d'adorables petites maisons, défigurés par des trams ferrailant en tous sens ! Le mot de progrès était prononcé avec dégoût (...) il y eut des pleurs et des grincements de dents, et c'est ainsi que la petite Agatha vit publier sa première œuvre littéraire. Il s'agissait (...) d'un poème de quatre strophes que j'avais composé le jour de la mise en service des trams, et l'un des vieux chevaliers servants de mamie, parmi sa suite de valeureux généraux, lieutenants-colonels et amiraux, se laissa par elle convaincre de le porter aux bureaux du quotidien local pour le faire insérer. Je me rappelle encore le premier quatrain : *Quand les trams électriques se mirent à rouler, de leur parure écarlate tout auréolés, c'était bien, mais avant la fin de la journée, ce fut une autre histoire, car ils durent s'arrêter.* Dans les strophes suivantes, j'ironisais sur « le patin qui patine » : il y avait eu un problème électrique dû à un « patin » défectueux (...) si bien que, après quelques heures de fonctionnement, ils tombèrent en panne.”

⁹⁸⁵ Ibid., p.385 et p.650.

d'Angleterre avec des bottines à boutons un peu justes, et écoutant une légende des Indes ou d'Égypte que racontait une Nanny chargée de la garder .Or, Nanny était là. Nanny, c'était Mrs Matcham (...) Grâce à eux [ses anciens nourrissons] (...) Nanny savourait une vieillesse assez confortable à l'abri du besoin.Mrs Oliver eut envie d'éclater en sanglots, tout à coup.” (*Une mémoire d'éléphant*, op. cit., pp.293-294) ; “- moi j'aime les enfants , répondit Mlle Rouselle. - Ils vous appelaient « Maddy », je crois. Son hôtesse se met à rire. - Ah ! Voilà un nom que j'ai plaisir à entendre. Il me rappelle des souvenirs.” (Ibid., p.373). L'on notera, d'un point de vue purement anecdotique, qu'à l'instar du personnage de Mrs Matcham, Nursie fut, elle aussi, prise en charge, à la fin de sa vie, par l'un de ses anciens nourrissons (*Une Autobiographie*, op. cit., p.55) : “Il lui offrit un petit cottage confortable sur ses terres, où sa sœur et elle pourraient finir tranquillement leurs jours.”

Vers poétiques⁹⁸⁶ de Flecker, pour le moins obscurs, remontant des abysses de la mémoire dans un récit où les titres⁹⁸⁷ de chapitres sont plus que révélateurs, tirade⁹⁸⁸ extraite de la *Duchesse D'Amalfi* - déclamée par un personnage qui vient de faire exécuter sa soeur coupable d'avoir épousé l'homme qu'elle aimait - l'abondance des réminiscences, dans le corpus christien, développe tout un implicite : rien n'est formulé clairement ; tout signifie par ricochet et certains mystères fondés sur un “ *murder in retrospect* ” ne sont résolus qu'après un assez long laps de temps.

Un exemple frappant nous en est donné avec la crise de panique de Gwenda au théâtre, au début du roman (Ibid., p.1063) : “La pièce touchait à sa fin, on en arrivait au moment d'horreur suprême. La voix de l'acteur passa la rampe, empreinte des accents tragiques d'un esprit corrompu et pervers : « *Couvrez lui le visage ! Elle est morte jeune et mes yeux sont aveuglés...* » Gwenda poussa un cri. Elle se leva d'un bond, passa devant les autres sans les voir, atteignit l'allée centrale, gagna la sortie et se retrouva dans la rue. Même arrivée là, elle ne s'arrêta pas et, moitié marchant, moitié courant, dans un état de panique incontrôlé, elle remonta Haymarket.” Cet accès de frayeur ne fera sens que lors du dénouement (Ibid., pp.1227-1228) : “Il a surpris Helen dans le hall et il l'a étranglée (...) torturé par l'amour et la folie, il a alors déclamé ces vers tragiques, si appropriés à la situation. (miss Marple soupira et

⁹⁸⁶ *Le cheval à bascule*, op. cit., p.488 : “L'esprit de Tommy voguait mollement à la dérive au gré des réminiscences du passé. Quelques vers lui revinrent en mémoire, qu'il récita tout haut : *La Porte du Destin, La Porte de ... Abstiens-toi de les franchir, ô caravane, ou garde-toi ce faisant de chanter. N'entends-tu pas cet éternel silence où sont morts les oiseaux ? Et pourtant ce frêle gazouillis n'est-il pas d'un oiseau ?* À son intense stupeur, miss Collodon déclara aussitôt : - Flecker. Il s'agit de Flecker : « quatre grandes portes a la ville de Damas » (...) Vous avez omis « la Porte du Désert, la Poterne maudite et le fort de la crainte. »”

⁹⁸⁷ Ce bref relevé est extrêmement significatif tant il intemporalise l'intrigue : *une visite au cimetière ; l'opération vide -grenier, il y a bien longtemps, souvenirs laissés par « un oncle »* (*Le cheval à bascule*, op.cit)

⁹⁸⁸ Dans *la dernière énigme* (op.cit)

fit claquer sa langue :) je me suis montrée stupide (...) nous aurions dû comprendre tout de suite. Ces vers de la *Duchesse d'Amalfi* (...) ils sont dits (...) par un frère qui vient de faire exécuter sa sœur (...) et je pense, Gwenda, que c'est pourquoi ce que vous avez vu alors est resté si fortement gravé dans votre mémoire d'enfant." Dans *Five little pigs* (op.cit), l'identification des suspects aux petits cochons de la comptine peut paraître bien aléatoire ("Poirot se tut. Il pensait à une autre occasion en laquelle il avait demandé d'enquêter dans le passé et étudié cinq personnes d'autrefois qui lui avaient rappelé la comptine des « cinq petits cochons » qu'on chante aux enfants. Ç'avait été intéressant, et payant en fin de compte, car il avait découvert la vérité." *Une mémoire d'éléphant*, op. cit., p.277). Toutefois, lorsque la meurtrière est démasquée comme étant le troisième petit cochon [qui] *a mangé tout le pâté*, (c'est le titre du chapitre 8, livre I), l'identification devient significative : le crime prend une valeur quasi cannibalesque tout en se révélant funeste pour l'assassin, ainsi qu'en atteste cette mise en parallèle de deux extraits du roman situés respectivement en début et en fin de récit : "Tout respirait l'argent (...) le luxe. Le fin du fin (...) « A mangé tout le pâté ? songea Poirot. Oh oui ! et quel pâté » (...) La maîtresse de céans (...) se tenait debout à côté de la cheminée lorsque Poirot fut annoncé et introduit. Il fut si surpris qu'une petite phrase jaillit dans son esprit et refusa de le quitter : *elle est morte bien jeune...*" (*Cinq petits cochons*, op. cit., p.653) ; " Il lui a dit qu'il se fichait de moi(...), qu'il *avait été* amoureux de moi mais que c'était fini (...) et elle de s'apitoyer *sur moi*(...) j'ai trouvé le poison, je l'ai donné à Amyas et je l'ai regardé mourir. Je ne me suis jamais sentie aussi vivante, aussi triomphante (...) ce que je n'ai pas compris, sur le moment, c'est que c'est *moi* que je tuais, pas lui (...) Moi *je suis morte*." (Ibid., p.762)

Les récits s'imposent alors par leur caractère passablement défraîchi; ils ne constituent ni plus ni moins qu'un agencement opaque de souvenirs dont la comptine devient le symbole évanescent :

" - *Ma mère disait que je ne devrais pas jouer avec les enfants dans les bois*, récita Mrs Oliver. Eh bien, au revoir. Puisque vous aimez les mystères, j'imagine que vous allez continuer à faire le mystérieux »⁹⁸⁹

L'on pourrait multiplier les exemples conformes aux deux extraits suivants, parfaits

⁹⁸⁹ *Le crime d'Halloween*, op. cit., p.961. Faut-il voir dans cette citation énigmatique une accusation implicite contre Michael Garfield, le jardinier eudémoniste, confident de la petite Miranda ? Cette question mérite d'être posée surtout à l'aune de son mobile : "(...)- Il lui est venu à l'idée qu'il créerait un jardin (...) pour lui-même (...) Je doute que son mobile lui ait même paru sordide. Il n'y voyait qu'une étape nécessaire à la création de plus de beauté encore. Il était fou de beauté. La beauté du bois de la Carrière, du Jardin des Profondeurs, la beauté d'autres jardins qu'il avait dessinés et fait naître... Et maintenant il envisagerait mieux encore : toute une île de beauté. Et Rowena Drake se trouvait là, qui était folle de lui. Que pouvait-elle signifier d'autre, pour lui, qu'une source d'argent avec lequel il pourrait créer de la beauté ?" (Ibid., p.1055). Le lecteur aura relevé le patronyme de cet assassin composé du substantif « field » soit en anglais le champ...

d'incongruité : “- Corrigez-moi si je me trompe, inspecteur, mais je vous donne trente-cinq ou trente-six ans. Or c’est précisément l’époque où on a pu noter une levée de boucliers quand vous n’étiez encore qu’un garçonnet (...) à l’encontre des comptines pour enfants et autres nursery rhymes. Mais pour qui a été bercé par les *Contes de ma mère l’oie*, c’est d’une clarté aveuglante, je vous le garantis. Ce que je suis en train de me demander, c’est si... La digne demoiselle s’interrompit (...) et adonques se mit à psalmodier : *Une chanson de quat’sous, une poignée de seigle Quatre merles plus vingt dans un paté en croûte Qui se mettent à chanter à l’heure du raout Est-ce point là met de choix à offrir à son roi ? Le grand roi dans sa tour recomptait ses deniers La reine en son salon de miel se gobergeait Et la bonne au jardin son linge étendait Quand vint un oisillon lui béqueter le nez.*” (*Une poignée de seigle*, Torino, les Intégrales 10, 1997, pp.107-108) ; “(...) docilement Tuppence lut « jusqu’où voleras-tu, petit jars, petite oie ? En haut, et puis en bas, et de la cave au toit ». (...) Ce jeu fut répété à plusieurs reprises (...) Tuppence oublia l’enfant et s’en revint à ses propres interrogations. Il lui semblait qu’une voix moqueuse répétait à son oreille les paroles de la comptine : « jusqu’où voleras-tu, petit jars, petite oie ? » Jusqu’où, en effet ? La petite oie, c’était elle, et Tommy, le petit jars.” (*N ou M ?*, op. cit., p.278)

Bien-sûr, l’on pourra toujours arguer que ces notations saugrenues et décalées participent du dispositif⁹⁹⁰ retors mis en place par la romancière. Elles n'en demeurent pas moins la preuve d'une survivance, comme l'indiquent ces différents extraits:

“ Une très vieille dame entreprit de fredonner d'une toute petite voix :
Il n'est ni dans l'Infanterie ni dans la Marine,
Pour moi c'est l'homme idéal.
Ni dans l'infanterie ni dans la Marine,
Mais dans l'Ar-til-le-rie royale!
 Le vieillard entonna à son tour
Longue est la route de Tipperary,
Ce n'est pas la porte à côté.
Longue est la route de Tipperary,
Et le reste j'l'ai ou-bli-é
 - Maintenant, ça suffit, Benny, ça suffit, lui enjoignit une femme à la mine autoritaire qui devait être sa femme ou sa fille.
 Une autre vieille dame se mit à chanter d'une voix tremblante:
Toutes les jolies filles aiment les marins.,
Toutes les jolies filles aiment les moussaillons,
Toutes les jolies filles aiment les marins,

⁹⁹⁰Nous avons longuement pu commenter la vision réductrice que la recherche se plaît à donner de la comptine, dans notre seconde partie : *La mort pour renouer avec l’univers ludique de l’enfance* plus précisément dans le point intitulé *Comptines, Jeux et murder party : une même tentative ambiguë d’exorcisme des forces de la mort.*

Et les marins vous savez comme ils sont ⁹⁹¹

“ Ainsi, l'histoire se répétait. Selon un vieux schéma. Un affreux schéma. Des vers d'un poème oublié lui revinrent à l'esprit :
*Rose et blanche est jeunesse passionnée,
Gai ruisseau d'une morne vallée,
Prince charmant d'un trop long conte de fées,
Oh! Rien n'a si tendre Beauté,
que jeunesse, de rose et blanc parée.*”⁹⁹²

“(…) Il y a même des gens qui meurent du hoquet parce qu'ils n'arrivent pas à l'arrêter, vous voyez? C'est qu'ils ne connaissent pas la vieille comptine: « *Hoquète, hoquète et rehoquète jusqu'au prochain arrêt, trois hoquets et un godet feront à coup sûr cesser ton phoquet.* » Il faut dire ça d'une traite, en retenant sa respiration.”⁹⁹³

a3. Des notations pour renvoyer à la mort le reflet de l'enfance:

La nécessaire descente dans les abîmes du passé pour résoudre le meurtre peut donc se doubler d'une exploration du passé personnel de l'investigateur puisque, rejaillissant tels des minerais rares, les souvenirs d'enfance⁹⁹⁴ en viennent à occulter une partie de la démarche policière. Dans *N ou M?*, la mission de Tuppence et Tommy Beresford au coeur d'une pension de famille, *Le sans souci*, censée abriter un espion nazi, se pose comme une variante à peine voilée du conte *Le petit chaperon rouge*. A l'instar du loup qui a dévoré la grand-mère et pris son apparence, l'espion s'est, lui aussi, immiscé dans la peau de l'un des pensionnaires et, sous une apparence et un nom anodins⁹⁹⁵, oeuvre, dans l'ombre, pour la cause fasciste. L'enjeu du roman ainsi posé, l'on ne s'étonnera pas que nos deux héros assistent, impuissants, à une remontée des fantômes de leur enfance, dans un phénomène à rapprocher de la définition proposée par Freud de l'inquiétante étrangeté, « cette variété particulière de l'effrayant qui

⁹⁹¹ *Le cheval à bascule*, op. cit., pp.572-573.

⁹⁹² *Némésis*, op. cit., p.89.

⁹⁹³ *Le cheval à bascule*, op. cit., p.441.

⁹⁹⁴ Comme dans ces deux exemples extraits respectivement de *La maison biscornue* (op. cit., p.1290) et *d'Une mémoire d'éléphant* (op.cit., p.311): “Sophia nous conduisit derrière la maison dans une petite cour abandonnée. Dans un coin, une porte était entrouverte. - C'est une espèce de buanderie, nous expliqua Sophia. Il y a une chatière découpée dans le bas de la porte. Joséphine avait l'habitude de grimper dessus et de se balancer. Je me rappelai comment, moi aussi, je me balançais sur les portes dans mon enfance.” ; “- Je comprends ce que vous voulez dire, déclara Mrs Oliver, d'ailleurs j'ai récolté quelque chose là-dessus, auprès d'une ancienne Nanny (...) elle pourrait avoir cent ans (...) J'ai des souvenirs d'elle qui remontent à mon enfance. Elle me racontait des histoires sur les expatriés aux Indes, en Égypte, dans le royaume du Siam, à Hong Kong et tout le reste.”

⁹⁹⁵ *N ou M?* op. cit., pp.212-213 : “- J'imagine, continua Grant, que vous avez lu dans les journaux ce qu'on raconte de la Cinquième Colonne (...) ce n'est pas de l'extérieur que vient le danger, c'est de l'intérieur (...) ce qu'il nous faut craindre, c'est le cheval de Troie qui se trouve au sein même de nos défenses (...) et notre problème, c'est que nous ne savons pas qui ils sont...”

remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familial »⁹⁹⁶:

“Mrs O'Rourke provoquait chez Tuppence une fascination qu'elle maîtrisait mal. Elle évoquait on ne savait quelle ogresse de conte de fées dont le souvenir aurait surnagé. Avec sa corpulence, sa voix de basse profonde, le poil qu'elle affichait fièrement au menton, ses yeux malins et l'impression qu'elle donnait d'être plus grande que nature, elle évoquait incontestablement quelque fantôme enfantin.”⁹⁹⁷

Ce jeu de miroirs entre l'enfance et la mort apparaît clairement par le biais de la thématique du livre enfantin. Celui-ci se pose, en effet, dans un certain nombre d'intrigues, non seulement comme le dépositaire d'un émoi⁹⁹⁸ initial, mais également comme le symbole d'un secret qui, à défaut d'être divin, ne peut être livré qu'à l'initié. C'est en retrouvant “ ses joies d'enfant ”⁹⁹⁹, pelotonnée au creux d'un fauteuil, que Tuppence découvre, dissimulé dans le roman de Stevenson *La Flèche Noire*, un message¹⁰⁰⁰ codé par un jeune garçon. Dans *N ou M?*, l'aversion de Betty, la fillette, pour les “ virains, mauvais, sa-a-a-a-les ”¹⁰⁰¹ livres,

⁹⁹⁶ S.Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215.

⁹⁹⁷ *N ou M?*, op.cit., pp.248-249 et toujours dans le même roman (Ibid., p.361) : “Il lui fallait affronter la perspective d'une mort qui se rapprochait à grande vitesse. Et il n'avait en outre aucun moyen de laisser, comme le petit Poucet, des indices permettant d'arriver à ce qu'il avait découvert.”

⁹⁹⁸ C'est le cas dans *Le cheval à bascule* (op. cit., p.407) où l'abondance de vieux livres dans sa nouvelle maison, incite l'héroïne à s'épancher à diverses reprises : “(...) quand j'ai vu tous ces livres ... il y avait même des contes pour enfants, en bas (...) dont certains de ceux que j'adorais autrefois. Que j'adore toujours d'ailleurs. Alors je me suis dit que ce serait bien agréable de les avoir. Par exemple, *Androcles et le lion*. Je me rappelle l'avoir lu quand j'avais 8 ans” ; “j'essaie (...) de les trier : récits d'aventures, contes de fées, histoires pour enfants, histoires sur les écoles où les chérubins sont toujours richissimes- spécialité de L.T Meade, si je ne m'abuse. Et aussi quelques-uns des livres que nous lisions à Deborah quand elle était petite : *Winnie l'ourson*, que nous aimions tous beaucoup et *la Petite Poule Grise*, mais il ne me plaisait pas tellement, celui-là” (Ibid., p.409) ; “Albert grimpa sur une chaise et lui tendit les livres un par un après les avoir secoués pour les débarrasser de leur poussière. Tuppence les prenait avec ravissement. - Ah tiens ! Tous ceux-là ! je les avais oubliés pour la plupart ! Oh, voilà *l'Amulette*, et *le Psamayad* ! Et les *Nouveaux Chercheurs de trésors*. Oh, je les adore ! Non, ne les remets pas en place, Albert, il faut que je les lise d'abord (...) Qu'est-ce que c'est celui-là ? Fais voir ! *La Cocarde rouge* (...) et il y avait aussi *la Robe Ecarlate*. Un tas de Stanley Weyman. Tout un tas. J'ai lu ça à 10 ou 11 ans, bien sûr. Je ne serais pas étonnée de tomber sur *Le Prisonnier de Zenda*, remarqua - t - elle en soupirant d'aise à ce souvenir (...) mes premiers pas dans le roman sentimental.” (Ibid., p.413) ; “- Vous trouvez ? dit Tuppence. J'adore les livres que j'ai eus étant enfant. Certains d'entre eux appartenaient même à ma grand-mère quand elle était petite. Ce sont ceux que je préfère. Je n'oublierai jamais *L'île au trésor*, *La ferme des Quatre Vents* de Mrs Molesworth et les ouvrages de Stanley Weyman.” (Ibid., p.431)

⁹⁹⁹ Ibid., p.414 : “Le temps passa. Pelotonnée au creux de son siège en plutôt piteux état, Mrs Thomas Beresford retrouvait ses joies d'enfant.”

¹⁰⁰⁰ Ibid., pp.416-417 : “- Qu'est-ce qui est étonnant ? - Eh bien, j'ai voulu relire *la flèche noire* de Stevenson. Au début ça allait très bien, et puis tout à coup... les pages sont devenues très bizarres : il y avait un tas de trucs soulignés à l'encre rouge (...) les mots sont piqués à des endroits bizarres, sur différentes pages. Ils ne forment pas une phrase, donc ce qui compte, ce ne sont pas les mots, mais les lettres (...) nous avons M.a.r.i.e J.o.r.d.a.n (...) et maintenant, tu veux savoir quels sont les six mots suivants ? N'.e.s.t p.a.s m.o.r.t.e d.e m.o.r.t n.a.t.u.r.e.l.e. C'est-à-dire naturelle mais ils ignoraient qu'il fallait deux l (...) Ensuite, on obtient la phrase suivante : *C'est l'un de nous qui a fait le coup, je crois savoir qui.*”

¹⁰⁰¹ *N ou M?*; op. cit., pp.294-295 : “De l'étagère, Tuppence tira un livre assez déchiré, mais la gamine hurla : - Non, non ! Virain !... mauvais. Tuppence fixa sur Betty un regard ébahi, puis sur le livre : c'était une version illustrée de *le Petit Jack Horner*. - C'est Jack qui était un vilain garçon ? demanda Tuppence. Parce qu'il avait volé une prune ? Mais Betty répéta, en accentuant les syllabes : mau-vais (et, avec beaucoup d'efforts) sa-a-a-a-

s'explique par le fait que ceux-ci font partie intégrante du dispositif¹⁰⁰² d'espionnage mis en place par la cinquième colonne, via lequel “ une espionne de haut vol ”¹⁰⁰³ se fait passer pour une mère divorcée et un rien stupide. L'on s'attardera un bref instant sur ce titre en forme de question évoquant irrésistiblement le pénible apprentissage de la lecture par l'enfant et délivrant implicitement la clef de l'énigme puisque dans ce roman, le processus d'espionnage repose sur une fillette et ses livres d'images.

Quant au petit livre noir de Josephine -la gamine antipathique de *La Maison Biscornue* - il ne livrera son secret, qu'une fois ouvert, lors du dénouement. Et c'est en cela que dans ce roman, la symbolique du livre rejoint celle du cœur. Fermé, il cache pensées et sentiments ; ouvert il les offre : “(...) le petit carnet noir de Joséphine en tomba. Je le ramassai, ouvert à la première page (...) : *aujourd'hui, j'ai tué grand père.*” (*La maison biscornue*, op. cit., pp.1330-1331). Ce petit carnet noir qui constitue l'un des enjeux les plus intrigants du récit (“- où est Joséphine ? [...] Nannie fit claquer sa langue avec réprobation. - En train d'écouter aux portes et de griffonner dans ce ridicule petit carnet qu'elle transporte partout avec elle”) nous suggère une image - celle d'un livre emboîté dans le livre, image expliquant la curieuse mise en abyme qui court durant tout le roman : “- Joséphine, tu m'as dit que tu étais à peu près sûre de savoir qui était l'assassin (...) Elle me lança un regard de mépris. - Je vois, dis-je. Pas avant le dernier chapitre...” (Ibid., p.1253) ; “- Eh bien, dans les livres, il y a toujours un second meurtre vers ce moment-là (...) - Tu lis trop de romans policiers, Joséphine. Dans la vie, ça ne se passe pas comme ça.” (Ibid., p.1281) ; “- il y a des livres où les gens sont tués l'un après l'autre, m'expliqua Joséphine péremptoire. On finit par découvrir le meurtrier parce qu'il, ou elle, est la seule personne qui reste (...) - Nous ne sommes pas dans un roman policier.” (Ibid., p.1324)

Mais c'est dans le rapport, entretenu par la romancière avec la réalité - sa réalité - qu'il nous faut chercher le point culminant de ce jeu de reflets. Octogénaire, plus que jamais menacée¹⁰⁰⁴ par l'ombre de la mort, elle se “ tue ”¹⁰⁰⁵ néanmoins à écrire compulsivement son roman annuel. Cela sera *Le Cheval à Bascule*, récit dans lequel l'intrigue repose, nous l'avons

le !...”

¹⁰⁰² Ibid., p.392 : “N'en pouvant soudain plus de curiosité, elle plongea son regard dans celui de Mr Grant et interrogea : - Ce que vous cherchiez, vous l'avez trouvé (...) ? - Oui. Tout était dans ces livres d'images à moitié déchirés. - Ceux dont Betty disait qu'ils étaient « virains » ? s'exclama Tuppence. - Bien vilains, en effet, répliqua Mr Grant. Dans *Le Petit Jack Horner*, il y avait notre dispositif naval au grand complet. *Johnny Tête-en-L'air* contenait l'essentiel du déploiement de notre aviation. Et tout ce qui concernait l'armée avait, tout naturellement, trouvé sa place dans *Il était un petit homme, avec un petit canon...* - Et dans *Petit jars, petite oie* ? s'enquit Tuppence. - Eh bien ! Traité avec un réactif approprié, ce livre nous a révélé, écrite à l'encre sympathique, une liste exhaustive d'importants personnages tout disposés à faciliter l'invasion de notre pays.”

¹⁰⁰³ Ibid., p.390 : “- Camouflage ! Formidable camouflage psychologique... Personne n'irait imaginer qu'une espionne de haut vol entraîne un enfant dans ses activités. C'était ma principale raison pour n'avoir jamais soupçonné Mrs Sprot. Simplement à cause de la petite.”

vu, sur un livre transformé en message¹⁰⁰⁶ crypté. Or, dans ce qui s'avérera son dernier opus, elle multiplie les allusions¹⁰⁰⁷ à un vieux roman datant de 1941, *Nou M?*, où déjà des recueils d'images enfantines cachaient des documents susceptibles de renseigner les nazis... Curieux prolongement, comme si Agatha Christie tentait, par le biais de sa dernière énigme à l'intrigue trop lâchement construite et à la rigueur approximative, de renvoyer, à cette mort rampant autour d'elle, l'image d'une force et d'une vitalité antérieures : celle de sa création romanesque d'antan. Dans cette perspective, l'on appréciera à sa juste valeur sa comparaison¹⁰⁰⁸ de Max, revenant de la guerre, avec le cavalier blanc d' *Alice au pays des merveilles*. Point de vue paradoxal, où l'on distingue mal l'aspect infantile du sénile, mais qui est cependant profondément ancré dans ses toutes dernières oeuvres et que l'on pourrait résumer ainsi : pour conjurer l'effroi et la peur, il n'existe qu'une amulette - se rappeler quelque chose de l'enfance, de son enfance :

“ Pour imaginer *Sans Souci* en quartier général de la Cinquième Colonne, il fallait avoir l'esprit détraqué de la Blanche Reine d' *Alice aux pays des merveilles* ”¹⁰⁰⁹

Cette allusion au récit de Lewis Carroll, opérée par la romancière alors quinquagénaire, apparaît comme la manifestation d'une persistance, celle de l'émoi initial (*Une autobiographie*, op. cit., p.109) : “la salle d'étude (...) était (...) entièrement tapissée de

¹⁰⁰⁴ Comme elle l'explique ironiquement à son éditeur dans une lettre datée de février 1973 (citée par Janet Morgan, op. cit., p.344) : “Je pense qu'il vaut mieux que je vous le confie maintenant [le livre de poèmes], parce qu'à l'âge de quatre-vingt-un ans, on peut être amené à quitter le monde assez soudainement, au cours d'un de ces accidents de la route ou bien par une de ces choses que l'on vous recommande de ne pas faire (monter l'escalier en courant, ouvrir la porte sans précaution à l'un de ces jeunes garçons aux cheveux longs qui vous assènent un coup sur la tête, rien que pour s'amuser).”

¹⁰⁰⁵ Ibid., p.344 : “Max déclara à Rosalind qu'elle s'était tuée à vouloir écrire ce livre et elle-même n'en était pas satisfaite.”

¹⁰⁰⁶ La quête de Tuppence, feuilletant inlassablement des livres susceptibles de délivrer d'autres indices, est à rapprocher, dans ce roman, de la motivation du lecteur de récit d'énigme puisqu'ainsi que l'affirme l'héroïne, “les livres forment d'excellentes cachettes.” (op. cit., p.484) À l'affût du moindre signe, il échafaude, tout comme Tuppence, des théories, bâtit d'in vraisemblables scénarios, scrute les propos de tous les personnages, sa lecture orientée entretenant un curieux sentiment mêlé de frustration et d'expectative : “Avec le sentiment de retourner à la case départ, elle monta au grenier et se mit à errer dans la bibliothèque (...) que pouvait-elle faire encore ? Elle était allée aussi loin qu'il était possible.” (Ibid., p.565)

¹⁰⁰⁷ “- Vous savez bien, quand vous avez débusqué cette espèce d'Allemand. Ça, et la femme avec le livre de comptines. Oui. C'était du beau travail, tout ça (*Le cheval à bascule*, op. cit., p.475) “- Vous aviez fait du bon travail à ce moment -là (...) Et votre bourgeoise aussi (...) Tous ces livres d'enfants. Je m'en souviens : *Jusqu'ou voleras- tu petit jars, petite oie ? En haut, et puis en bas et de la cave au toit.*” (Ibid., p.496) (...) “- À propos, après l'affaire *Nou M*, n'avez-vous pas adopté l'enfant qui faisait partie de cette histoire, celle qui avait tous ces livres de poésies enfantines ?” (Ibid., p.623)

¹⁰⁰⁸ *Une autobiographie*, op. cit., p.616 : “Je sortis sur le balcon et regardai au bas du perron. Une silhouette chargée de tout le barda possible et imaginable montait vaillamment les marches -on eût dit (...) le Cavalier Blanc d' *Alice au pays des merveilles*.”

¹⁰⁰⁹ *Nou M ?*, op. cit., p.234.

livres : *Alice au Pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* (...) je lisais (...) tout, piochais dans ce qui me semblait intéressant (...).” Force d’ailleurs est de reconnaître que la romancière recourt volontiers à l’intertextualité pour entretenir, à sa manière, la permanence de cet émoi : “Tuppence eut l’impression, devant ce zigzag, de comprendre exactement ce qu’Alice au pays des merveilles, entendait lorsqu’elle disait qu’un chemin allait tout à coup se secouer et changer de direction.” (*Le cheval à bascule*, op. cit., p.472) ; “Un homme d’âge moyen, le portrait craché du valet de pied en forme de grenouille d’Alice au pays des merveilles fut introduit ...”(A.B.C contre Poirot op. cit., p.159) ; “- Et Linnet ? -Elle se conduisait comme la reine d’*Alice au pays des merveilles* : « qu’on lui coupe la tête ! »” (*Mort sur le Nil*, op. cit., p.682) ; “il en suivit le tracé sinueux, tellement sinueux qu’on se serait cru dans le monde d’*Alice au pays des merveilles*” (*Pourquoi pas Evans*, Varese, les Intégrales 4 , p.496). On soulignera enfin le prénom du meurtrier mystificateur de *Jeux de glaces*: Lewis...

a4. Des notations pour magnifier l'enfance:

L'utilisation de l'imparfait, dans les traductions françaises, contribue - au même titre que le simple past ou que le past continuous des versions originales- à opérer un retour nostalgique sur le passé. L’on donnera pour exemple un extrait de *Sad cypress* (Glasgow, William Collins sons & co, 1989, p.170) où l’aspect temporel accentue l’idée d’une perte douloureuse à travers la description du jeu favori d’Elinor et de Roddy enfants : “The roses by the lodge... Roddy and I had a quarrel once long ago about the wars of the roses. I was Lancaster and he was York. He liked white roses. I said they weren’t real. They didn’t even smell! I liked red roses, big and dark and velvety and smelling of summer...We quarrelled in the most idiotic way. You see, it all came back to me - there in the pantry -and something (...) broke - the black hate I’d had in my heart - it went away - with remembering how we were together as children.” En effet, par sa référence très précise à une époque révolue, l’événement narré ou la chose décrite prend la valeur mythique de ce qui n'est plus :

“ Oui, oui.... je me rappelle quand j'étais enfant... les buffets ployant sous les plats chauds. Ah! Quelle vie de luxe c'était.”¹⁰¹⁰

“Ces dames échangèrent alors des vues sur les fruits qui n'avaient plus le même goût qu' autrefois, du temps de leur enfance.
- Chez mon grand-oncle, il y avait des reines-claude, déclara

¹⁰¹⁰ À l’hôtel Bertram, op. cit., p.27.

Tuppence.”¹⁰¹¹

“ Ma grand-tante Marie avait (...) une grande bourse pleine de ces pièces qu'elle nous montrait quand nous étions enfants. Elle disait que c'était son bas de laine, pour le cas où les Français débarqueraient (...) Je trouvais ça merveilleux et je rêvais de posséder une bourse pareille quand je serais grande.”¹⁰¹²

Mus par l'impulsion retrospective des récits, les personnages chrétiens sont condamnés à regretter le joli temps de jadis¹⁰¹³. Par la seule puissance de leur imaginaire, ils étaient alors capables de transformer un morceau de tapis en un ours apprivoisé¹⁰¹⁴, dans une opération ludique et magique à rapprocher de l'acte d'écrire, métamorphosant l'enquête policière en un fascinant jeu de pistes.

as. Des notations transformant les souvenirs en anamorphoses de l'enquête :

Si le romarin occupe une place de choix dans *Meurtre au champagne*, ce n'est pas réellement un hasard : les Romains, on le sait, tressaient des couronnes de romarin qu'ils déposaient sur les tombeaux, parce que cette herbe considérée comme sacrée était à la fois censée conserver, par son arôme, les corps et garantir, de par son feuillage persistant, l'immortalité. Les allusions au romarin reviennent à de multiples reprises dans ce récit : “(...) - Je ne veux pas qu'on l'oublie. Jamais. Après tout, avait-il ajouté (...) c'est son prénom qui veut ça. Rosemary- romarin, symbole du souvenir. N'oublie jamais ta sœur, Iris.” (*Meurtre au champagne*, les Intégrales 8, 1995, p.245) ; “Il lui fallait rentrer en elle, retourner en arrière... se souvenir. Rosemary... romarin...*Du romarin, c'est pour le souvenir*. Tout était désormais possible. Tout ... sauf l'Oubli.” (Ibid., p.257) ; “voici *du romarin, c'est pour le souvenir*.” (Ibid., p.297) ; “Il effleura un petit vase, posé à côté d'Iris et dans lequel ne baignait plus qu'une seule et unique brindille où s'épanouissait une fleurette mauve. - Comment se fait-il que ça fleurisse encore à cette saison ? - Ça arrive parfois... pour un tout petit brin... quand l'automne est doux.” (Ibid., p.440)

¹⁰¹¹ *Le cheval à bascule*, op. cit., p.441.

¹⁰¹² Ibid., p.528.

¹⁰¹³ C'est le titre du chapitre 10 de *Némésis : qu'il était joli, le temps jadis*. Citons, dans la même veine, un extrait de *Témoin muet* (Torino, les Intégrales 5, 1992, p.1132) : “L'endroit évoquait pour moi le bon vieux temps. Il y flottait un léger parfum de fleurs séchées (...) Je me sentais plongé dans l'atmosphère du temps jadis - époque de plaisirs, de raffinement, «de belles dames et de beaux messieurs ».”

¹⁰¹⁴ *Le cheval à bascule*, op. cit., p.523 : “- (...) Les enfants (...) peuvent jouer avec un vieux bout de ficelle, une poupée en loque, ou avec ce qu'ils appelleront un ours apprivoisé et qui ne sera en fait qu'un morceau de tapis de cheminée roulé avec deux boutons de bottines noirs pour les yeux.”

Sparkling Cyanide s'ouvre donc sur les souvenirs de six personnes, unies par l' image obsédante¹⁰¹⁵ d'une jeune femme empoisonnée dans un restaurant le jour des morts : Rosemary Barton. Les premières lignes du roman se posent d'emblée comme indice de lecture : « *Que ne donnerais-je pour n'avoir plus ces images devant les yeux ?* » Ils étaient six à ne pouvoir oublier Rosemary Barton, morte depuis un an déjà. » (Ibid., p.231). La caractéristique viscéralement rétrospective du récit est réaffirmée par l'ouverture, à l'identique, des six paragraphes de la première partie : « Iris Marle pensait à sa sœur, Rosemary. » (Ibid., p.231) ; « Au cours d'une accalmie dans sa journée bien remplie, Ruth Lessing évoquait Rosemary Barton, la femme de son patron. » (Ibid., p.259) ; « Sourcils froncés, Anthony Browne regardait dans le vide tout en songeant à Rosemary Barton. » (Ibid., p.267) ; « Stephen Farraday pensait à Rosemary. » (Ibid., p.271) ; « Alexandra Farraday n'avait pas oublié Rosemary Barton. » (Ibid., p.288) ; « Rosemary, ... Georges Barton abaissa la main qui tenait son verre tout en contemplant le feu d'un œil vague. » (Ibid., p.293).

Ce sont ces bribes de souvenirs associées à des impressions¹⁰¹⁶ mi-fugaces, mi-tenaces qui, tout en conférant à l'évocation une coloration nostalgique¹⁰¹⁷, vont peu à peu jouer un rôle structurant : par le biais de l'agencement des souvenirs des vivants s'ébauche imperceptiblement une image de plus en plus claire de la morte, le point culminant de cette exhumation coïncidant avec un simulacre¹⁰¹⁸ de résurrection dont l'initiateur sera

¹⁰¹⁵ Cette idée d'une image obsédante revient par le biais de certaines réflexions de personnages comme celle d'Alexandra Farraday : « À quoi sert-il que les gens meurent s'ils continuent à vivre dans votre tête ? C'est ce que faisait Rosemary. Elle lui hantait la mémoire. » (Ibid., p.289).

¹⁰¹⁶ Ces impressions changeantes contribuent à entretenir la présence obsédante et insaisissable de la disparue durant tout le roman ainsi qu'en attestent les réflexions respectives du veuf et de l'amant : « L'évocation de cette scène lui fit lâcher le verre qu'il tenait toujours à la main. À nouveau, il éprouva cette impression d'étouffement, de sang qui lui battait aux tempes. Aujourd'hui encore... Au prix d'un effort, il écarta ce souvenir. Il ne lui fallait plus y penser. C'était du passé. Terminé. Plus jamais il n'endurerait pareil calvaire. Rosemary était morte, elle reposait en paix. Et, lui aussi, il était en paix. Il ne souffrait plus... Étrange ce que la mort de sa femme signifiait pour lui. La Paix... » (*Meurtre au champagne*, op. cit., p.296) ; « D'habitude, à peine la voyait-il naître dans son esprit qu'il s'empressait de l'en chasser - mais il arrivait que, le hantant dans la mort comme elle l'avait harcelé dans la vie, elle refusait de se laisser ainsi arbitrairement congédier. Sa première réaction était toujours la même : un frisson dans le dos au souvenir de la scène du restaurant. Et pourtant, cette scène-là, à quoi bon y revenir désormais ? Ses pensées remontèrent plus avant, au temps où Rosemary était vivante, où elle lui souriait, où sa poitrine se soulevait où elle le regardait dans le blanc des yeux... » (Ibid., p.271)

¹⁰¹⁷ Coloration nostalgique renforcée par les rapports unissant l'enquêteur et le mari de la défunte (Ibid., p.315) : « (...) le colonel Race (...) l'avait connu adolescent. Un écart d'une génération séparait les deux hommes (...) Barton demeurait pour Race le « petit Georges », l'un des nombreux personnages dont le souvenir vague était lié au temps jadis. »

¹⁰¹⁸ Simulacre puisque le mari meurtri se propose, par une subtile mise en scène, de confondre l'assassin de son épouse (Ibid., p.296) : « Le plan il était tout tracé. La date. Le lieu. Le deux novembre. *Le Jour des Morts* (...) et *le Luxembourg*, cela allait de soi. Il essaierait d'obtenir la même table. Et de réunir les mêmes convives (...) une place demeurerait vide. Ce serait grandiose ! Sublime ! Une réédition du crime. Non, pas tout à fait une réédition... Son esprit se reporta vers le passé... L'anniversaire de Rosemary... Rosemary écroulée en travers de la table - morte... L'explication concernant la chaise vide sera donnée ultérieurement, Georges Barton ayant engagé une comédienne ressemblant à la défunte pour occuper sa place et ainsi attaquer l'assassin dans ses derniers retranchements : « Voilà ce à quoi lui avait fait penser cette fille. Elle ressemblait à Rosemary Barton

immédiatement sanctionné¹⁰¹⁹. Quant à l'éloignement définitif du fantôme de la disparue, il ne sera parachevé qu'après l'élucidation, lors d'un épilogue en forme d'apothéose - apothéose simultanée de l'amour et de la mémoire:

“ D'un ton qui se voulait dépourvu d'émotion, il déclara :
- Elle ne rôde plus parmi nous, n'est ce pas?
- De qui parlez vous?
- Vous le savez très bien. De Rosemary.... Je crois qu'elle savait, Iris, à quel point vous étiez en danger.

Il porta la brindille odorante [de romarin] à ses lèvres avant de la jeter par la fenêtre :

- Adieu, Rosemary, et merci.....
- *C'est pour le souvenir*..., murmura Iris à son tour.

Et plus doucement encore :

- *De grâce, mon amour, souviens-toi.....* »¹⁰²⁰

L'on notera que le mot Rosemary permet en anglais de multiplier les antanaclases puisqu'il correspond à la fois à un prénom mais également à la dénomination de cet arbuste aromatique du littoral méditerranéen à feuilles persistantes et à fleurs bleues : le romarin. Quant au choix du prénom de la jeune sœur de la morte (Iris) il n'est pas innocent en ce qu'il renforce l'aspect quasi sacré du souvenir. Ainsi que le laisse entendre Marc Doudon dans *Histoires de plantes glanées à travers mythes, légendes et traditions* (Dijon , *Mission et développement*, 1987 , p.31) “le rhizome desséché de la plante qui semble mort et qui, mis en bonne terre, donne facilement une nouvelle plante n'est- il pas quelque peu le symbole d'une résurrection ?” Dans cette perspective, l'on rappellera qu'en Grèce, les iris plantés sur les tombeaux étaient censés évoquer la servante d'Héra et sa fonction de guide des âmes dans les cieux : Iris était, en effet, chargée de couper les cheveux des femmes au moment de leur mort et de guider leur âme vers l'autre monde, symbolisant ainsi le chemin entre le ciel et la terre, le lien entre les

(...). -Il m'a (...) fourni la robe que je devais porter (...) je devais me coiffer comme le modèle de la photo (...) et accentuer la ressemblance grâce au maquillage. J'étais ensuite censée arriver au restaurant pendant les premières attractions et m'asseoir à sa table où une chaise vide était réservée à mon intention.” (Ibid., p.398) Le retour des morts dans le monde des vivants constitue l'un des thèmes majeurs du roman policier : Que l'on songe aux deux fameux récits de Boileau – Narcejac : *Celle qui n'était plus* (adapté au cinéma par Clouzot sous le titre *Les diaboliques*) et à *D'entre les morts* duquel Alfred Hitcock tira l'un de ses films les plus célèbres *Vertigo* (*Sueurs Froides* en français) : “- (...) c'était la Toussaint, le Jour des Morts - un jour où l'esprit de Rosemary aurait pu revenir... revenir pour lui révéler la vérité.” (Ibid., p.387)

¹⁰¹⁹ Ibid., p.337 : “Il leva sa coupe. Tous l'imitèrent. Leurs visages étaient autant de masques exprimant une politesse glacée. - *À la mémoire de Rosemary!* lança Georges. Ils portèrent les coupes à leurs lèvres. Et ils burent. Un moment s'écoula, puis Georges chancela et s'effondra sur sa chaise. Ses mains se portèrent à son cou qu'il étreignit convulsivement. Il suffoquait et son visage tourna au pourpre. Mourir lui prit une minute et demie.”

¹⁰²⁰ Ibid., p.440. Dans un roman plus tardif publié en 1963, l'auteur réitère le même type d'antanaclase : “- Rosemary... marmonna tout bas l'inspecteur en sortant dans la rue. Hum... Rosemary , romarin... « du romarin, c'est pour le souvenir » ajouta-t-il, citant ses classiques.” (*Les pendules*, Torino, les Intégrales 11, 1998, p.1005)

dieux et les hommes.

Dans *Le Cheval à Bascule*, c'est moins l'énigme, résolument nébuleuse, que le miroir tendu au passé qui est important : la nouvelle maison de Tuppence et Tommy Beresford - censée abriter d'inavouables secrets - n'est en fait qu'un prétexte pour (re)explorer une autre maison, *Le nid d'hirondelle*, où les héros avaient, des décennies auparavant, dans le roman *Nouveau M?*, démasqué avec brio une bande d'espions. Cette (re)exploration de la propriété du passé s'accompagne d'une connotation nostalgique : si Tuppence et Tommy Beresford, désormais retraités, ne se fient pas aux apparences, voyant dans la nouvelle maison un avatar de l'ancienne maison, c'est, comme nous le notions précédemment, parce qu'ils ont besoin d'entrevoir - et Agatha Christie avec eux - l'image d'une vitalité initiale (vitalité créatrice ou investigatrice) qu'à force de conjurer, l'on espère, illusoirement, ressusciter : “- Eh bien, nous avons acheté une nouvelle propriété et un ami à moi m'a affirmé que Mr Robinson pourrait éclaircir un mystère que ma femme et moi avons découvert, en relation avec la maison et remontant passablement loin dans le temps (...) La maison que nous avons achetée (...) elle s'appelle maintenant *Les Lauriers* (...) - *Le nid d'hirondelle*, alias *Les Lauriers* ? (...) elle [la maison] figure dans certaines affaires. Elle est liée à certaine époque lointaine. Une époque de grande inquiétude pour notre pays.” (*Le Cheval à bascule*, op. cit., pp.536-537)

L'enquête d' Hercule Poirot, dans *Une mémoire d'éléphant*, cède très vite le pas à une quête de la mémoire en relation¹⁰²¹ avec les proverbes immémoriaux de l'enfance ; à un moment du récit c'est d'ailleurs aux réminiscences d'une ritournelle¹⁰²² enfantine que le détective attribue explicitement ses mérites : “Poirot (...) pensait à une autre occasion en laquelle il avait demandé d'enquêter dans le passé, et étudié cinq personnes d'autrefois qui lui avaient rappelé la comptine des « Cinq Petits Cochons » qu'on chante aux enfants. Ç'avait été intéressant, et payant en fin de compte, car il avait découvert la vérité.”

En somme, la remontée¹⁰²³ dans le passé agit à la manière d' une lentille de verre

¹⁰²¹ Comme le suggère cet extrait du roman *Une mémoire d'éléphant*, (op. cit., pp.274-275) : “Peut-être l'origine du drame était elle enracinée là ? Je me souviens d'un proverbe que ma grand-mère avait coutume de répéter : *longue est l'ombre des péchés de jadis* (...) Quelque ombre longue était- elle à l'origine de ces deux morts, une ombre du passé ? (...) Quelque chose que tout le monde avait cru oublié, éradiqué (...) subsistait peut-être pourtant.”

¹⁰²² Ibid., p.277

¹⁰²³ Dans la seconde partie d'*Une mémoire d'éléphant*, intitulée *Longues ombres*, Poirot résume ainsi l'enjeu du roman- le terme anglais « *overcliff* » (en français au-delà de la falaise) symbolisant la singularité de la démarche à accomplir : “(...) Il soupira (...) - Il va falloir remonter dans le passé, vous savez, encore plus loin qu'on le pensait (...) Il y a quelque chose qu'il faut savoir pour pouvoir ensuite revenir à ce qui s'est passé voilà... combien de temps, déjà ? quinze ans, vingt ans de ça en un lieu nommé Overcliff. Oui. Il va falloir remonter dans le passé.” (op. cit., p.346)

convergente grossissant les objets: elle permet non seulement à l'enquêteur d'anticiper¹⁰²⁴, de devancer¹⁰²⁵ le lecteur - en lui évitant de trébucher sur les rugosités¹⁰²⁶ de la fiction – tout comme elle invite la romancière à se pencher avec ironie sur la pénible genèse de ses ultimes écrits ! L'on a dit qu'Agatha Christie avait éprouvé de graves difficultés à rédiger ses derniers opus. L'on se souvient que Max, son époux, avait déclaré à Rosalind, sa fille, qu'elle s'était tuée à vouloir écrire. Il est bien sûr difficile de déceler la part d'ironie volontaire inscrite dans son ultime roman profondément nostalgique mais est-ce réellement un hasard si, dans cette enquête basée sur la mémoire, revient lancinamment le nom de Parkinson, nom évoquant l'affection dégénératrice du système nerveux central, caractérisée par un tremblement, une raréfaction et une lenteur des mouvements ? “- Je m’y perds, reprit Tuppence. Les Waddington, ensuite les Jones, ceux qui nous l’ont vendue [la maison] et avant ça ? Les Blackmore ? Et à un moment donné, les Parkinson, je suppose. Un tas de Parkinson. Je finis toujours par tomber sur un Parkinson (...) Si je pouvais dénicher quelque chose à propos de ces Parkinson, nous pourrions avancer un peu dans la solution de notre (...) problème.” (*Le cheval à bascule*, op. cit., p.436)

¹⁰²⁴ À l’instar de Tuppence, dans *Mister Brown*, se rappelant à point nommé une ruse enfantine qui lui permet de venir à bout d’un hypothétique agresseur : “Il avança une main (...) vers Jane et lui saisit l’épaule. Tuppence entendit derrière elle des pas se rapprocher. Elle ne prit pas le temps de s’interroger pour savoir s’il s’agissait d’amis ou d’ennemis. Se baissant, elle eut recours à une technique bien connue des enfants : elle fonça la tête la première dans l’estomac de leur agresseur.” (*Mister brown*, op. cit., p.407)

¹⁰²⁵ Comme dans *Némésis* (Torino, les Intégrales 13, 2000, pp.202-203) où miss Marple fonctionne à “l’a priori”, détectant les inclinations criminelles de l’un des personnages tout simplement parce que celui-ci lui évoque un souvenir théâtral significatif : “- (...) Clotilde (...) était belle (...) forte et c’était une femme intensément émotionnelle, me sembla-t-il. J’ai vu en elle, je dois l’avouer, une possible Clytemnestre. J’avais peu de temps auparavant, fit miss Marple en revenant au ton de l’anecdote, été invitée à assister à une tragédie grecque donnée dans un collège de garçons (...) non loin de chez moi. J’avais été très impressionnée par le jeu d’Agamemnon, mais plus encore par celui de l’élève qui faisait Clytemnestre. Une interprétation remarquable. Il m’apparaît que, en Clotilde, je pouvais imaginer une femme qui aurait comploté et commis le meurtre de son mari dans son bain (...) Manque de chance, elle n’avait pas de mari.” L’on notera que cette façon de procéder à “l’a priori” lui donne a posteriori un atout majeur, chaque personnage étant soumis au prisme de sa subjectivité entièrement tournée vers le passé et le déjà avéré : “Miss Marple évalua le jeune homme du regard (...) « il est comme Harry Russel » se dit miss Marple qui, comme d’habitude, se référait à un prototype qu’elle exhumaient du passé. « Incapable de jamais faire rien de propre. Et tout aussi incapable de jamais rien apporter de bon aux femmes qui l’ont fréquenté. »” (*À l’hotel Bertram*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p.72)

¹⁰²⁶ Rugosités ou approximations du récit, car à trop vouloir susciter l’appel de lecture la romancière se condamne parfois aux tours de passe-passe un peu faciles lors du dénouement de l’écheveau de l’énigme. Dans *Némésis* (op. cit., pp.34-35) Miss Marple est ainsi chargée par un défunt de mener une enquête sur un certain crime dont il ne lui est rien révélé. Si la puissance de l’enjeu dramatique ainsi posé est incontestable (“Rien dans ce texte écrit pour elle, ne fournissait la moindre indication sur l’affaire dont il s’agissait [...] C’était un peu comme faire des mots croisés sans définitions”), la déception ressentie lors de la résolution est à la hauteur de l’attente : c’est en effet l’histoire d’une tragédie passée, oubliée de tous, (contée de façon fort opportune par une très vieille domestique) qui lui indique, tel un *Deus Ex Machina* providentiel, le chemin menant à la vérité : “Pour l’instant, Le Vieux Manoir ne lui avait fourni aucune idée précise, si ce n’est cette histoire d’une tragédie passée que Janet lui avait racontée. Mais les domestiques conservaient toujours précieusement des souvenirs de tragédies dans leur mémoire, et ils se les rappelaient aussi clairement que les événements heureux tels que beaux mariages, grandes soirées, opérations réussies ou personnes sorties miraculeusement indemnes d’un accident.” (op. cit., pp.92-93)

a6. Effet et signification de ces notations.

La profusion et la polymorphie de ces notations célébrant le souvenir (susceptibles d'adopter une sécheresse symptomatique comme le "un souvenir me frappa" du *Bal de la Victoire*) confèrent, par contrecoup, aux romans une aura singulière et constituent une véritable pierre d'achoppement pour la critique qui, dans son impuissance à l'analyser, n'a pu que caricaturer. Robert Deleuze (*Les maîtres du roman policier*, op. cit., p.57) peut ainsi se demander avec une ingénuité forcée : "Comment des peintures aussi désuètes, des comportements aussi empruntés, des attitudes aussi mièvres (...) sont-ils à même de soulever un enthousiasme aussi universel ?" Une question à laquelle Jean Fabre dans son article « Heuristique et littérarité du roman d'énigme » (in *Les cahiers des para littératures*, op. cit., pp.116-117) se refuse à répondre en assénant simplement : "À sacrifier ainsi la chair des choses (...) cet art devenu machinal s'écarte de la littérature (...) prenez une page d'Agatha Christie et essayez d'en tirer un commentaire. On n'y trouvera rien à dire en dehors de sa fonction dans le texte, son rôle heuristique."

Certes le lecteur parcourt des univers qui n'existent plus ; certes il déambule dans de vastes demeures fantômes sentant la naphthaline, régies par des codes depuis longtemps disparus ; certes il suit des personnages qu'il oublie, aussitôt que le livre est lu. Mais en ouvrant un récit de détection christien, il retrouve un peu de cette impression étrange et familière éprouvée à feuilleter un vieil album photos aux pages jaunies : "on sait vaguement qui figure dessus, mais le cliché est tellement fané qu'on ne reconnaît vraiment plus les gens, qu'on ne se souvient plus de qui il s'agit"¹⁰²⁷. Ce parallèle entre de lointains souvenirs et des clichés fanés mérite d'être explicité par une réflexion extraite d'*Une autobiographie* (op. cit., pp.71-72) où elle se livre à une analyse perceptive des survivances douloureuses du passé. Il nous semble, en effet, retrouver dans le recul pris par rapport à l'évènement l'une des caractéristiques mêmes de son écriture qui se distancie systématiquement de la situation : "(...) revenons à nos souvenirs (...) les douleurs et les peines sont (...) difficiles à retrouver. Non que je les aie vraiment oubliées, pas du tout, mais je ne les ressens plus. J'en reste au premier stade. Je peux dire : « Là, Agatha était très malheureuse. Là, elle avait mal aux dents », mais je ne ressens pas ce malheur ou cette rage de dents."

Alors, c'est peut être dans cette rencontre improbable, dans cette coïncidence - au sens géométrique du terme - entre un moment suspendu (le moment de l'écriture, le moment de

¹⁰²⁷ Agatha Christie, *Une mémoire d'éléphant*, op. cit., p.231.

lecture) et le définitivement révolu qu'il nous faut rechercher toute la spécificité de l'oeuvre. Davantage que l'ingéniosité de l'intrigue, le succès et la durabilité de *Mrs Christie* s'expliqueraient par son aptitude à solliciter un tête à tête : tête à tête réclamé inlassablement sous couvert d'énigmes policières entre elle et son fantôme d'enfant et par extension entre ses lecteurs et leurs spectres d'antan :

“ Peut-être un jour une fillette, en train de sucer un jouet en plastique et de taper sur un couvercle de poubelle, se trouvera-t-elle nez à nez avec une autre fillette aux anglaises toutes blondes et au visage grave. La fillette au visage grave se tiendra dans un rond de sorcières d'herbe verte, à coté d'un araucaria, un cerceau à la main. Elle écarquillera les yeux devant le vaisseau spatial en plastique que la première enfant suce, laquelle écarquillera les yeux devant le cerceau. Elle ne sait pas ce qu' est un cerceau. Et elle ne saura pas qu'elle a vu un fantôme... ”¹⁰²⁸

“ La machine à construire des intrigues, [à] bâtir un scénario, [à] intriguer le lecteur, le manipuler ”¹⁰²⁹ ne constituerait alors qu'un miroir aux alouettes, qu' un iceberg dont toute la partie immergée resterait à explorer: en effet, la superposition des récits christiens fait apparaître le mythe de l' éternel retour- la récurrence du thème excluant toute idée de hasard et la statistique des mots, en précisant même le sens.

Rappelons que, chez les Stoïciens et chez Nietzsche, l'éternel retour correspond à la répétition cyclique des mêmes événements et des mêmes êtres, le monde passant éternellement par les mêmes phases. C'est l'idée d'un retour infini du même que les images conventionnelles de l'éternel sablier de l'existence ou du cercle représentent. Dans *Par delà bien et mal (Oeuvres complètes, Gallimard, tome V, page.396)* Nietzsche a pu désigner l'éternel retour comme « *circulus vitiosus deus* » : quelque chose de l'ordre du divin s'y manifeste mais sans la moindre once de religieux. Par son caractère irrationnel et pourtant incontestable, la volonté du retour répond à “la nécessité déraisonnable” du monde, permettant de se figurer la cohérence du chaos sous les espèces d'un mouvement circulaire. Il nous paraît révélateur, à la lumière de ce résumé succinct, de relever dans la profusion des notations proposées par l'oeuvre quelques extraits tirés de quatre romans parus respectivement en 1922, 1958, 1971 et 1973 : “- L'Histoire est un éternel recommencement, Jane. Il y a eu beaucoup de bruit autour de ces documents, puis on les a oubliés, et maintenant c'est de nouveau l'ébullition, pour des raisons différentes.” (*Mr Brown*, op. cit., p.371) ; “Une fois encore, les événements parurent

¹⁰²⁸ Agatha Christie, *Une autobiographie*, op. cit., p.649.

¹⁰²⁹ Jean Fabre, « Heuristique et littérarité du roman d'énigme », op. cit., p.116.

se répéter. Ce fut Hester qui lui ouvrit la porte. Son visage revêtait la même expression de défi, le même air de désespoir tragique. Derrière, dans le hall, Calgary vit, comme il l'avait vue naguère, la silhouette soupçonneuse, en alarme, de Kirsten Lindstrom. Oui, l'histoire se répétait." (Agatha Christie, *Témoin indésirable*, Torino, les Intégrales 10, 1997, p.1219) ; "Ainsi, l'histoire se répétait - selon un vieux schéma- un affreux schéma (...) Qui, pour préserver Jeunesse de la Douleur et de la Mort ? Jeunesse qui ne pouvait, n'avait jamais pu, se préserver seule ? Jeunesse trop ignorante ? Ou jeunesse trop savante ? Au point de croire tout savoir ?" (*Némésis*, op. cit., p.89) ; "(...) Sans doute cela vous intéressera-t-il d'apprendre, Mrs Beresford, que l'histoire a tendance à se répéter(...) Tout cela fait partie du passé (...) d'un lointain, très lointain passé (...) Seulement l'histoire se répète, Mrs Beresford. Chacun l'apprend tôt ou tard." (*Le cheval à bascule*, op. cit., pp.621-622)

A travers l'acte d'écrire, Agatha Christie décline une subtile forme de palingénésie¹⁰³⁰ : retour des mêmes types de personnages, des mêmes décors, des même structures d'intrigues mais également de tout un réseau autonome manifestant, indépendamment de la fonction heuristique du récit, un phantasme obsédant : celui du retour aux sources.

Nous aurons l'occasion de revenir largement sur ce point essentiel : l'invention romanesque comme prétexte à un retour aux sources. Toutefois, nous pouvons d'ores et déjà alimenter la curiosité de notre lecteur en lui concédant quelques indices. Ce sont souvent les vieilles personnes qui sont les dépositaires d'une tragédie le plus souvent ancienne, quoique l'extrait du *Train de 16h50* offre un contre - exemple frappant, devenue scène primitive en laquelle se mêlent le vraisemblable et l'imaginaire : "Mrs Mc Gillicuddy s'arracha un râle : - On vient d'étrangler une femme ! Dans un train ! Je l'ai vu...(...)Le regard du contrôleur tomba sur le magazine resté ouvert sur la banquette. On y voyait une fille se faire étrangler par un sombre individu (...) - Allons, allons, ma petite dame, fit-il de son ton le plus persuasif, vous ne croyez pas que vous avez lu une histoire palpitante avant de vous endormir et qu'en vous réveillant, vous n'avez plus très bien su... " (Agatha Christie, le *Train de 16h50*, Torino, les Intégrales 10, 1997, pp.796-797) ; "le vieil Isaac Bodlicott (...) il racontait des histoires à dormir debout à propos des merveilles qu'il aurait faites en son temps (...) certaines de pure invention , d'autres fondées sur des faits réels (...) Je suppose qu'il en savait trop." (*Le cheval à bascule*, op. cit., p.589 et pp.602-603). Par conséquent, nous ne croyons pas véritablement au hasard lorsque, dans le dernier opus de la romancière, un personnage,

¹⁰³⁰ Brigitte Leghars pouvait ainsi noter sans néanmoins étayer cette affirmation à l'aune de l'œuvre : "Agatha Christie aura (...) toujours répété le même geste (...) questions sans réponse, exposition sans solution (...) répétition sans effet." (Agatha Christie : « La mise en scène de la mort de l'auteur » in *critique* n° 365, 1977, p.960)

judicieusement baptisé tante Agatha, est susceptible d'avoir raconté, de par le passé, une histoire livrant la clef de l'énigme : "(...) quelques vieilles histoires (...) courent dans les villages (...) elles se sont transmises ainsi d'année en année. Cela dit, l'une de ces histoires pourrait être la bonne (...) comme l'aiguille dans sa botte de foin. Je vais choisir quelques personnes(...) il faudra (...) que je les amène à me rapporter exactement ce que leur tante Agatha, leur tante Betty ou leur vieil oncle James leur a dit." (Agatha Christie, *Le cheval à bascule*, op. cit., p.576). À travers cette amusante mise en abyme, par laquelle l'écrivaine rappelle son rôle quasi sacré de grande maîtresse de l'imaginaire, s'appréhende un peu mieux tout le réseau implicite relatif au rêve déployé en filigrane du corpus : "- Le rendez-vous a changé, lut Tommy. Ken gardens près de Peter Pan. Mercredi 25, 15h30. Joanna." (Ibid., p.529) ; "- Les mille et une nuits continuent, grinça-t-il (...). Un enlèvement et des bijoux fabuleux et puis quoi encore ?..." (*Le chat et les pigeons*, Torino les Intégrales 11, 1998 p.121) ; "Jennifer éclata de rire : - Imagine un peu que j'aie frotté ma vieille raquette (...) et qu'un génie soit apparu ! Si tu frottais une lampe et qu'un génie survienne, qu'est - ce que tu lui demanderais, Julia ?" (Ibid., p.137) ; "- Elle ne sonne pas, déclara Mrs Dane Calthrop qui était apparue sur le seuil avec la soudaineté d'un génie malicieux." (*Le cheval pâle*, op. cit., p.537) Conséquence immanente de cette permanence diffuse du merveilleux mais également des souvenirs ressassés, la thématique du retour qui s'inscrit en force dans la majorité des romans, induisant tout naturellement une réflexion sur la prééminence du lieu de l'origine dans l'œuvre christienne. Cette prééminence, indissociable d'un passéisme forcené, dont les personnages sont les porte-voix, méritera d'être interrogée. La confession d'Agatha dans *Une autobiographie* (op. cit., p.489 et p.648) fournit un premier élément de réponse en expliquant à mots voilés pourquoi "les personnages chrétiens se désagrègent de trop se ressembler [alors que] leurs demeures puisent dans la similitude force de réalité" (Annie Combes, op. cit., p.130) : "Quand je me remémore ma vie, il semble que ce qui m'a le plus marquée, et qui revient le plus clairement dans mon esprit, ce sont les lieux où je suis allée. Un frisson de plaisir m'envahit quand je me rappelle un arbre, une colline, une maison blanche blottie quelque part près d'un canal, la découpe des hauteurs, au loin. Il me faut parfois quelques instants avant de situer où et quand c'était. Puis l'image se précise et je trouve. Je n'ai, en revanche, jamais tellement eu la mémoire des gens. Les personnes que je rencontre incidemment me sortent presque aussitôt de l'esprit (...) mon esprit retourne toujours [à] (...) Ashfield. Cette maison a tant compté pour moi ! Quand je rêve (...) [c'] est d'Ashfield, le vieux décor familial où ma vie s'est mise en place."

Pour rendre compte de cette préoccupation majeure que constitue le retour aux

sources, les théoriciens du roman policier n' ont eu qu' un pas à franchir en empruntant de façon volontaire, dans leurs commentaires sur l'oeuvre véryenne, le style et le ton de l'auteur de *L'Assassinat du Père Noël*. Comme le remarquait Jean François Marmontel, “ plus un écrivain a de manières, de singularité dans le tour et dans l'expression, plus il est aisé de le contrefaire. ” Un adage vérifié à l'aune des analyses de Thierry Picquet et d'Alain Demouzon : dans le prologue de ses *Lectures de Pierre Véry*¹⁰³¹, le premier s'essaie au pastiche et son paratexte, sous le couvert de remerciements convenus à ses contributeurs, lui permet de rendre hommage à l'incipit des *Disparus de Saint-Agil*.

“- *Ce doit être derrière ce bois, de l'autre côté du canal, dit Prosper Lepicq. Jugonde étouffa un ricanement et redressa d'un mouvement rageur un colis mince, enveloppé de papier brun qu'il tenait serré sous l'aisselle. L'avocat s'était arrêté. Sa tête pointue pivotait sur son cou long, à la pomme d'Adam saillante. Ses paupières battaient sur ses prunelles d'oiseau de nuit, d'un jaune trouble.*

- *Chambry ici.... Là-bas. Crégy... La route de Vareddes Je ne me trompe pas*”¹⁰³²

“ *Ce doit être derrière ce bois, de l'autre coté du canal, dit Thierry Picquet. Noël étouffa un ricanement et redressa d'un mouvement rageur un colis mince, enveloppé de papier brun, qu'il tenait serré sous l'aisselle. L'étudiant s'était arrêté. Sa tête pointue pivotait sur son cou long, à la pomme d'Adam saillante. Ses paupières battaient sur ses prunelles d'oiseau de nuit, d'un jaune trouble*
Véry ici... Là-bas, Véry...”¹⁰³³

L'article d'Alain Demouzon¹⁰³⁴ adopte, lui, la forme d'une lettre, un choix justifié, selon le chercheur, par les qualités propres à l'écriture épistolaire, à la fois “ subjective, nostalgique et toujours un peu discursive”¹⁰³⁵. A l'instar de Lepicq dans les *Disparus de Saint - Agil*, désireux de se remémorer les noms oubliés de ses anciens condisciples, le journaliste s' assigne une mission : retrouver et interroger un témoin, le père René Taroux son professeur “d'humanité” en 1965, qui, par un curieux hasard, fréquenta, à la fin de la grande guerre, le même collège que Pierre Véry :

“ Bouche contre oreille, comme au confessionnal, je formule mon unique

¹⁰³¹ Thierry Picquet, *Lectures de Pierre Véry*, La Haye - Fouassière, Éditions du petit véhicule, 2003.

¹⁰³² Pierre Véry, *Les Disparus de Saint-Agil*, op. cit., p.27.

¹⁰³³ Thierry Picquet, op. cit., p.11.

¹⁰³⁴ Alain Demouzon, « Chère Annie Matiquat » in *Enigmatika*, n°15, mars 1980. Le lecteur trouvera l'intégralité de cet article en annexe sous le titre *Chère Annie Matiquat*.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p.15. La lettre a pour destinataire une certaine Annie Matiquat dont le patronyme constitue le paronyme du titre de la revue *Enigmatika*.

demande : «quels souvenirs avez-vous de Pierre Véry ? »¹⁰³⁶

L'enjeu de l'article ainsi posé, la relation peut alors endosser toutes les spécificités de l'écriture véryenne en assumant et assurant un repère chronologique qui témoigne d'une grande distance entre le temps du récit et celui du narrateur, entre le temps de la rétrospective et celui de l'interviewé :

“ Avec ses deux amis, ils formaient un trio très solide (...) Il faut dire que, en ce temps - là, la vie d' interne de collègue était très austère, très rude. Seules la littérature et l'imagination permettaient de s' échapper un peu.”¹⁰³⁷

Pour accentuer ce jeu de miroirs entre la quête du journaliste et celle de l'avocat détective Prosper Le Picq, de constants repères du passé et de la fatalité interviennent dans le compte rendu, identiques à ceux ponctuant la fin¹⁰³⁸ des *Disparus de Saint-Agil*.

“ (...)George Ninaud est mort il y a longtemps. Brunetto, je ne sais ce qu' il est devenu. Pierre Véry est mort (...) sa famille a fait dire chaque année une messe anniversaire... Je crois qu'ils ne le font plus, maintenant.”¹⁰³⁹

Qui plus est, la recherche de madame Ninaud, épouse du meilleur ami de Pierre Véry ayant inspiré le personnage de Catherine dans *Les anciens de Saint-Loup*, donne l'occasion d'un nouveau constat d'échec, celle-ci étant décédée¹⁰⁴⁰ depuis de longs mois : l'évanescence¹⁰⁴¹ des souvenirs du bon père finit donc par contaminer tout l'article, signe peut-être que cette enquête sur un auteur attaché à l'enfance et au passé¹⁰⁴², ne pouvait qu'avorter et engendrer une quête morte - née comme le suggère la formule finale en latin de la lettre - le latin, langue morte par excellence et peut-être finalement langue attitrée des morts : “ *Laudator temporis*

¹⁰³⁶ Ibid., p 16.

¹⁰³⁷ Ibid., p 16.

¹⁰³⁸ Pierre Véry, *Les disparus de Saint-Agil*, op. cit., pp.203-204 : “- le cher Quadremare est mort, je crois ? demanda le voyageur. - En 27, oui. Crise d'urémie. - Pauvre homme! C'était un chic type et Benassis ? - Mort à la guerre. - Planet, l'homme volant ? - Mort à la guerre. Comme Darmion. Comme Cazenave. Comme Victor, le moniteur. Les autres : emportés... dispersés...- Donadieu ? - Il vit encore. Il est dans une maison de retraite.”

¹⁰³⁹ Alain Demouzon “Chère Annie Matiquat”, op. cit., p.18.

¹⁰⁴⁰ Ibid., p.18 : “Nous (...) avons cherché à retrouver Mme Ninaud. Le bon père avait une adresse et c'est par lui que je me suis retrouvé brutalement à mener une (...) enquête (...) De concierge portugaise en porte close, de téléphone muet en fausse piste, nous avons fini par savoir que Mme Ninaud était décédée, depuis de longs mois déjà.”

¹⁰⁴¹ Ibid., p.17 : “Sur Véry, ils [mes souvenirs] ne sont guère plus nombreux. À l'époque, c'était un élève parmi d'autres et il n'y avait pas de raison particulière de l'observer.”

¹⁰⁴² Ibid., p.18 : “(...) l'enquête a tourné court.”

acti.”

En célébrant le souvenir de la jeunesse, Pierre Véry a cru pouvoir se guérir de sa propre nostalgie. Pourtant - ainsi que l'a souligné Vladimir Jankélévitch dans *L'irréversible et la nostalgie*¹⁰⁴³ - rentrer chez soi n'est pas la guérison assurée du nostalgique. L'auteur a ainsi pu imaginer la déception¹⁰⁴⁴ d'Ulysse, une fois l'émotion de la reconnaissance passée. Au-delà des considérations quelque peu prosaïques prêtées au héros, Jankélévitch suggère des explications à la profondeur toute philosophique : la terre natale ne serait qu'un prétexte, une illusion. Les romantiques, et avant eux les néoplatoniciens, l'ont affirmé : la patrie n'est pas de ce monde; l'homme est proscrit certes, mais d'une proscription métaphysique. En langage psychanalytique, l'on dirait que l'objet inlassablement recherché par l'auteur des *Disparus de Saint-Agil* est définitivement perdu puisque l'enfance, retrouvée par le biais de l'invention romanesque, n'est pas l'objet réel - sein mais un substitut écarté du premier par l'épaisseur d'un tissu fantasmatique élaboré pour combler une perte irrémédiable.

À la lecture de certaines lettres tardives de Pierre Véry, force est d'admettre que l'acte créatif ne l'a jamais foncièrement apaisé. Sa mélancolie¹⁰⁴⁵, fondée sur un contraste entre passé et présent, ici et ailleurs, ne pouvait se cantonner à un espace temps délimité par les seules bornes de l'écriture romanesque. A ce titre, la missive¹⁰⁴⁶ envoyée au réalisateur Christian-Jaque¹⁰⁴⁷ est exemplaire. Rythmée par le terme “souvenir” qui revient tel un leitmotiv, pas moins de cinq fois, elle illustre la souffrance d'un homme dont le problème ne fut pas de retrouver son passé mais de le supporter une fois qu'il l'eût rejoint :

¹⁰⁴³ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974

¹⁰⁴⁴ Ibid., p.359 : “Écrivons pourtant, à notre manière, le vingt-cinquième chant de l’Odyssée, celui qui n’existe pas. Le chœur et l’épouse, soucieux, interrogent l’Errant maintenant installé *at home*... Amère décision ! Ulysse à la table familiale ne mange pas, il est distrait, rêveur, son regard est absent, son esprit est ailleurs... plutôt que de raconter ses aventures, Ulysse reste silencieux, il les garde pour lui, ses aventures, il refuse à Pénélope la confiance d’un si grand secret... Exilé, le nostalgique regrettait la maison conjugale où l’épouse tisse la trame de la fidélité... rapatrié, il regrette surtout les occasions perdues !”

¹⁰⁴⁵ Mélancolie dont l’aspect morbide le dispute, paradoxalement, à un formidable appétit de vivre comme en atteste le poulet adressé à sa femme, deux ans avant sa mort. Le lecteur trouvera ce document inédit, gracieusement fourni par Noël Véry, en annexe sous le titre « Ma petite Jeannette » : “Ma petite Jeannette, si ces petites fleurs sont au nombre de six seulement, ce n’est pas par souci d’économie sordide. C’est parce que, depuis mars 1953, j’ai pu fêter exactement six anniversaires, grâce à toi - en étant vivant -, au lieu de les « fêter »... par des chrysanthèmes apportés sur ma tombe. C’est à toi que je le dois. Il y avait encore un dixième de la loterie en vente. Je l’ai pris, pour toi. *Les jeux de l’amour et du hasard*... L’amour gagne toujours... Le hasard rarement !... On s’en fout !... je t’aime. Pierre.”

¹⁰⁴⁶ Qu’il me soit permis par le biais de cette lettre, présentée en annexe sous le titre “mon cher Christian” de remercier le fils cadet de Pierre Véry, Noël, qui a mis à ma disposition tous les papiers de son père avec une complète liberté de les utiliser comme je le jugerais opportun.

¹⁰⁴⁷ 1938 correspond à la rencontre avec le cinéma, grâce à l’adaptation par Christian-Jaque des *Disparus de Saint-Agil*. Ce réalisateur, aujourd’hui oublié qui fut un temps l’époux de Martine Carol, signa également l’adaptation de *L’assassinat du père Noël* et travailla, à diverses reprises, avec Pierre Véry comme scénariste sur des films tels *l’enfer des anges*, *Singoalla* ou bien encore *La chartreuse de Parme*.

Le 29 janvier 1958

“Mon cher Christian,

En rangeant mes livres, qui marinaient sous la poussière dans les couloirs depuis un an ½, tandis qu'on refaisait mon appartement, j'ai retrouvé des « reliques »: toute la documentation concernant PANAMA, auquel nous travaillions, à la montagne parallèlement à Singoalla.

Ne sachant que faire de ces documents, je me permets de te les déposer, en te priant de les restituer à leur propriétaire, le cher Albert, ou de les garder, ou de les donner aux étudiants impécunieux, ramasseurs de papier...A ton bon coeur !

Panama. C'était il y a tout juste 10 ans, mon cher Christian.

Souvenirs... «*Souvenirs perdus* »... comme disait Companeux.

Nous avons travaillé ensemble à une jolie brochette de chefs-d'oeuvre :

Les Disparus, toujours aussi jeunes. *L'Enfer des Anges*. *Le père Noël*.

La Chartreuse (un bien beau sacrilège)

Comme tout cela est loin...

Souvenirs...

Te rappelles- tu qu' après cette crise au coeur qui a failli me tuer, il y a 5 ans, a naturellement cassé les contrats en cours que j'avais, m' a, en revanche, coûté une fortune et laissé sur la paille et sans force, et a fait de moi un fantôme durant six mois, - qui n'a tenu que grâce à Jeannette! je suis allé te voir à St Maurice où tu tournais *La DuBarry*? Je t'ai avoué sans fausse honte (avec un ami, pourquoi ne pas dire les choses?) que, -outre le plaisir très grand- tu me rendrais un fier service en m'enrôlant dans un travail, (faute de mieux c'est - à -dire faute d'un travail fait par nous deux sur un sujet choisi par nous deux.)

Tu m'as dit « Bien-sûr... » avec beaucoup d'élan. Hélas la chose n'a pas eu lieu.

J'ai vécu - survécu, plutôt! avec de la radio (peu nutritive, mais non sans intérêt, et j'y ai connu un très gros succès avec mes «*faits- Divers* ») et puis j'y ai renoncé, pour revenir aux livres et aux films.

Trois films en 1957. Ce n'est pas si mal...

Pourquoi est-ce que je te dis tout cela ?

A cause des souvenirs... «*Souvenirs perdus*... »

Dix années que nous n'avons pas travaillé ensemble, (à l'exception, il y a également bien longtemps !) du sketch de «*Souvenirs perdus* », justement.

Aurais-je perdu ton « estime professionnelle », mon cher Christian?

Je le crains fort sans, toutefois, parvenir à me l'expliquer.

J'espère, en tout cas, n'avoir pas perdu ton amitié....

C'est dans cet esprit que, Jeannette et moi, nous t'embrassons ;

(...)

Pierre”

L'on appréhende un peu mieux, à travers la production épistolaire de l'homme, un certain nombre de notations jalonnant l'oeuvre véryienne, exprimant non plus la nostalgie d'un

décor¹⁰⁴⁸, mais une inquiétude sourde à rapprocher d'une pathologie obsessionnelle. Pathologie obsessionnelle, car l'heureux retour est impossible, la déception du nostalgique s'expliquant par la confusion faite entre l'espace et le temps : en revenant (ou en écrivant), il espère certes retrouver ce qu'il a quitté mais surtout le retrouver tel qu'il l'a quitté, cette hypothétique permanence lui promettant de se retrouver inchangé. La mesure de son désenchantement peut être suggérée par l'ambiguïté de sens du verbe « retrouver » et de sa forme pronominale « se retrouver ».¹⁰⁴⁹

Ce flottement de signification nous paraît symboliser l'« ouverture temporelle dans la clôture spatiale (...) passionnant et pathétisant l'inquiétude nostalgique »¹⁰⁵⁰, la condamnant à tourner en rond¹⁰⁵¹, à l'instar de l'invention romanesque véryenne posée comme la condition du voyage¹⁰⁵², comme le vecteur du retour aux sources:

“ Anéantis, les deux reporters se considérèrent. Ils se rappelaient mélancoliquement la conversation qui avait préludé à leur décision de s'intéresser à l'affaire d'Aubrac. ”¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁸ Francis Lacassin a largement insisté dans sa *Mythologie du roman policier* (op. cit., p.263) sur cette interdépendance entre décor de l'enfance et nostalgie : “L'enfant, ou plutôt la nostalgie que l'auteur en a gardée, se profile dans le choix de certains décors. Terrains vagues propices aux batailles et qu'il est facile de meubler par l'imagination. Petits bois où l'on croit voir apparaître la Sainte Vierge. Villages avec des places spacieuses pour les jeux et des bazars (« au désir de contenter ») dont la vitrine est un festival visuel. Horizons campagnards, riches en prairies, en ruisseaux, en papillons, en cimetières terrains de jeux, car l'enfance ne craint pas la mort, en grottes et carrières propices aux sociétés secrètes.”

¹⁰⁴⁹ L'on appréciera les diverses définitions proposées par le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Poitiers, dictionnaire le Robert, 1981, tome 5, p.891), définitions concourant à la méprise fréquente du nostalgique confondant l'espace avec le temps: “se retrouver : (...) être de nouveau dans un lieu qu'on a quitté ; (...) être de nouveau dans un état, une situation qui avait cessé ; (...) rentrer en possession de soi-même, de ses moyens.”

¹⁰⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, op. cit., p.37: “C'est cette ouverture temporelle dans la clôture spatiale qui passionne et pathétise l'inquiétude nostalgique.”

¹⁰⁵¹ Cette hypothèse légitimerait la conclusion donnée par Thierry Picquet à son ouvrage *Lectures de Pierre Véry* (op. cit., p.112): “Au-delà des répétitions d'événements que l'on retrouve à l'intérieur de chaque roman de Pierre Véry - et qui forment ce que l'on a défini comme des cycles - il semble que l'oeuvre entière de l'auteur soit marquée par cette préoccupation de l'éternel retour. Ceci conduit à interpréter les derniers livres comme la réactualisation d'histoires antérieures. Le cycle alors devient total, l'oeuvre retourne à elle-même, les récits déjà publiés fonctionnant comme des légendes qui sont la matière avec laquelle l'auteur bâtit ses nouveaux romans. Les éléments restent les mêmes, ils sont recomposés et deviennent les avatars d'une histoire unique, mythique, celle de l'enfance et, ainsi que le remarque Jacques Baudou, l'enfance de Saint-Agil achevée, revivra par le jeu de l'anagramme dans celle de Noël de Saint-Aigle, le héros des *Héritiers d'Avril*.”

¹⁰⁵² À la lumière du commentaire de Descartes (“Le voyage est le fruit de l'arbre nommé imagination”), il semble que l'écriture se soit imposée, peu à peu, à Pierre Véry comme le seul voyage possible. Comme le note Jacques Baudou dans sa présentation du tome 1 des *Intégrales* (op. cit., p.13), c'est dans *Le Petit Manuel du parfait aventurier*, rédigé par Pierre Mac Orlan que Pierre Véry trouva la confirmation de sa vocation : “Puisque l'aventure le fuyait, il deviendrait un compagnon de la bouteille d'encre.” Il est vrai que peu après avoir été recruté comme un garçon de cuisine sur le cargo Oued Youem, le jeune Pierre avait affronté une sérieuse déconvenue: “je connus les affres du mal de mer, et la joie (...) - mon service à la cuisine fini - d'errer nuitamment et mort de fatigue, dans les rues de Casablanca, sur les places de Séville, et de constater que l'aventure fuit devant l'aventurier comme la carotte devant l'âne.” (Pierre Véry, “vacances”, *La gazette des lettres*, n° 118, 8 juillet 1950)

¹⁰⁵³ *L'Inspecteur Max*, op. cit., p.189.

“Un seul détail profane, par quoi le siècle, astucieusement , s'était glissé dans cette chambre où tout le reste prenait allure immémoriale: un calendrier des postes. Encore était-il de l' année écoulée. Ainsi, lui-même appartenait au monde sentimental des choses révolues.”¹⁰⁵⁴

“C'était également par fidélité dans la gratitude que les Gaudiard, en mémoire de leur bienfaitrice Paméla, envoyaient leur fille Fernande faire chaque jour chez Mlle Anaïs, sans rémunération, quelques heures de ménage : esclaves affranchis que tourmentait une sourde nostalgie du servage.”¹⁰⁵⁵

“ Tous rêvaient maintenant sur cette aventure où l'on avait pensé voir l'œuvre d'un mauvais plaisant ou d'un fou et qui, en fait, était une touchante histoire où se mêlaient, dans l'ombre de la mort, le souvenir, les regrets...”¹⁰⁵⁶

b) Le retour aléatoire

Le désir de déterrer le passé se retrouve donc dans le thème du retour, un thème qui hante maints romans chrétiens. Avec Agatha, les héros retournent à leurs racines plus souvent qu'ils ne les quittent comme le prouvent les incipits des romans suivants :

- *Un meurtre est-il facile ?*¹⁰⁵⁷ : “l' Angleterre! L'Angleterre, après tant d'années! Comment y serait la vie?” Aux deux exclamatives, exprimant sentiments et émotions, succède une interrogative partielle qui, en laissant à la question une réponse ouverte, pose une énigme et imprime d'emblée au texte un certain suspense.

- *La maison biscornue*¹⁰⁵⁸ : “J'aimais son tailleur gris clair bien coupé, son chemisier pimpant. Son air très anglais avait tout pour séduire quelqu' un qui, comme moi, n'avait pas revu sa patrie depuis trois ans.”

- *La Dernière Énigme*¹⁰⁵⁹ : “Sitôt posé le pied sur le quai, Gwenda Reed eut un petit frisson. Les docks, les bâtiments de la douane et tout ce qu'elle pouvait voir de l' Angleterre continuait à tanguer doucement (...) À l' issue d'un long voyage, elle était enfin arrivée en Angleterre, elle, Gwenda Reed, jeune épouse de 21 ans.”

- *Le Noël d'Hercule Poirot*¹⁰⁶⁰ : “- Eh bien, finit par articuler Harry, ça fait drôle de se retrouver ici ! - Je m'en doute. Il y a pas mal de temps que tu... que tu es parti. Harry redressa la tête. Il passa un doigt le long de sa mâchoire en un geste familier qui annonçait la bagarre. -

¹⁰⁵⁴ *Le pays sans étoiles*, op. cit., p.109.

¹⁰⁵⁵ Ibid., p.133.

¹⁰⁵⁶ *Les héritiers d'Avril*, op. cit., p.476.

¹⁰⁵⁷ Agatha Christie, *Un meurtre est-il facile?* op. cit., p.413

¹⁰⁵⁸ *La maison biscornue*, op. cit., p.1167

¹⁰⁵⁹ *La dernière énigme*, op. cit., pp.1045-1046

¹⁰⁶⁰ *Le Noël d'Hercule Poirot*, Varese, les Intégrales 6 , 1993, p.241

Oui, dit-il, je suis content d'être de retour... (il suspendit la fin de sa phrase comme pour lui donner plus de force) au *bercaïl*...

- ou bien encore *le Chat et les Pigeons*¹⁰⁶¹ : “- Franchement, s'exclama Mrs Sutcliffe d'une voix exaspérée, je ne vois pas pourquoi il faut qu'il pleuve toujours quand on rentre en Angleterre ! Ça rend tout affreusement déprimant. - Moi, je trouve que c'est délicieux d'être de retour, contra Jennifer. D'entendre les gens parler anglais dans la rue ! Et puis, nous allons enfin pouvoir commander un vrai thé. Avec du pain, et du beurre et de la confiture, et des gâteaux convenables.” Le titre de ce chapitre est éloquent : *le retour des voyageuses*.

Ce sont autant de récits qui s'ouvrent sur ce retour tant attendu à la mère patrie, à la Maison d'Angleterre ou, pour tout dire, à la maison¹⁰⁶² anglaise. Poirot revient¹⁰⁶³ à Styles d'où il était parti en 1920 pour sa dernière enquête, dans *Curtain. La Dernière Énigme* n'est rien d'autre que l'histoire du retour¹⁰⁶⁴ involontaire d'une jeune femme à la maison de son enfance (et de manière encore plus précise à la chambre de son enfance) ainsi que le suggère miss Marple dans le point focal de son raisonnement : “- Il me paraît probable, déclara miss Marple, que, lorsque votre mère est morte, votre père vous a d'abord emmenée avec lui en Angleterre, et que vous avez alors habité cette maison, Hillside. Vous m'avez dit, souvenez-vous, que, dès que vous y êtes entrée, vous vous y êtes sentie comme chez vous. Et la pièce où vous avez choisi de dormir était probablement votre ancienne chambre d'enfant ... ” (*La dernière énigme*, op. cit., p.1068) . Tandis que l' « envie folle » de John Christow, le brillant médecin en pleine maturité du *Vallon*, est à la fois toute simple et irréalisable : “ il veut rentrer chez

¹⁰⁶¹ *Le chat et les pigeons*, op. cit., p.58

¹⁰⁶² Nous reviendrons largement sur l'importance du symbole de la maison dans la sous-partie suivante intitulée *La maison, une héroïne à part entière*. Le rapport entre mère patrie, maison d' Angleterre et maison anglaise nous a été suggéré par cet extrait de *La dernière énigme* (op. cit.,p.1046) : “Elle allait louer une voiture et, tranquillement, sans se presser, sillonner le sud de l' Angleterre pour y chercher une maison, une belle maison, la maison que Giles l' avait chargée de dénicher (...) de cette manière, elle verrait un peu de l' Angleterre... de cette Angleterre dont Giles lui avait tant parlé et qu'elle ne connaissait pas, même si, comme la plupart des habitants de Nouvelle Zélande elle l' appelait « mon pays ».”

¹⁰⁶³ La dernière enquête d' Hercule Poirot le reconduit sur les lieux mêmes qui virent sa naissance symbolique : Styles Court où il s'illustra, pour la première fois, dans *The mysterious affair at Styles*. Ce retour au lieu de l'origine s'accompagne d'une réflexion sur le passé. Célébré tel un âge d'or, le temps révolu, magnifié par la nostalgie, n'offre, selon Poirot, qu'un avantage : il a déjà été vécu. Ce qui ne l'empêche pas, à la fin de sa confession, de le glorifier une nouvelle fois (“Notre première chasse, c'est ici, à Styles, qu' elle avait eu lieu. Et c'est encore à Styles qu' aura été menée notre dernière chasse. Ce furent d' heureux jours que nous avons ainsi coulés. Oui, ce furent de bien heureux jours...” *Hercule Poirot quitte la scène*, op. cit., p.1037)

¹⁰⁶⁴ Il est remarquable de noter que le dénouement de ce roman se présente, lui aussi, comme un retour à la scène fondatrice du récit puisque l'homme qui, jadis, étrangla la belle-mère de Gwenda est amené à répéter sur l'héroïne, de retour au pays natal, ce même geste qui, vingt ans plus tard, signera sa culpabilité.

lui ¹⁰⁶⁵ mais sans savoir ce que cela signifie ni même en mesurer les conséquences ¹⁰⁶⁶ métaphysiques. Si le retour constitue un tel enjeu, c'est parce qu'il réveille ¹⁰⁶⁷ les souvenirs d'enfance des protagonistes. Comment, d'ailleurs, ne se prendrait-on pas d'envie devant des descriptions comme celles de *Je ne suis pas coupable* ¹⁰⁶⁸ ou du *Vallon* qui rejoignent, à leur manière, l'évocation de toutes ¹⁰⁶⁹ les vacances de jeunesse, une fois les aspérités de la vie gommées ?

“ « Ainswick, pensa Midge. Ainswick ! » Son cœur chavira. Ces jours merveilleux qu'elle avait passés là-bas... Elle y pensait des mois à l'avance !
« Je vais à Ainswick. » Rien qu'à en rêver, elle restait des nuits entières sans

¹⁰⁶⁵ *Le vallon*, Torino, les Intégrales 8, 1995 ; p.466 : “Il était fatigué, si fatigué. Et depuis si longtemps, lui semblait-il. Il y avait quelque chose dont il avait envie... une envie folle. Et soudain, ce désir prit une forme concrète : *je veux rentrer chez moi*. Il en fut stupéfait. D'où lui était venue cette idée ? Que pouvait-elle bien signifier ? Chez moi ? il n'avait jamais eu de chez soi (...) Mais sa curiosité médicale, scientifique, était éveillée. Que voulait-il dire par cette phrase qui lui avait soudain traversé l'esprit ? *Je veux rentrer chez moi*. Il devait y avoir quelque chose là-dessous... une représentation quelconque.”

¹⁰⁶⁶ Conséquences évoquant la proscription métaphysique mentionnée par Jankélévitch et apparaissant, en filigrane de cet extrait, par le biais d'une mort synonyme de réconciliation (Ibid., pp.528-529) : “(...) Poirot abaissa son regard sur l'homme affalé à ses pieds (...) Il avait les yeux ouverts. Ils étaient d'un bleu profond, et ils exprimaient quelque chose qu'il n'arriva pas à déchiffrer, mais qu'il s'expliqua à lui-même comme un état de conscience suraigu. Et soudain, ou du moins c'est ainsi que le ressentit Poirot, il sembla ne plus y avoir dans leur groupe qu'une seule personne réellement, intensément vivante : l'homme qui était sur le point de mourir. Jamais Poirot n'avait éprouvé une aussi forte impression de vitalité absolue, viscérale. Les autres n'étaient que des fantômes, les acteurs d'un théâtre d'ombres, tandis que cet homme-là, il existait vraiment. John Christow ouvrit la bouche et parla. D'une voix forte, assurée, pressante : - Henrietta... Puis ses paupières retombèrent et sa tête roula de côté.” Nous analysons de la même manière, mais d'un point de vue plus anecdotique, les dernières paroles de la romancière avant de mourir : “Je vais rejoindre mon créateur” (cité par Janet Morgan, op. cit., p.348)

¹⁰⁶⁷ Comme dans *La troisième fille* (op. cit., p.337) : “- Vous étiez parti. Elle voulait votre retour (...) Alors quand elle apprend que vous revenez, que vous serez enfin tous deux réunis, des tas de souvenirs enfouis refont surface. Son père est sur le chemin du retour !”

¹⁰⁶⁸ *Je ne suis pas coupable*, Varese, les Intégrales 6, 1993 , p.1045 : “Ils avaient toujours adoré Hunterburry. Cher Hunterburry... Bien des années avant que ses parents ne meurent, quand ils étaient aux Indes, elle venait là passer ses vacances. Elle avait joué dans les bois, couru le long du ruisseau, cueilli d'énormes bouquets de pois de senteur, mangé des groseilles à maquereau vertes et rebondies, et de succulentes framboises au rouge velouté. Et ensuite il y avait les pommes. Et il y avait les coins secrets où elle s'était lovée pour lire pendant des heures.” L'impossibilité de renouer avec le château de jadis, synonyme d'un temps heureux à jamais disparu, se discerne dans le choix même du nom de la propriété associant le substantif “*hunter*” (le chasseur) au verbe “*bury*” (enterrer).

¹⁰⁶⁹ Ce passage, extrait d'un vieux manuel de classe, nous paraît ainsi des plus signifiants car il renforce notre hypothèse de lecture présumant un passé indissociable des vacances d'enfance (F. Bataille, *Lectures françaises illustrées de l'école cours supérieur*, Paris, Alphonse Le Merre éditeur, 1903) : “ Ô mes frères, voici le beau temps des vacances ! Le mois d'Août, appelé par dix mois d'espérances ! De bien loin votre aîné, je ne puis oublier Août et ses jeux riants ; alors pauvre écolier, je veux voir mon pays, notre petit domaine, et toujours le mois d'Août au logis nous ramène. Tant un cœur qui nourrit un regret insensé, un cœur tendre s'abuse et vit dans le passé ! Voici le beau mois d'Août : en courses, camarades ! La chasse le matin, et le soir les baignades.” L'on s'amusera, à titre de comparaison, à relire le chapitre 1 des *Anciens de Saint-Loup* pour se rendre compte que Pierre Véry ne déroge pas, lui aussi, à la règle : “On était maintenant au douze juillet (...) Il faisait un vrai soleil de vacances (...) les potaches (...) avaient la cervelle bouillonnante de projets et devant les yeux de chacun, dansait (...) une vision bouleversante : l'image d'une carabine à air comprimé, l'image d'une bicyclette à guidon de course (...) ; l'image d'un livre d'images (...) Ou bien une image de vaches gonflées de lait jusqu'à la pointe des cornes, couchées dans des herbes hautes, une image de bateau à voile glissant sur la mer : voyages (...) Ou, pour les plus grands, l'image d'une cousine ou de la sœur d'un copain ...” (op. cit., p.221)

dormir. Et puis arrivait le grand jour ! On prévenait le chef de gare et l'express de Londres s'arrêtait dans une petite station de chemin de fer de campagne où la Daimler vous attendait. Après un court trajet, on franchissait un portail et on traversait les bois jusqu'à une clairière d'où l'on apercevait enfin la maison, grande, blanche et accueillante. Et l'oncle Geoffrey dans son manteau de tweed à gros chevrons :

- Allez, la jeune classe... prenez du bon temps."¹⁰⁷⁰

La thématique du retour, comme élément fondateur (voire fédérateur) d'un genre défini intrinsèquement par le leitmotiv de la quête, n'est plus à démontrer : retour sur le lieu¹⁰⁷¹ du meurtre, sur le passé¹⁰⁷² ayant présidé à la gestation criminelle mais également sur toute une série d'actes révolus dont la portée dramatique contamine le présent... Cette contamination du présent par le passé s'inscrit avec force dans le corpus. Dans *Mon petit doigt m'a dit* (op. cit., p.727) et *La dernière énigme* (op. cit., pp.1059-1060), la découverte d'un vieux papier peint dissimulé sous une nouvelle tapisserie suggère la permanence du mal : " La maison datait de 1790 (...) On distinguait encore, sur le papier peint décoloré, les feuilles de saule du dessin original" ; " L'intérieur du placard révélait le papier peint dont à l'origine les murs avaient été tapissés et qui partout ailleurs avait été recouvert de peinture jaune. Autrefois, la pièce était décorée d'un joli papier à fleurs, où alternaient des petits bouquets de coquelicots écarlates et des bouquets de bleuets d'un bleu vif... Gwenda demeura (...) ébahie un long moment." L'assassin de *La dernière énigme* (Ibid., p.1222) et le mari trompé de *Meurtre au champagne* (op. cit., p.401) souligneront avec emphase cette incidence tragique qu'a le moment révolu sur l'instant actuel : "- Pourquoi ne m'avez-vous pas laissé en paix ? lui reprocha-t-il. Pourquoi êtes-vous venue vous mêler de ça ? Pourquoi l'avez-vous fait réapparaître... elle ? Juste au moment où je commençais à oublier... à oublier... Vous l'avez ramenée (...) Vous avez tout fait resurgir du passé. Il m'a fallu tuer Lily ... et maintenant, c'est vous que je vais devoir tuer. Comme j'ai tué Helen..." ; " Il fut saisi d'une sorte de nausée. La voix de Rosemary... argumentant, suppliant ...Le passé ne mourrait-il donc jamais ? Ne consentirait-il jamais à se laisser ensevelir ?"

¹⁰⁷⁰ *Le vallon*, op. cit., pp.488-489.

¹⁰⁷¹ Ainsi que l'explique Julia Upjohn au faux jardinier, affublé d'un prénom ironiquement approprié (Adam !), dans *Le chat et les pigeons* (op. cit., p.165) : "(...) Julia Upjohn apparut sur le seuil, un peu hésitante (...) - Je me demandais si je pouvais prendre ma raquette de tennis. - J'vois pas pourquoi qu'vous pourriez pas. L'flic, il m'a laissé ici, mentit-il. Fallait qu'il aille au poste pour j'sais quoi. M'a dit d'rester ici pendant qu'il était parti. - Pour voir s'il revenait je suppose (...) l'assassin. Ils reviennent toujours, non ? Sur les lieux du crime. Ils y sont obligés ! C'est une pulsion !" Un jugement corroboré par l'aveu de Mike, le narrateur meurtrier lors du dénouement de *La nuit qui ne finit pas* (op. cit., p.648) : "Je suis rentré chez moi." L'on relèvera également dans *Le vallon* (op. cit., p.642) : "- L'assassin revient toujours sur les lieux de son crime. C'est une de ces vieilles expressions toutes faites, qu'on aime bien ressortir à l'occasion"

¹⁰⁷² Puisqu'il s'agit, comme l'explique Poirot dans *Une mémoire d'éléphant* (op. cit., p.270) de "procéder à rebours, au lieu d'aller de l'avant."

Tous ces poncifs ne relèveraient guère que de l'habile rhabillage de lieux communs si, n'y était étroitement associé, dans l'œuvre chrétienne, le retour au lieu de l'origine. L'originalité de "Mrs" Christie réside dans sa dextérité à faire exister le thème hors de toute contingence policière. Toute mesure gardée, elle renoue avec le symbolisme cosmique et ses représentations comme le labyrinthe¹⁰⁷³, le mandala¹⁰⁷⁴ ou l'échelle¹⁰⁷⁵ puisqu'à travers le corpus se manifeste clairement un phénomène de retour au centre : un centre viscéralement enfantin. Comme l'atteste le dénouement de *Mon petit doigt m'a dit* (op. cit., p.850) où la meurtrière, Mrs Lancaster, fait retour de la circonférence au centre, reintégrant le point de l'origine, synonyme d'état édénique : "Mrs Lancaster (...) poussa le mur du fond qui s'écarta pour les laisser passer dans une grande pièce agréable, dont les fenêtres donnaient sur le canal et la colline opposée. - Jolie, n'est-ce pas ? souligna Mrs Lancaster et la vue est si belle ! Elle m'a toujours beaucoup plu. J'ai vécu ici quand j'étais petite, vous savez." Dans *À l'hôtel Bertram*, miss Marple part en pèlerinage sur les lieux de sa jeunesse, motivée¹⁰⁷⁶ en partie, par la curiosité de vérifier s'ils existent toujours. Dans ce roman, Agatha Christie, nous présente une miss Marple désireuse de "raviver les souvenirs du passé dans leurs couleurs d'origine" puisque ainsi que l'auteur l'écrit : "Une bonne partie de sa vie se passait forcément, à se remémorer les plaisirs disparus." (*À l'hôtel Bertram*, op. cit., p.31) Et de ramener manu militari, par le biais de son récit, la vieille demoiselle chez *Madame Tussaud's* qui avait enchanté son enfance (Ibid., p.101), dans le quartier de Westbourne Grove où tante Helen "confiait toujours sa veste en phoque chez Bradley" (Ibid., p.101) et à Princes Terraces Mansions "où avait vécu jadis une de ses gouvernantes." (Ibid., p.102)

¹⁰⁷³ L'image du labyrinthe, entrecroisement de chemins dont certains sont sans issue (constituant ainsi des culs de sac à travers lesquels il s'agit de découvrir la route menant au centre) peut être étendue à la psyché : en effet, le dédale conduit également aux profondeurs de l'inconscient, vers un sanctuaire intérieur, dissimulé, dans lequel siège l'essence de la personne humaine. Ce n'est qu'à la suite de longs détours, d'interminables errements que la conscience parvient à ce saint des saints où se retrouve l'unité perdue de l'être, dispersée jusqu'alors dans la multitude des désirs.

¹⁰⁷⁴ Le mandala est littéralement un cercle bien que son dessin soit complexe. S'il est à la fois, dans la tradition hindoue, un résumé de la manifestation spatiale, une image du monde ainsi que la représentation et l'actualisation de puissances divines, il peut également être appréhendé comme une image psychagogique, apte à mener celui qui la contemple à l'illumination.

¹⁰⁷⁵ L'on rappellera que dans la tradition égyptienne - qui alimente un certain nombre d'écrits chrétiens comme l'obscur pièce historique Akhnaton écrite en 1937 mais publiée seulement en 1973- l'échelle de Rê relie la terre au ciel. Elle permet, selon *Le livre des morts égyptiens*, de voir les dieux et se trouve implicitement liée au mythe du centre du monde, même si tout lieu sacré peut devenir centre, et de ce fait, toucher le ciel.

¹⁰⁷⁶ Cette motivation a priori anodine en vient pourtant à imprégner toute la narration, éclipsant même l'intrigue policière devenant finalement le seul véritable enjeu du récit : "(...)- Ya-t-il encore quelqu'un ici que le chanoine connaissait relativement bien ? Miss Gorringer réfléchit, sourcil froncé : -Eh bien, il y a le général Radley, je crois. Et puis une vieille demoiselle de province - elle venait souvent ici quand elle était fillette, m'a-t-elle confié. Attendez, son nom m'échappe pour l'instant, mais je vais vous le retrouver. Ah ! Oui, miss Marple, c'est cela." (Ibid., p.113)

Le chapitre VII d'*Une mémoire d'Éléphant*, intitulé *Retour à la Salle de Jeux*¹⁰⁷⁷, est exemplaire de ces nombreux passages jalonnant l'œuvre où la romancière développe des considérations a priori incompatibles avec une intrigue et une atmosphère policière, assez proches, finalement, en cela (lorsque l'on considère le tempérament profondément nostalgique d'Agatha Christie tel qu'attesté par la tonalité même de son autobiographie) de ces parabases¹⁰⁷⁸, par lesquelles l'auteur antique faisait connaître aux spectateurs ses sentiments personnels. Dans ce chapitre VII, Mrs Oliver retrouve son ancienne nourrice, et avec elle, un peu du "bon vieux temps"¹⁰⁷⁹ :

"Mrs Oliver (...) présenta le cadeau qu'elle avait apporté.
- Ça par exemple ! Une boîte de thé Tophole Thathams. Ç'a toujours été mon préféré. Marrant que vous vous rappeliez de ça. J'ai de plus en plus de mal à en trouver, par les temps qui courent. Et mes biscuits à thé préférés, avec ça. Ah ! ça, vous oubliez rien, vous. Comment est-ce qu'ils vous appelaient... ces deux petits garçons qui venaient jouer... il y en avait un qui vous appelait Madame Éléphant et l'autre Madame Cygne. Celui de Madame Éléphant s'asseyait sur votre dos et vous le promeniez à quatre pattes par terre en faisant semblant de ramasser des choses avec votre trompe imaginaire."¹⁰⁸⁰

Ce mouvement de réintégration au centre, effectué par l'être, s'incarne dans un symbole omniscient au sein de l'œuvre, reflétant une préoccupation personnelle de la romancière : la maison. Comme la cité ou le temple, la maison est au centre du monde ; elle est l'image d'un univers et constitue, comme nous le montrerons ultérieurement, un véritable phantasme obsédant, résistant à la superposition des écrits et allant même jusqu'à la surpasser ainsi qu'en attestent ces deux professions de foi, extraites d'*Une Autobiographie* :

"Les deux régions préférées de Max étaient les environs de StockBridge, où il avait vécu enfant, et ceux d'Oxford. La période qu'il avait passée à Oxford comptait parmi les plus heureuses de sa vie (...) Trouver des maisons au bord de la Tamise n'était pas chose facile, car il s'agissait soit d'affreuses bâtisses en victorien tardif, soit de cottages invariablement inondés chaque hiver."¹⁰⁸¹

"(...) un jour, nous vîmes en vente une maison que j'avais connue dans mon enfance : Greenway House, sur la Dart. Une propriété que ma mère avait toujours trouvée (...) la plus parfaite des environs.

¹⁰⁷⁷ *Une mémoire d'éléphant*, op. cit., p.287.

¹⁰⁷⁸ La parabase, partie d'une comédie grecque, consistait essentiellement en un discours du coryphée, sorte de digression par laquelle l'auteur exprimait ses intentions, ses convictions.

¹⁰⁷⁹ *Une mémoire d'éléphant*, op. cit., p.289 : "- Je passais par hasard (...) répondit Mrs Oliver (...) je me suis dit que j'allais faire un saut chez vous pour voir...comment vous alliez (...) Ah ! Et reparler du bon vieux temps peut-être. C'est toujours bien agréable quand on en a l'occasion, hein ?"

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p.294.

¹⁰⁸¹ Agatha Christie, *Une autobiographie*, op. cit., p.570.

- Allons-y, dis-je. J'aimerais beaucoup la revoir, je n'y suis pas retournée depuis que je passais par là avec ma mère quand j'étais gamine. Nous nous rendîmes donc à Greenway. C'était (...) la maison idéale, une maison de rêve (...) Nous achetâmes donc Greenway. ¹⁰⁸²

L'on relèvera le nom troublant de cette propriété *Greenway house* : la maison du chemin vert. Faut-il rappeler que le vert revêt souvent une valeur mythique, qui est celle des "*green pastures*", des verts paradis des amours enfantines : "Verte comme la jeunesse du monde apparaît aussi la jeunesse éternelle promise aux élus." (cité par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p.1004) Autre coïncidence, le nom de la maison d'enfance d'Agatha, rasée pour laisser place à un lotissement : *Ashfield* qui peut signifier le champ de frênes mais également le champ de cendres : "L'année dernière (...) je suis allée voir non pas Asfield, mais où Ashfield avait été (...) Il y a trois ans aujourd'hui, quelqu'un m'écrivait pour me demander si je savais que la maison devait être démolie pour faire place à un nouveau lotissement (...) Il ne restait rien de mes souvenirs (...) je ne pouvais même pas retrouver l'emplacement exact où la maison s'était dressée. C'est alors que je vis le seul indice : les restes insolents d'un araucaria qui luttait pour subsister au fond d'une cour encombrée. Plus trace de jardin nulle part. De l'asphalte partout. Pas un seul brin d'herbe." (Ibid., p.649)

Retour et enfance, origine et maison : dans le corpus christien ces associations ne s'opèrent pas de manière si simple et indolore. Et pour cause : revenir - c'est-à-dire faire retour à la source - induit de passer de la forme à l'essence, des apparences à la réalité¹⁰⁸³ - ce glissement de la périphérie au centre pouvant être perçu, contre toute attente, comme une régression et générer par conséquent nombre de déceptions. Agatha Christie insiste dans son autobiographie (op. cit., p.94) sur cette logique de la déception propre à tout retour : "On ne peut, jamais, retrouver un lieu qui nous a marqué la mémoire. À supposer, ce qui est

¹⁰⁸² Ibid., p.582.

¹⁰⁸³ Dans *La mort n'est pas une fin* (op. cit., pp.30.31.32) Hori tente de prévenir Renisenb des déconvenues inhérentes à toute réintégration et de ce glissement de l'illusion à la prise de conscience : "Renisenb (...) s'arrêta puis reprit, logique : - Quand Khay est parti rejoindre Osiris, j'ai été terriblement triste. Mais à présent, je suis rentrée à la maison, alors, je vais redevenir heureuse et oublier... parce qu'ici la vie est restée comme avant. Rien n'a changé. - Tu en es bien sûre ? Elle lui lança un regard pénétrant : - Que veux-tu dire au juste, Hori ? - Je veux dire que les choses changent forcément. Huit ans, c'est huit ans. - Ici rien ne change, insista Renisenb avec une belle confiance (...) moi, je veux que tout reste toujours comme avant ! - Mais enfin, toi-même tu n'es plus la Renisenb qui est partie avec Khay, - Bien sûr que si ! Et si ce n'est pas le cas, je ne vais pas tarder à la redevenir. Hori secoua la tête : - Tu ne peux pas remonter le temps, Renisenb. C'est comme le mesurage des récoltes, là. Si à la moitié j'ajoute un quart, puis un dixième, puis un vingt-quatrième... au bout du compte, vois-tu, la quantité aura changé. - N'empêche que je suis Renisenb et rien d'autre. - Mais Renisenb acquiert quelque chose à chaque instant de sa vie, et à chaque fois, tu deviens une nouvelle Renisenb. - Non, non et non ! Et toi, tu es toujours le même Hori ! - Tu le penses sans doute, mais là aussi, tu te trompes (...) Il est un mal qui s'attaque à nous de l'extérieur, et que n'importe qui peut voir mais il en est aussi un autre, une sorte de gangrène au plus profond de nous. Cet autre mal n'est pas visible à l'œil nu. Il se développe insidieusement jour après jour comme le ver qui à force de ronger le fruit... finit inexorablement par le détruire. Renisenb en ouvrit des yeux ronds. Il avait dit cela comme s'il se parlait à lui-même ... comme si, oublieux de sa présence, il s'était abîmé dans une sorte de méditation."

improbable, que rien n'y ait changé, on ne le reverrait pas avec les mêmes yeux. Le passé est le passé « Les routes heureuses que j'ai empruntées, et que je n'emprunterai jamais plus... » Ne retournez jamais en un endroit où vous avez connu le bonheur : son souvenir restera vivant en vous. Sinon, il sera détruit. » Cet aphorisme final est transposé de manière quasi littérale dans *À l'hôtel Bertram* (op. cit., p.158) : “Miss Marple soupira : - À première vue, c'était merveilleux... Rien n'avait changé, vous comprenez... On avait l'impression de retourner dans le passé ... cette partie du passé qu'on avait aimée et dont on avait si longtemps savouré le souvenir (...) Mais bien sûr, ce n'était pas vraiment cela. J'ai appris-ce que je savais déjà, sans doute - qu'on ne revient jamais en arrière, qu'on ne devrait jamais essayer de revenir en arrière (...) En vérité, la vie est une rue à sens unique (...).”

Déception car la mémoire et l'imagination ont joué le rôle d'un antidote sublimatoire¹⁰⁸⁴ ; désillusion parce qu'en ralliant son point de départ, le héros éprouve qu'il a changé¹⁰⁸⁵ et que le retour ne constitue pas, comme il le supputait, “le médicament de la nostalgie”¹⁰⁸⁶ ; regrets puisque les conditions et le cadre actuels - comme un climat maussade ou un urbanisme déprimant - s'opposent à l'image virtuelle passée, ravivant la tentation de l'exil ; et enfin, remords et culpabilité lorsque le personnage apprend, après une longue absence, que son témoignage aurait pu sauver de la mort un innocent... C'est le postulat du roman *Témoin indésirable* où, après une expédition au bout du monde, le docteur Calgary apprend que son témoignage aurait pu innocenter Jacko, accusé à tort du meurtre de sa mère adoptive et mort depuis, abandonné de tous, en prison. L'idée de cette intrigue était venue à Agatha, après

¹⁰⁸⁴ Comme tendent à le prouver ces différents extraits : “- Ce furent pourtant d'heureux jours, remarquai-je avec mélancolie (...) - Ce n'est pas vrai continua Poirot. Vous regardez en arrière, et les larmes aux yeux, vous vous dites : « ah ! c'était le bon temps (...) » mais en vérité (...) vous n'étiez pas aussi heureux que vous le pensez. ” (*Hercule Poirot quitte la scène*, op. cit., p.879) ; “- Vous savez (...) fit Poirot avec douceur, les gens ne sont jamais tels qu'on se les rappelle. On se les représente de plus en plus, au fil des ans, tels qu'on *souhaiterait* qu'ils soient, et tels qu'on est *persuadé* s'en souvenir. Si l'on souhaite se les rappeler gais, beaux et aimables, on les fait dans sa tête beaucoup plus gais, plus beaux et plus aimables qu'ils ne l'ont jamais été” (*La troisième fille*, op. cit., p.300) ; “- Mais quand j'étais en Orient, j'avais la nostalgie d'ici ! s'écria Lynn (...) -Oui, oui, là où vous n'êtes pas, c'est là que vous voulez être ! Il en sera peut-être toujours ainsi. Vous vous racontez une histoire, l'histoire de Lynn Marchmont rentrant dans ses foyers... mais l'histoire ne se réalise jamais parce que la Lynn Marchmont que vous imaginez n'est plus la vraie Lynn Marchmont. Elle est celle que vous voudriez être.” (*Le flux et le reflux*, op. cit., p.1130)

¹⁰⁸⁵ Tel est le constat effectué par Lynn, de retour de l'étranger, dans *Le flux et le reflux* (op. cit., p.970 et p.990) : “Ah ! rentrer chez soi et ne *plus jamais*, plus jamais devoir repartir ! Eh bien, voilà, c'était fait : elle était libérée du service, elle était de retour à White House (...) Et déjà elle commençait à éprouver des impatiences, une espèce d'insatisfaction énervée. Tout était pareil qu'avant, la maison, Mums, Rowley, la ferme, la famille - trop pareil, presque. La seule chose qui avait changé et qui n'aurait pas dû, c'était elle.” ; “Ce temps-là était bien fini. La guerre était terminée, Lynn Marchmont était de retour... Le marin rentra au port, il a franchi les océans... Non, je ne suis plus la même qu'avant, se dit-elle.”

¹⁰⁸⁶ V.Jankélévitch, op. cit., p.340 : “Pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi, le retour est le médicament de la nostalgie comme l'aspirine est le médicament de la migraine. Ithaque est pour Ulysse le nom de ce remède. C'est du moins ce que l'on croit...”

lecture d'un article, où un explorateur de l'Antarctique transcrivait l'étrange impression éprouvée à son retour chez lui après avoir passé des mois, sans recevoir aucune nouvelle.

Nombre de personnages, de retour au pays natal, sont confrontés à la pluie, au froid, au brouillard et à des villes inhospitalières, ces circonstances exacerbant paradoxalement le regret du temps où l'on était proscrit : "Fini, les nuits étouffantes ; fini, le soleil aveuglant et la luxuriante beauté de la végétation tropicale ; fini, les soirées solitaires à lire et relire de vieux numéros du Times. De retour au pays (...) l'Angleterre ! L'Angleterre un jour de juin, sous un ciel grisâtre et par temps de bise plutôt frisquet. Tout sauf accueillante, la mère patrie (...) Et les gens ! (...) des multitudes de visages aussi gris que le ciel. Des visages soucieux, tourmentés. Et les maisons, donc ! Il en poussait un peu partout comme des champignons. Affreux bungalows ! Écoeurantes bicoques ! Préteniardes cages à lapins disséminées dans la campagne !" (*Un meurtre est-il facile ?* op. cit., pp.415-416) ; "Stephen releva le col de son pardessus (...) Un brouillard opaque pesait sur la gare (...) Tout était sale, noir de suie. « Quel fichu pays ! Quelle saleté de ville ! » se dit-il écoeuré (...) La ville lui apparaissait (...) comme un cabochon de strass clinquant serti dans une monture en fer-blanc. Dire qu'il aurait pu se trouver en Afrique du sud, à l'heure qu'il était (...) Soleil, ciel d'azur, jardins aux mille senteurs (...) Ici au contraire, tout n'était que poussière, crasse (...) Tous ces gens ! (...) Quand ils n'avaient pas un profil de brebis bêlantes, ils avaient un faciès de garenne apeuré (...) des hommes à la quarantaine alourdie (...) ressemblaient à des gorettes (...) Il lui vint brusquement une folle envie de prairie africaine, ouverte, immense, écrasée de soleil..." (*Le Noël d'Hercule Poirot*, op. cit., pp.209-210) ; "Pour le moment, elle ne trouvait (...) pas l'Angleterre particulièrement attrayante. Le ciel était gris, annonciateur de pluie, et un vent irritant soufflait avec force." (*La dernière énigme*, op. cit., pp.1045-1046)

Sophie de Mijolla-Mellor a interprété ce motif de la déception, suivi de l'irruption de la mort, comme une résurgence de l'expérience commune à l'enfance : revenir dans un lieu investi et désiré ne tarde pas à engendrer l'ennui, sauf si un événement passionnant se produit. La thématique du retour induirait donc un besoin d'excitation nouvelle inhérent à toute situation de bien-être, aussi nostalgique soit-elle. Comme celui suggéré par les premières lignes de *Poirot quitte la scène* (op. cit., pp.869-870) où Hasting retourne à Styles, théâtre de la première enquête : "Qui n'a jamais été saisi d'un soudain pincement au cœur lorsqu'il est amené à revivre une situation ancienne ou à ressentir une émotion autrefois éprouvée ? (...) C'est la question que je me posais (...) confortablement installé dans mon compartiment (...) Combien de décennies s'étaient-elles écoulées depuis que j'avais effectué ce même voyage ? (...) C'était en 1916 et (...) j'allais bientôt plonger dans les noirs arcanes d'un meurtre

mystérieux (...) Ah ! Si j'avais pu retourner en arrière ... reprendre ma vie à son tout début ! Si seulement ce jour avait pu être celui de 1916, où j'étais arrivé à Styles pour la première fois...” Ce besoin d'en découdre avec l'imprévisible sourde également dans la situation de confort ennuyeux décrite par le chapitre 1 du *Crime est notre affaire* (op. cit., p.828 et p.830) intitulé *Une fée dans l'appartement*. En se retournant sur ses six années de mariage, Tuppence, l'ancienne espionne, ne peut s'empêcher d'exprimer une irrépressible envie de danger et de nouveauté... envie qui se concrétisera, symboliquement, par un effet d'optique sur une photo évoquant la présence d'une bonné fée ! : “Mrs Thomas Beresford changea de position sur son canapé et, mélancolique (...) baïlla. - J'aimerais tant qu'il se passe quelque chose (...) Tuppence soupira et, rêveuse, ferma les yeux : - Et c'est ainsi que Tommy et Tuppence se marièrent et qu'ils vécurent heureux à jamais, récita-t-elle. Et, six ans après, ils vivaient encore heureux à jamais... C'est incroyable ce que les choses peuvent être différentes de ce qu'on attendait (...) Je suis habituée à mon bonheur, voilà tout (...) Tommy (...) pointa le doigt sur une petite tache blanche. - La pellicule a été éraflée dit Tuppence. - Pas du tout. Ça, Tuppence, c'est une fée (...) Il lui tendit une loupe (...) À travers le miroir grossissant et avec un léger effort d'imagination, on pouvait voir dans cette éraflure une petite créature ailée (...) - Elle a des ailes ! s'exclama Tuppence. Quelle merveille, une fée, une vraie dans notre appartement (...) tu crois qu'elle va réaliser nos souhaits ? - Tu le sauras bientôt, dit Tommy. En tout cas, ce ne sera pas faute d'avoir suffisamment souhaité que quelque chose arrive. Tu y as passé toute l'après-midi.”

Cette hypothèse rejoint celle de Suzanne Dutruch, même si la formulation proposée est quelque peu différente :

“C'est le meurtre qui met fin à l'existence du monde quotidien (...) le meurtre commis devient paradoxalement le seul acte vrai, tout en étant dans la convention du roman policier un acte incompréhensible.”¹⁰⁸⁷

Ces explications sont tout à fait admissibles, mais cette irruption de la mort survenant dans la dynamique d'un retour reproduit peut-être également une perte : la perte d'un bonheur et d'une innocence idéalisés. Dans la perspective de cette notion de perte, nous attirons l'attention de notre lecteur sur le titre de la septième partie d'*Une autobiographie : le pays du bonheur perdu* (op. cit., 387) qui correspond à la relation de trois événements clés : la mort de

¹⁰⁸⁷ Suzanne Dutruch, *Les techniques et les thèmes du roman policier anglais (auteurs féminins) 1920-1950*, Didier Érudition, Paris, 1985, p.392.

sa mère en 1926, sa mystérieuse disparition au mois de décembre de la même année et le divorce d'avec Archie (prononcé en avril 1928).

Le château que désirent - ou plutôt que redésirent - Mitch et John Christow dans *le Vallon*¹⁰⁸⁸, Arthur Hastings dans *Poirot quitte la scène* ou bien encore Elinor Carlisle dans *Je ne suis pas coupable* est un château aussi lointain qu'inaccessible, un château définitivement perdu qui condamne le désir à demeurer à jamais inassouvi, une image en somme de l'enfer¹⁰⁸⁹, d'une fatalité interdisant tout espoir de retour :

“Elinor eut une soudaine crise de fou rire :

- Polly met la bouilloire à chauffer, Polly met la bouilloire à chauffer (...) nous aurons tous du thé ! Vous vous rappelez que nous jouions à ça, Mary, quand nous étions petites ?

- Oui, je m'en souviens très bien.

- *Quand nous étions petites...* Quel dommage qu'on ne puisse jamais revenir en arrière, vous ne trouvez pas ?

- Vous voudriez revenir en arrière ?

- Oui... oh, *oui*, dit Elinor avec force.”¹⁰⁹⁰

Un regret identique perce dans les pensées d'Henrietta dans *Le vallon* (Torino, les Intégrales 8, 1995, p.495) : “- Ainswick est le plus bel endroit au monde, répondit-elle songeuse. Une petite fille aux longues jambes, aux cheveux bruns en brousaille. Une petite fille heureuse, qui ne se doutait pas de ce que la vie lui réservait... Une petite fille qui aimait les arbres... Avoir été si heureuse et ne pas l'avoir su ! « Ah, si je pouvais revenir en arrière ! » rêva-t-elle.”

¹⁰⁸⁸ Dans ce roman de 1946, la propriété *Le vallon* se pose comme le substitut de la demeure d'antan, associée aux souvenirs d'enfance : Ainswick. Cependant ce transfert provoque un indéniable malaise dont Midge Hardcastle (l'on notera là encore le patronyme de l'héroïne constitué de l'adjectif « *hard* » - dur, difficile - et du substantif « *castle* », le château) rend compte en ces termes : “-N'empêche, répliqua Midge (...) cet endroit me fait froid dans le dos depuis quelque temps (...) -*Le vallon* ? s'étonna Edward. Il me rappelle toujours un peu Ainswick. Bien sûr, ce n'est qu'une imitation, un faux semblant. Midge l'interrompt : - Ce sont justement les imitations qui me font peur. On ne sait jamais ce qui se cache *derrière* tout ça. Ce sont... ce sont comme des *masques* dont on affublerait les gens et les choses.” (*Le vallon*, op. cit., p.655)

¹⁰⁸⁹ Comme tend à le prouver l'introspection d'Elinor dans *Je ne suis pas coupable* (op. cit., pp.1044, 1045, 1046-1053) dont l'engluement dans l'amertume et les regrets transparait par le biais d'un jeu sur les antonymes : “Elle aurait pu vivre ici avec Roddy. *Roddy et elle* (...) Ils seraient ensemble ici, maintenant, non pas en train de vider la maison pour la vendre, mais occupés à la redécorer, à projeter des embellissements, pour chaque pièce, pour le jardin (...) Si quelque chose devait arriver à Mary Gerrard, Roddy lui reviendrait (...) *Si quelque chose arrivait à Mary Gerrard...* Elinor tourna la poignée de la porte d'entrée et frissonna en passant de la chaude lumière du soleil à la pénombre de la maison. Il faisait froid, sombre, lugubre... Comme si quelque chose la guettait, tapi dans l'ombre... (...) *Les rosiers grimpants de la loge...* Un flot de souvenirs submergea Elinor. Ses bagarres avec Roddy - la guerre des deux roses. Ils se querellaient... puis ils faisaient la paix. Oh, les jours heureux, pleins de rires et de soleil ! Le dégoût l'envahit. Où en était-elle maintenant ? Quel abîme de haine... de mal... Elle se sentit vaciller.”

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p.1051.

Davantage que la présence évanescence du criminel, c'est la menace de l'inéluctable¹⁰⁹¹ qui imprègne insidieusement la production christienne. Le Temps introduit l'irréparable et rend aléatoire, sinon impossible, la tentative de retour. Cette vérité essentielle procura à notre auteur un argument percutant lorsqu'un de ses amis lui reprocha la parution d'un recueil de ses souvenirs d'archéologue amateur : "J'écrivis un ouvrage (...) j'avais de trop poignants souvenirs de nos séjours à Arpachiyah et en Syrie. C'est pour revivre notre vie à deux et m'adonner au plaisir de ces réminiscences que j'ai écrit *Dis-moi comment tu vis* (...) Sidney Smith, bien entendu, m'avait dit : - Vous n'allez pas publier ça, Agatha (...) Ça pourrait ne pas plaire à Max. J'en doutais - Je ne pense pas qu'il y trouvera à redire (...) je tiens à le publier (...) parce que je veux avoir un support à mes souvenirs (...) Le temps efface tout. La voilà, ma raison." (*Une autobiographie*, op. cit., pp.609-610).

À travers le rôle fonctionnel du meurtre, ce n'est rien moins que la crainte du futur qui s'inscrit. Une crainte justifiée puisque l'éloignement et la disparition progressive de périodes, perçues comme de véritables âges d'or, provoquent de violentes confrontations témoignant, toutes, d'une irrémédiable dégradation :

"Le temps avait fait son œuvre"¹⁰⁹²,

"Le temps n'avance pas partout du même pas. Quelquefois, en revenant dans un endroit, on sent que le temps a filé à une vitesse terrifiante et (...) que tout a changé."¹⁰⁹³

"On avait construit là un immense gratte-ciel d'architecture moderniste. Miss Marple secoua la tête avec tristesse et se dit d'un ton ferme : « Je veux bien que le progrès soit un mal nécessaire. N'empêche que, si Cousine Esthel savait cela, je parie qu'elle se retournerait dans sa tombe. »"¹⁰⁹⁴

"Tommy regardait avec une certaine stupeur le double menton de Sir Josiah Penn, son crâne chauve, ses sourcils broussailleux et son énorme bedaine. Et il pensait à Tante Ada, à sa moustache naissante, à son sourire maussade, à ses cheveux gris fer, à son regard malveillant. Le Temps, songea-t-il. Ce que le Temps fait de vous ! Il essaya de se représenter le jeune lieutenant et la jolie fille au clair de lune. En vain."¹⁰⁹⁵

"Il y avait près d'un an que je n'avais pas vu mon vieil ami. Notre dernière rencontre avait été pour moi un choc (...) C'était un vieillard maintenant, que

¹⁰⁹¹ Après l'évocation nostalgique de lady Astwell dans *Christmas pudding* (op. cit., p.344), Poirot se fait l'écho de la conscience collective en répondant par un apophtegme : "- (...) Dieu sait qu'il était bien différent en ce temps- là, je vous assure. Lady Astwell poussa un soupir nostalgique. - De tels changements sont inéluctables, madame. C'est la loi de la vie."

¹⁰⁹² *Le crime d'halloween*, op. cit., p.961.

¹⁰⁹³ *Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p.683.

¹⁰⁹⁴ *À l'hôtel Bertram*, op. cit., p.102.

¹⁰⁹⁵ *Mon petit doigt m'a dit*, op. cit., p.762.

l'arthrite rendait presque impotent (...) Rien, à mon humble avis, n'est plus triste que les ravages que peuvent causer les ans."¹⁰⁹⁶

“(...) sur ce piédestal, une figurine de pierre très abîmée : celle d'un petit garçon avec un panier sur la tête. Cela évoqua aussitôt un souvenir chez Tuppence (...) Étant enfant, elle allait parfois en visite chez tante Sarah. Elle jouait à une espèce de jeu avec un cerceau. Il faut dire que Tuppence avait 6 ans à l'époque. Son cerceau incarnait des chevaux (...) En conduisant jusque-là [un petit cabanon d'été] ses adorables chevaux, Tuppence apportait toujours une offrande (...) qu'elle déposait (...) sur la tête du petit garçon en faisant un vœu. Un vœu (...) qui était (...) presque toujours exaucé. « Oui, mais ça, se dit Tuppence (...) c'est évidemment parce que, en vérité, je trichais. Je souhaitais un événement dont j'étais à peu près sûre qu'il devait se produire, et alors, comme mon vœu se réalisait, j'y voyais vraiment de la magie. Je pensais faire une offrande à un dieu du passé, même si, en réalité il (...) s'agissait (...) seulement d'un petit garçon rondet. Enfin... c'est bien amusant toutes ces histoires qu'on peut inventer et auxquelles on fait semblant de croire. » Elle soupira (...)”¹⁰⁹⁷

Le retour au lieu de l'origine agit donc à la manière d'une clef sur le cadenas de la mémoire : il renvoie instantanément à l'homme l'image d'une innocence initiale rêvée tout en lui faisant ressentir avec acuité les blessures provoquées par un temps assassin : en effet, par le simple fait qu'il est reflété, l'original apparaît autre et ne peut, par conséquent, conserver ses attributs habituels et rassurants. Dans *le Gentleman des Antipodes*¹⁰⁹⁸, le parc zoologique - où cohabitent des animaux rares et exotiques - provoque chez un badaud (ému par cette nature restaurée en son état originel) la fugace résurgence de souvenirs édéniques- une conséquence pour le moins logique lorsque l'on associe le parc botanique au jardin, symbole du Paradis terrestre et du Cosmos dont il est le centre. Dans le roman chrétien *Je ne suis pas coupable* (op. cit., p.1109), l'évocation d'une roseraie provoque chez Elinor le surgissement d'images liées à l'enfance, la roseraie devenant la représentation d'un paradis perdu tout en provoquant une volte-face. Les considérations chimériques de l'héroïne sont à rapprocher de la symbolique onirique du jardin, “expression heureuse d'un désir pur de toute anxiété.” En effet, dans les rêves, l'on pénètre souvent dans le jardin par une porte étroite à première vue indétectable et difficile d'accès. Le jardin renvoie alors effectivement à “l'expression imagée d'une évolution psychique assez longue qui est parvenue à une richesse interne” (Ernest Aeppli, *Les rêves et leur interprétation*, Paris, 1951, pp.282-283) comme en atteste cette introspection de la jeune femme : “- Ensuite ? (...) C'était comme dans un rêve (...)

¹⁰⁹⁶ *Hercule Poirot quitte la scène*, op. cit., p.870 et p.876.

¹⁰⁹⁷ *Le cheval à bascule*, op. cit., pp. 472-473.

¹⁰⁹⁸ Pierre Véry, *Le gentleman des antipodes*, op. cit., p.15 : “Sans doute était-il venu là, poussé par un obscur besoin de dépaysement, et faisait-il en imagination un voyage au pays merveilleux des girafes, des hippopotames, des autruches, cependant que remontaient à sa mémoire des lectures du temps de l'enfance : Aymard, Bousenard, Fenimore Cooper, Mayne Red... Soudain, il consulta sa montre (...) Après s'être, un quart d'heure, senti citoyen du vaste monde, il se rappelait qu'il était avant tout un citoyen d'Argenteuil ou de Chaville.”

L'infirmière avait une marque au poignet dit Elinor d'une voix rêveuse. J'en ai fait la remarque et elle a dit que c'était une épine de rosier grimpant près de la loge. *Les roses de la loge...* Une fois, il y a bien longtemps, nous nous étions querellés, Roddy et moi, à cause de la guerre des Deux Roses. Il était York et j'étais Lancastre. Il aimait les roses blanches. Je prétendais que ce n'était pas de vraies roses qu'elles n'avaient même pas de parfum ! J'aimais les roses rouges, sombres et veloutées. Les roses qui sentent l'été... Nous nous battions comme des idiots. Tout cela m'est revenu...là, dans l'office... et quelque chose (...) s'est brisé... la haine qui était dans mon cœur, elle s'est évanouie lorsque je nous ai revus, enfants tous ensemble. Je ne haïssais plus Mary. Je ne voulais pas qu'elle meure..."

Le décor apparaît généralement, dans le corpus véryien, comme un catalyseur : plus il paraît proche des commencements, plus il porte le sceau de l'authenticité, plus le héros est enclin à renouer avec sa nature originelle comme tendent à le prouver les incipits de *Goupi-Mains Rouges*, des *Disparus de Saint-Agil* et des *Anciens de Saint-loup*. L'arrivée de Goupi-Monsieur, jeune parisien maniéré, sur les terres de son enfance par une nuit épaisse battue par un vent ronfleur balayant une étendue glacée où semble planer une sorte de mystère hostile, constitue le prélude d'une renaissance dont le dénouement du roman se fera l'écho : "C'était comme si les vingt années (...) vécues à la ville (...) venaient de s'engloutir dans le néant. Il se chauffait. Il se sentait chez lui. Il était chez lui. La vie des paysans (...) L'année déploie lentement l'éventail bigarré des semaines. La terre change de couleur, les bois se dépouillent, la terre est blanche, les bois sont noirs, puis le vert éclate comme une fanfare, et voici de l'or (...) : tout est jaune, tout est roux... Et l'existence va - gel hier, pluie aujourd'hui, soleil demain (...) Et le tic-tac de la vieille horloge vous blanchit les tempes (...) Monsieur (...) découvrait une sorte de sainteté dans cette manière de vivre (...) Adieu Paris(...) Il serait l'un de ceux-ci. Un paysan !" (*Goupi-Main Rouges*, op. cit., pp.135-136)

Les allusions à une nature rendue âpre, par des conditions météorologiques extrêmes et des éléments naturels gorgés de force ou au contraire vidés de substance, sont souvent placées en début de récit, signes de l'imminence de ce retour : retour sur soi-même qui implique paradoxalement l'idée d'une représentation, chacun des personnages tentant de donner le change¹⁰⁹⁹ sur la scène du regret et de la nostalgie : le bois¹¹⁰⁰ glacé et hostile battu par la pluie,

¹⁰⁹⁹ Comme dans *Les Anciens de Saint-Loup* (op. cit., p.288) où emportés par une émulation burlesque, les adultes rivalisent comme des gamins dans leurs efforts pour rénover leur vieux collège délabré.

¹¹⁰⁰ *Les disparus de Saint-Agil*, op. cit., pp.29-30 : "LePicq s'était jeté dans un chemin impossible : une vraie piste de boue (...) Le sol visqueux exerçait sur les semelles une succion goulue. La contrée, sur des kilomètres carrés, n'était qu'une monstrueuse ventouse (...) On pénétra dans le sous-bois. Des oiseaux partaient entre les branches, sans un cri. Au moindre coup de vent, les arbres laissaient couler sur les deux hommes une douche glacée. L'eau coulait le long de la nuque, s'insinuait entre peau et chemise." Dans ce passage, la pénible pérégrination de l'avocat a une connotation primitive puisque son retour au lieu de la genèse (la pension Saint-

à travers lequel Prosper Lepicq traque son enfance dans *Les Disparus de Saint-Agil*, préfigure la réunion crépusculaire des trois anciens Chiche - Capon dont la vivacité affectée - durant leurs retrouvailles - joue un rôle euphémisant, censé atténuer le sentiment de perte irréparable. L'échange entre les trois anciens Chiche-Capon se rapproche, par bien des aspects, de la conglobation - ce procédé par lequel on présente une accumulation de preuves ou d'arguments pour persuader un interlocuteur. Rien n'a changé et en même temps tout a changé comme le suggère la surenchère verbale à l'œuvre, dans l'extrait qui suit - surenchère traduisant à la fois la force d'une conviction mais produisant également un effet d'oppression dans le sens : "Dans la soirée, le romancier avait fait une lecture à ses deux amis retrouvés. Une relation des événements qui s'étaient déroulés jadis à Saint-Agil, l'aventure dont tous trois avaient été les héros à la fin du troisième trimestre de l'année scolaire 1913-1914 (...) - Ainsi, conclut Prosper Lepicq, chacun de nous a suivi sa voie ! Le romancier a écrit. Le voyageur a voyagé...Au fait, où es-tu allé, vieux voyageur ? Qu'as-tu fait dans cette fameuse Amérique de nos rêves d'enfants ? - Well, dit le voyageur avec un rire sonore, j'ai... Il sortit son portefeuille et en tira, presque religieusement, un papier plié en huit. - Un document Chiche-Capon, fit-il. Le seul qui existe encore, je suppose. C'est toi qui l'as rédigé, vieux romancier, une nuit, dans la classe de sciences. Il expose notre programme, tel que tu l'imaginais. Il est drôle ! Lisez ! - Dieu ! soupira le romancier. C'est bien mon écriture. Elle n'a pas changé. - It is! fit le voyageur. Rien n'a changé ! Lepicq a conservé ses yeux de hibou ; moi ma face en lame de couteau ; toi, ton nez plat. Mais lisez..." (*Les disparus de Saint-Agil*, op. cit., p.200) Le "ruisseau à sec"¹¹⁰¹ où les gamins de la sixième B inhument leur bouteille, tout comme la cavité ¹¹⁰² rocheuse de laquelle les *Anciens de Saint-loup* extraient une cassette, annoncent, quant à eux, la vacuité¹¹⁰³ de la démarche entreprise par des adultes pour réinsuffler vie à leur vieux collège.

Agil) s'effectue dans un environnement viscéralement humique. Humique du nom latin « *Humus* » vers lequel la terre incline et dont l'homme fut modelé.

¹¹⁰¹ *Les anciens de Saint-Loup*, op. cit., p.222 : "Ceux de la sixième B (...) décidèrent de creuser leur fosse sous un pont jeté au-dessus d'un ruisseau à sec (...) qui bossuait la chaussée. Ce serait un fameux repère, pour se rappeler l'endroit, plus tard."

¹¹⁰² Ibid., pp.226-227-228 : "(...) ils parvinrent à proximité d'une éminence parsemée de blocs rocheux de couleur rougeâtre (...) Au sommet de l'éminence (...) le moustachu (...) s'agenouilla, ouvrit un couteau de poche (...) et se mit à fouiller le sol (...) -Je crois que je la sens, les gars ! (...) L'agriculteur achevait de dégager une caisse d'une quarantaine de centimètres (...) vermoulue, rongée, trouée (...) par les vrilles et les mandibules des insectes foreurs, [elle] sentait le décrépît, le moisi, la mort. Pourtant, ils n'auraient guère été plus bouleversés, s'il se fût agi d'un trésor. C'est qu'il s'agissait d'un trésor, en effet : leur jeunesse !"

¹¹⁰³ Comme en atteste leur départ précipité de l'institution à la fin du roman (Ibid., p.343) : "Les Anciens traversaient hâtivement la cour de récréation. Ils portaient leurs petites valises. Départs furtifs, presque honteux, ressemblant à des fuites...La bruine les enveloppait de flou ; impossible de reconnaître Caille Jean-Louis, Le Guellec Yvan, ni (...) Léopold Sucheyre: ils n'étaient plus que des silhouettes anonymes, de voyageurs civils fourvoyés dans un collège. - *Aeternum Vale* ! dit Paul Lalue, laissant retomber la porte cochère. Adieu sans retour !"

C'est par le biais de cette impossible communion entre une nature retrouvée en son état originel et la restauration de la nature originale de l'être, que l'auteur ébauche, peu à peu, sa propre mythologie, en arpentant, en creusant, toujours le même sillon : celui du retour à la terre natale... Retour au pays natal comme celui d'Antoine La Guepie dans *Danse à l'ombre*, de Simon Le Gouge dans *Le pays sans étoiles*, de Goupi - Monsieur dans *Goupi-mains rouges* ou bien encore de Désiré Triboire dans le *Meneur de jeu*.

Le retour à la terre : c'est précisément le titre d'une nouvelle méconnue où il évoque des fantômes errants dans le vide intersidéral, essayant désespérément de rejoindre la planète terre. Dans ce court récit, la terre d'aboutissement se confond avec celle des origines, raison pour laquelle les fantômes manifestent une telle frénésie dans leurs tentatives pour la rallier. Elle, seule, leur permettra de se régénérer, l'espace sacré tirant - comme l'a montré Mircea Eliade - "sa validité de la permanence de l'hérophanie qui l'a une fois consacré"¹¹⁰⁴ :

" Le retour à la terre, tel est l'idéal, l'aspiration, l'obsession des fantômes ; c'est leur désir inaltérablement fixe, dans le tournoiement fastidieux des nébuleuses ! Il fait froid, terriblement froid, dans le gouffre intersidéral et la route est longue (...) chère petite planète terre (...) Comme l'on voudrait te retrouver, bonne vieille terre où les délices de l'amour suivent celles de la table, et sont elles-mêmes suivies par les délices de l'amitié !... Se réincarner... S'insinuer à nouveaux dans une forme vivante ! Pour cela, l'âme errante doit guetter l'instant où un enfant vient au monde et, (...) se glisser en lui, se couler jusqu'à son cœur. C'est pourquoi, partout où s'annonce l'humble et grandiose miracle d'une naissance (...) une assemblée houleuse de fantômes cerne la femme au ventre mûr. Du fond de la Voie lactée, ils accourent par essaims , et c'est à celui qui saura profiter de cette chance de réincarnation..."

Cette idée d'une renaissance se confirme à l'aune du roman *Le Meneur de jeu* par le biais de la symbolique de l'œuf - œuf qui constitue l'enjeu¹¹⁰⁵ de la quête du héros. L'œuf apparaît souvent comme un des symboles de la rénovation périodique de la nature. Pour Mircea Eliade (*Traité d'histoire des religions*, op.cit., pp.347-348), "le symbole que l'œuf incarne, d'après les ensembles mystico-rituels de maintes religions ne se rapporte pas tant à la naissance qu'à une renaissance, répétée suivant le modèle cosmogénique." Selon lui, "l'œuf

¹¹⁰⁴ Cette réflexion de Mircea Eliade, extraite de son *Traité d'histoire des religions* (Paris, 1964) est une reprise de l'analyse conduite par Lévy-Bruhl dans *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* (Paris, pp.188-189) montrant comment "telle tribu de Bolivie, chaque fois qu'elle ressent le besoin de renouveler son énergie, revient au lieu qui est censé avoir été le berceau de ses ancêtres."

¹¹⁰⁵ Uniquement polarisé sur cet œuf d'or, symbole palpable d'un imaginaire enfantin pourtant révolu ("Dans ma paume reposait un œuf d'or"), le héros est condamné, à plus ou moins brève échéance, à affronter la désillusion et l'amertume : "Quoi ! Derrière l'aventure de l'œuf : rien ! Là où nous avons vu l'amorce de possibilités somptueuses, rien que cette fantaisie d'un vieillard frappé de gâtisme ? Cela était pas trop décevant." (*Le meneur de jeu*, op.cit., p.876)

confirme et promeut la résurrection qui... n'est pas une naissance, mais un *retour*, une répétition.”

Le romancier semble avoir travaillé tant sur le fond que sur la forme pour conférer à cette image lancinante de l'œuf une forte puissance évocatrice - rappelant celle que recèle, au niveau visuel, le signe cabalistique. C'est ainsi, tout au moins, que nous analysons la présence visuellement obsédante de la lettre O¹¹⁰⁶ dans ce texte et la richesse du champ lexical du cercle, qui s'inscrivent dans ce même élan de répétition, de résurrection¹¹⁰⁷ :

“ Le vent soufflait fort dans mon dos lorsque je revins à la maison. Je ne prétendrai pas qu'il me portât et que, privé de son secours je me fusse mollement affaissé sur le bas-côté de la route, comme une plume ou une feuille que l'air cesse de soutenir. Ce voyage de retour, j'eus pourtant l'impression de l'accomplir : non à l'aide de mes pieds mais grâce aux bons offices de quelque tapis roulant ou volant. L'œuf d'or m'était sorti de l'esprit. Il avait dû fondre réduit d'abord aux proportions d'une noix, puis d'une noisette, puis d'une... dragée, puis d'une pilule,... Tout ce que j'avais appris, depuis ce que l'on appelle l'âge de raison, m'avait fui de l'entendement. Patte Pelu, Déluge, Gond, Esprit Folet, jusqu'à mon propre nom, jusqu'au nom de la région où je circulais, jusqu'à la terre, cet autre œuf pourri. Je sentais ma tête vide et flottante ; une espèce de ballon de baudruche sur quoi eussent été peints des cheveux, des yeux, un nez, une bouche, de quoi abuser les hommes réels (si tant était que ce prodige : un homme réel, existât).”¹¹⁰⁸

Le champ lexical du cercle, très fourni dans le roman, permet de traduire avec richesse et subtilité l'idée de retour, indissociable de la reconquête du moi véritable. Le héros apparaît dans toute son authenticité lorsqu'il se met à fabriquer de toutes pièces (presque consciemment) la trame des aventures auxquelles il va participer. Ce véritable rêve éveillé évoque les lectures qui avaient illuminé son enfance. Dans le cadre du *Meneur de jeu*, le

¹¹⁰⁶ L'abondance de la lettre o dans certains extraits produit indubitablement un effet visuel : la lettre est non plus perçue comme un son mais comme un dessin dont la répétition attire l'œil donnant aux phrases une valeur quasi - plastique.

¹¹⁰⁷ Double résurrection dont la première coïncide avec celle de la vieille demeure léguée par la tante. Le menhir qui lui est adjacent remplit un véritable rôle tutélaire, amulette qu'il suffit d'effleurer pour réinsuffler vie à la bâtisse délabrée : “À vingt pas de la bâtisse, s'élevait un menhir (...) les intempéries avait vaguement sculpté son sommet en forme de tête humaine. Nez, bouche, oreilles. Même, deux cavités (...) faisaient à cette face des yeux acceptables (...) Plus je l'étudiais, plus m'apparaissait la ressemblance de cette pierre usée avec un maître d'hôtel de bonne maison. Aussi, flattant du plat de la main le petit menhir, je le baptisai Joseph. Et je pénétrai chez moi (...) Dès le seuil, je n'avais pu retenir une exclamation. À ce coup, c'était de la magie, ou je n'y entendrais jamais rien.” (Le *meneur de jeu*, op. cit., pp.748-749) Quant à la seconde résurrection, elle concerne, outre la fantaisie enfantine, l'acte créatif, l'épilogue du roman se posant comme la répétition de la scène initiale où le héros avait été introduit dans un monde proprement féérique : “Pourtant, comme tout est semblable ! J'éprouve l'impression angoissante d'être poussé à rebours à travers le temps, de revenir à cette nuit où le géant aux panneaux fit son entrée sensationnelle. Une bougie sur une malle... Mes feuilles de noyer... Mes figues... D'incessants craquements de planches... L'obstiné travail de mon horloge... Dehors ces ténèbres venteuses... Comme tout est semblable.” (Le *meneur de jeu*, op. cit., p.883)

¹¹⁰⁸ Ibid., pp.814-815. Le croisement du champ lexical du cercle avec l'omniprésence de la lettre o n'est pas ponctuel. D'autres exemples du même type se recensent dans le récit comme aux pages 775-776.

cercle correspond donc effectivement à “une image archétypale de la totalité de la psyché, le symbole du soi” (C.G Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, 1964, pp.240-249) : “(...) accroupi devant l'amas de publications d'aventures à l'usage des jeunes garçons (...) j'y plongeais les bras (...) et à mesure que (...) je retirais des poignées de brochures, les héros de cette chanson de geste puérile se détachaient des couvertures violemment coloriées, prenaient relief et mouvement. Je les connaissais. Pour moi ils étaient des amis (...) Tant d'heures, ils avaient tenu compagnie au gamin solitaire que j'avais été ! (...) Tout ce peuple fantasmagorique s'agitait à la muette dans le faible jour versé par l'avare lucarne. Sous les poutres basses, le *Roi des boxeurs*, trop grand, devait courber le front.”(*Le meneur de jeu*, op.cit., p.817).

Seule une conception linéaire d'un temps délimité pour chaque homme induit une représentation de la mort, similaire à celle d'un voyage sans retour, dont on ne revient jamais, et qui n'aboutit à rien. Dans *Le pays sans étoiles* (op.cit) cette conception linéaire s'effrite peu à peu et cède le pas à une transcendance, pour laquelle la mort n'est qu'une des portes par où passe le cycle de la vie. Deux extraits rendent bien compte de ce changement de perception : “(...) il me semblait (...) que tous, autour de moi (...) fussent des morts. Que le monde entier (...) ne fût qu'une sarabande inconvenante de défunts jouant aux vivants (...). J'en vins (...) à me représenter ce que l'on appelle une vie humaine comme un graphique dénué d'intérêt ; le plus court chemin du néant au néant.” (Ibid., p.25); “À mesure que j'avançais, *je reconnaissais ce paysage que je n'avais jamais vu* (...) qui (...) semblait me saluer, me dire : Alors... De retour au pays ?...” (Ibid., p.65) : “Un peu plus loin, un autre écho d'une vie antérieure remontera à la mémoire de Simon: *Jamais en cette vie, Simon n'avait évidé de tige de sureau* (...) néanmoins, il se souvenait d'une enfance où, comme ces deux-là, il avait joué à ce jeu !” (Ibid., p.91)

Dans l'univers romanesque véryien, la mort renvoie moins à l'aspect périssable et destructible de l'existence qu'à une initiation. L'on rappellera que toutes les initiations traversent une phase de mort avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle. Psychologues, médecins et mystiques ont ainsi pu souligner la latence d'une tension en chacun des différents niveaux d'existence de l'être humain : une tension entre les forces contraires de la mort et de la vie pouvant être diagnostiquée ainsi : *mors janua vitae*. Que l'on peut traduire par : la mort porte de la vie.

De cette tension, Pierre Véry s'est souvent fait le chantre puisque dans bon nombre de ses écrits, l'enfant d'hier et l'adulte d'aujourd'hui cohabitent dans un seul et même personnage, cette interdépendance s'inscrivant dans la dynamique du retour, leitmotiv scandant l'œuvre. Cette cohabitation apparaît de façon lancinante dans le corpus. Relevons trois exemples

extraits respectivement du *Thé des vieilles dames* (op.cit., p.564), *des Héritiers d'Avril* (op.cit., p.375) et de *Goupi- Mains rouges* (op.cit., p.99) : “Car il disposait de trois (...) voix. Celle qu'on lui connaissait (...) voix d'adolescent (...) en cours de mue (...) Puis la voix qu'il aurait dû avoir (...) , sa voix d'homme , grave et forte. Et une troisième qu'il n'eut plus dû avoir ; sa voix du temps qu'il était encore trop petit pour être un nain, sa voix d'enfant, fluette, toute en sucre.” ; “Louguereau sourit au notaire. - Quels grands enfants, ces acteurs !” ; “(...) ces goûts rustiques contractés lors de la prime enfance, puis oubliés, Monsieur en retrouvait la saveur (...) Le premier pli ne s'efface pas.”

Dans cette perspective, le rêve de l'inspecteur Max du roman éponyme peut s'analyser comme une “autoreprésentation, spontanée et symbolique de la situation actuelle de l'inconscient”¹¹⁰⁹ : guidé par son spectre d'enfant, l'inspecteur évolue sur sa terre natale d'Afrique, dans un épisode onirique¹¹¹⁰, livrant subrepticement la clef d'une intrigue dominée par la démonologie noire. “Théâtre où le rêveur est à la fois l'acteur, la scène, le souffleur, le régisseur, l'auteur, le public et le critique”¹¹¹¹, ce songe de l'élégant¹¹¹² inspecteur apparaît rétrospectivement non seulement comme un rêve portant sur la nature, mais surtout, comme un rêve dévoilant la double nature d'un être :

“ (...) Je me suis demandé : « qu'est-ce que M. Max ? » Paraphrasant le mot de Michelet : « Messieurs, l'Angleterre est une île ! » je me suis répondu : « M. Max est nègre ! » Et j'ai compris ! (...) « Tout homme est double ! » nous

¹¹⁰⁹ C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme ; structure et fonctionnement de l'inconscient*, 2^e édition revue et augmentée, Genève, 1946, p.228

¹¹¹⁰ *L'inspecteur Max*, op.cit., pp.60-61 : “M.Max bâillait. Le petit Bouba Nouélé N'Gaoun était décidément bien mort ; la vieille Europe l'avait mangé ! M.Max pleurait de sommeil... comme Gulliver lié par les Lilliputiens, il sentait des milliers de fils ténus, tendus par la fatigue, paralyser ses membres. Il s'endormit - et le petit Bouba Nouélé N'Gaoun s'éveilla. (Car il était faux que la vieille Europe l'eût mangé ; elle l'avait simplement obligé à se réfugier dans une région très lointaine de l'esprit de M.Max- si lointaine que la mémoire elle-même ne pouvait y atteindre. Là, attendant son heure, Bouba Nouélé N'Gaoun avait continué de vivre obscurément...) .Tout de suite, M.Max fut emporté dans un rêve bien plus surprenant que les récits des livres dont il s'était souvenu avant de succomber au sommeil. Il ne s'y trouvait aucun sorcier dansant, aucun guerrier grimaçant. Le petit Bouba conduisait doucement par la main M.Max dans un paysage de marigots où pataugeaient de paresseux hippopotames, où l'on voyait des caïmans ouvrir paresseusement la gueule. Au-delà, s'étendait à perte de vue une plaine de sable rouge sous un soleil qui faisait l'effet d'être noir tant il aveuglait. Au centre de la plaine, près d'un puits, un palmier. Une girafe, nonchalamment, traversait en une enjambée l'immense champ de vision ; puis une antilope le franchissait d'un bond nonchalant. Un souffle tiède, fétide, vous enveloppait, vous trempait de sueur : c'était l'haleine de la forêt remplie de bêtes assoupies, la monstrueuse forêt africaine, diverse et profonde comme la mer. Sempiternellement, un grondement doux roulait sous le ciel : on ne savait si c'était le feulement voluptueux d'un lion repu, ou s'il fallait l'attribuer à un orage couvant, qui n'éclaterait que dans six mois et noierait la plaine sous la cataracte des grandes pluies... « Tu vois, disait le petit Bouba, d'une voix grêle ; tu vois comme c'est !... Et, là-bas, derrière la plaine, il coule un fleuve : le Niger... »”

¹¹¹¹ C.G. Jung, *L'âme et la vie*, op.cit., p.94.

¹¹¹² *L'inspecteur Max*, op.cit., pp.9-10 : “(...) il était d'une élégance agressive : pardessus marron clair qui lui faisait des épaules carrées et pinçait la taille, foulard grenat, cravate d'un vert vif à laquelle était piqué un faux rubis, chapeau melon gris perle, des gants de pécaris, des chaussures de daim noires, une canne. À l'annulaire gauche, une extravagante pierre jaune.”

disiez-vous cette nuit, inspecteur ! J'achève de formuler le syllogisme. « Or, Max est homme. Donc il est double ». Ce fut le policier Max (...) qui *songea à monter une mise en scène*. Ce fut Bouba Nouélé N'Gaoun, le Nègre, qui *imagina cette mise en scène*, qui en combina les éléments. M. Max dirigeait le jeu, supérieurement. Bouba (...) jouait ce jeu (...) avec ravissement (...) un rôle terriblement dangereux, qui met en jeu sa vie, mais un rôle de premier plan !¹¹¹³

En définitive, le désir du retour s'inscrit tout autant dans une tentative d'exorcisme de l'angoisse et de l'éphémère que dans un souci de reconquête du moi véritable. Seul un cadre familial, connu et reconnu, paraît habilité à freiner (voire même à inverser) le cours du temps, cette "image mobile de l'immobile éternité".¹¹¹⁴ Pourtant le chercheur est en droit de se poser une question : l'illusion peut-elle vraiment perdurer avec des lieux plus crédibles que les personnages, et des maisons paradoxalement plus vivantes que leurs occupants?

c) La maison, une héroïne à part entière ? _

... " Je commence à me demander si tout ne tourne pas autour de cette *maison*, si cette *maison* n'est pas le point central de tout."¹¹¹⁵

Dans *Une Autobiographie*, Agatha Christie revient longuement sur sa fascination pour les maisons. Maisons de poupées¹¹¹⁶ habitées par d'accessoires fantoches¹¹¹⁷ lorsqu'elle est enfant ; achats¹¹¹⁸ effrénés de demeures délabrées qu'elle se plaît à rénover, à restaurer quand elle est adulte. Faut-il voir dans ce trait de caractère une compulsion de répétition transmise par héritage ? Peut-être : toujours dans ses mémoires, la romancière évoque, en effet, une autre maison, perdue à jamais par une différente (et à la fois même) personne qu'elle - sa mère :

¹¹¹³ Ibid., de la page 180 à 183. Les Italiques sont de l'auteur.

¹¹¹⁴ Nous devons cette pertinente définition à Saint Augustin.

¹¹¹⁵ *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.818.

¹¹¹⁶ *Une autobiographie*, op.cit., pp.69-70 : "À me repencher sur le passé (...) mes goûts sont restés fondamentalement les mêmes. Ce avec quoi j'aimais jouer quand j'étais petite m'a toujours plu par la suite. Les maisons, par exemple (...) ma principale source d'amusement (...) était sans conteste ma maison de poupée, l'habituelle boîte en bois peint avec le devant qui s'ouvrait pour révéler une cuisine, un salon et un hall d'entrée en bas, deux chambres et une salle de bains à l'étage."

¹¹¹⁷ Ibid., p.71 : "Ma maison, bien sûr, n'attendait plus qu'une famille à accueillir. Je fis donc acquisition d'un père, d'une mère, de deux enfants et d'une bonne, dans ce genre de poupées à tête et tronc en porcelaine et aux membres mobiles en sciure de bois (...) Je ne me rappelle pas leur avoir attaché de personnalité particulière : ils ne devinrent jamais des gens pour moi, ils n'existaient que pour occuper la maison." Dans la sous-partie intitulée *l'écriture refuge*, nous tenterons de mesurer les incidences du jeu enfantin ainsi posé sur les ressorts de l'invention romanesque chrétienne.

¹¹¹⁸ Ibid., p.518 : "Nous étions en permanence à la recherche de terrains à construire. Cela venait en grande partie de moi, qui avais eu de tout temps la passion des maisons (...) avant la seconde guerre mondiale, je me retrouvai même l'heureuse propriétaire de huit d'entre elles. Je m'étais fait une marotte de dénicher des bicoques délabrées et pouilleuses à Londres, de les transformer, de les décorer et de les meubler."

“ Ma mère bénéficiait de tous les prétendus avantages d’une maison confortable et d’une bonne éducation. Mais ce qu’elle avait perdu et que rien ne pouvait remplacer, c’était sa vie insouciante avec ses frères *dans sa maison à elle.*”¹¹¹⁹

La maison s’est indubitablement posée, pour notre auteur, comme :

- le symbole du passé... Certains passages, jalonnant l’œuvre, semblent servir de caisse de résonance à cette conviction : “Nous avons visité un grand nombre de maisons (...) Nous en avons même vu une qui s’appelait *Au Charme absolu d’autrefois.*” (*Le cheval à bascule*, op.cit., p.445) ; “j’ai pris grand plaisir à le feuilleter [le livre d’anniversaire] et à me remémorer tant de gens du passé (...) Vous paraissiez vous intéresser beaucoup à l’histoire de votre maison et à ceux qui y avaient autrefois vécu.” (Ibid., p.530) ; “la maison datait de 1790 et possédait toute la grâce des constructions de l’époque. On distinguait encore, sur le papier peint décoloré, les feuilles de saule du dessin original.” (*Mon petit doigt m’a dit*, op.cit., p.723)

- et peut-être, plus encore, comme la manifestation d’une persistance celle d’un passé personnel¹¹²⁰, susceptible de provoquer un trauma ou un refoulement... Certains passages, jalonnant l’œuvre, semblent servir de caisse de résonance à cette conviction : “Nous avons visité un grand nombre de maisons (...) Nous en avons même vu une qui s’appelait *Au Charme absolu d’autrefois.*” (*Le cheval à bascule*, op.cit., p.445) ; “j’ai pris grand plaisir à le feuilleter [le livre d’anniversaire] et à me remémorer tant de gens du passé (...) Vous paraissiez vous intéresser beaucoup à l’histoire de votre maison et à ceux qui y avaient autrefois vécu.” (Ibid., p.530) ; “la maison datait de 1790 et possédait toute la grâce des constructions de l’époque. On distinguait encore, sur le papier peint décoloré, les feuilles de saule du dessin original.” (*Mon petit doigt m’a dit*, op.cit., p.723) C’est précisément en invoquant la possibilité d’un trauma qu’Agatha convainc sa mère de conserver la demeure familiale après le décès de Frederick Christie : “(...) [son père] mourut le 26 novembre (...) Il y avait peu d’argent(...) Avec bon sens, Clara décida de vendre Ashfield et de trouver une maison plus petite (...) Agatha (...) supplia sa mère de ne pas abandonner leur maison (...) elle insist[a] sur l’importance capitale d’Ashfield sur sa propre vie et (...) exprim[a] son amour de cette maison et (...) l’émotion que lui (...) [coûterait] un départ éventuel. C’était un

¹¹¹⁹ Ibid., p.19.

¹¹²⁰ Passé personnel qui revient à la mémoire d’Elinor Carlisle lors de son procès, dans *Je ne suis pas coupable* (op.cit., p.980). Alors qu’elle évoque la demeure de son enfance (Hunterbury), l’image de son amour de toujours l’obsède violemment : “(...) ... toujours, aussi loin que remonte sa mémoire... Hunterbury... les framboises... la garenne... le ruisseau. Roddy... Roddy ... Roddy...”

peu comme si, son père lui ayant été arraché, elle sentait qu'il était juste de garder la maison." (cité par Janet Morgan, op.cit., p.39)

Le refoulement constitue le pivot dramatique du roman *La dernière énigme* (op.cit., p.1060) puisque Gwenda, assaillie d'impressions étranges dans sa nouvelle maison, refuse l'extériorisation de toute réaction d'ordre affectif : "La maison lui fit peur... Mais était-ce de la maison qu'elle avait peur ou bien *d'elle-même* ?"

On analyse, alors mieux, l'emphatisme de la romancière lorsqu'elle s'empare du terme « maison », pour le décliner dans de nombreux titres¹¹²¹ de chapitres :

*La Maison Rouge*¹¹²²
*La Maison de la mort qui rôde*¹¹²³
*La Maison Près du Canal*¹¹²⁴
*Une Maison*¹¹²⁵
*Paysage avec Maison*¹¹²⁶
*La Maison du Péril*¹¹²⁷
*La Maison de Soho.*¹¹²⁸

Dans *Les Pendules*, récit ayant pour décor un quartier résidentiel de Londres (dont la configuration¹¹²⁹ complique l'enquête), l'une des suspectes se nomme Waterhouse¹¹³⁰ - ce choix induisant l'idée d'un personnage enfanté par une entité dotée - plus que jamais- du sens de « refuge, de mère (...) et de sein maternel¹¹³¹. » Un autre indice témoignant de cette tentative de retour au principe féminin est induit par l'analyse donnée, à propos du son Mm, par le psychanalyste Ralf Greenson, lors d'une rencontre de l'American Psychoanalytic Association. En effet, ses propos prennent une résonance particulière lorsque le chercheur examine les initiales de l'investigatrice fétiche d'Agatha Christie (Miss Marple) ainsi que

¹¹²¹ Titres de chapitres mais également titres de romans comme en atteste cette liste non exhaustive : *La maison du péril*, *La maison biscornue*, *La maison de Bagdad* (intitulé d'un projet qui ne vit jamais le jour)

¹¹²² *Le crime est notre affaire*, op.cit., p.991.

¹¹²³ Ibid., p.952.

¹¹²⁴ *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.710.

¹¹²⁵ *La dernière énigme*, op.cit., p.1045.

¹¹²⁶ *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.683.

¹¹²⁷ *La maison du péril*, op.cit., p.480.

¹¹²⁸ *Mr Brown*, op.cit., p.255.

¹¹²⁹ *Les pendules*, Torino, les Intégrales 11, 1998, p.910 : "Wilbraham Crescent était un caprice architectural de style victorien datant des années 1880. Alignées côte à côte en une vaste demi-lune et dotées chacune d'un jardinet à l'avant et d'un jardin privatif à l'arrière, les villas, toutes identiques, se tournaient deux par deux le dos."

¹¹³⁰ Ibid., p.1042 : "Edna avait-elle une bonne raison de croire que c'était miss Waterhouse qui s'était fait passer pour miss Pebmarsk au téléphone, et avait demandé qu'on lui envoie une sténodactylo au n° 19 ? " L'on peut traduire "waterhouse" par la maison de l'eau.

¹¹³¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948 : "la maison est aussi un symbole féminin, avec le sens de refuge, de protection, de sein maternel."

certaines titres de romans (*Murder in Mesopotamia, Murder in the Mews, Mrs Mc Ginty's dead, The Mysterious Mr Quinn...*) : “Murmuré chantonné, le son Mm... fait revivre l’expérience, souvenir ou fantasme, du plaisir éprouvé contre le sein de la mère. Il est l’écho du murmure sans mots de la mère quand elle nourrit ou berce son enfant. Le fait que le son Mm soit produit lèvres fermées semble indiquer que c’est le seul son que l’on puisse faire et répéter tout en gardant quelque chose de précieux à l’intérieur de la bouche. C’est le son que l’on fait quand on a le sein en bouche ou qu’on l’attend.” (cité par Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, Mesnil- sur - l’Estrée, Grasset, 2006, p.220).

L’on ressent cette même impression en découvrant l’origine du nom de la plus célèbre des investigatrices chrétiennes :

“ (...) Marple Hall (...) se trouvait dans le Cheshire. Agatha l’avait visité en se rendant à Abney. C’était une fort belle demeure construite en grès rouge, avec une terrasse d’où l’on avait une vue plongeante sur la vallée et jusqu’à la rivière. On racontait que la terrasse avait été hantée par le fantôme du roi Charles 1^{er}, portant sa tête sous son bras, et par celui d’une jeune fille de la maison, pleurant l’amant qu’elle avait vu, de la terrasse, se noyer dans la rivière. En 1968, Agatha raconta à un descendant de la famille Marple, qui possédait le domaine depuis le XVI^e siècle, qu’elle avait tiré le nom de Miss Marple de cette belle vieille demeure.”¹¹³²

Dans *La dernière énigme* (op.cit., p.1131) le visage paisible de Walter Fane suggère à l’héroïne une comparaison pour le moins curieuse. Là encore ce n’est pas tant le personnage qui compte que la maison que l’on perçoit, dissimulée derrière lui : “Gwenda sentit soudain son cœur battre un peu plus vite. Comme le visage de Walter Fane était donc *placide* ! On pouvait imaginer la façade d’une maison comme ça - d’une maison dont tous les stores seraient baissés. Comme il en va de ces maisons où l’on veille un mort.”

Symbole féminin par excellence, la maison s’inscrit dans le cadre d’un réseau d’associations maternelles qui dépasse celui des figures féminines proprement dites. Sans vouloir faire une concession à l’homophonie, nous pouvons rappeler que le symbolisme de la « mère » (« *mother* » en anglais), se rattache à celui de la « mer » (« *sea* ») comme à celui de la « terre » (« *earth* »), en ce sens qu’elles sont, les unes et les autres, réceptacles et matrices de vie. Cette petite mise au point s’imposait au moment où nous proposons de reproduire à titre

¹¹³² Janet Morgan, op.cit., p.164.

d'exemple une ébauche des contours de ce réseau élargi¹¹³³ dans le roman *Rendez-vous avec la mort* :

“- Enfance – passé - Mésopotamie - origine du monde – archéologie - ville morte
- berceau.
- Tombe¹¹³⁴ - caverne¹¹³⁵ - vallée¹¹³⁶ - gorge - entrailles.
- Idole - sorcière - actrice - jeune fille – ogresse – prêtresse - mère.
- Maison – famille – forteresse – caserne - prison.
- Soleil - terre - ciel - étoile - lumière - lune - mer. ”

Ce simple inventaire démontre la force et la fluidité des charges affectives attachées à l'image maternelle. Et l'étendue de sa diffusion dans la pensée consciente peut être étayée par le biais de deux passages, extraits respectivement du *Vallon*¹¹³⁷ et de *Mon petit doigt m'a dit*¹¹³⁸ :

“ Elle prit un bain chaud et alla se coucher. Etendue sur le dos, elle regarda les étoiles par la fenêtre, puis la petite lampe qui restait allumée toute la nuit à l'intérieur d'un masque de verre, une de ses premières œuvres. (...) Dehors, le bruit d'un moteur qu'on emballe... des cris rauques et des rires qui la pénétraient dans une demi-conscience.

Cette voiture, c'était un tigre rugissant... jaune et noir... rayé comme sont striées les feuilles... les feuilles et l'ombre... une jungle étouffante... et la descente d'une rivière... une rivière tropicale qui coule vers la mer... la mer où un paquebot quitte la rive... des voix rauques crient au revoir... et John est sur le pont, à côté d'elle (...) la mer bleue... et dans le salon-restaurant, elle est assise. en face de John, elle lui sourit... comme au dîner à la Maison Dorée... pauvre John, si fâché !... dehors dans la nuit... et la voiture, les vitesses qu'on passe en douceur... On file sur la route, hors de Londres... on grimpe vers Shovel Down... les arbres... le Vallon... Lucy... Lucy... John (...) cher John... ”

“ Tuppence avait maintenant presque atteint le mur du fond. Négligées, les tombes étaient envahies par les mauvaises herbes, personne ne paraissait se soucier d'entretenir ce coin de cimetière . Nombreuses étaient les stèles écroulées qui gisaient à présent sur le sol (...) Comme il se trouvait derrière l'église, on ne pouvait pas le voir de la route et les enfants devaient en profiter pour lui faire subir, ainsi qu'à cette partie du cimetière, toutes les avanies possibles. Tuppence se pencha sur une plaque de Pierre renversée (...) elle aperçut des mots maladroïtement burinés dans la Pierre et en partie déjà mangés par les lichens.

¹¹³³ Pour approfondir ce thème, nous conseillons la lecture de l'ouvrage de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Mayenne, librairie José Corti, 1995.

¹¹³⁴ C.G. Jung rattache la tombe à l'archétype maternel comme tout ce qui enveloppe ou enlance.

¹¹³⁵ La caverne figure dans les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation de nombreux peuples.

¹¹³⁶ La vallée symbolise le lieu des transformations fécondantes, où se rejoignent la terre et l'eau du ciel (ce sont les moissons), mais également l'âme humaine et la grâce de Dieu (ce sont les révélations et les extases mystiques) comme en atteste le cri de l'épouse du cantique (2,1) : “je suis le narcissé de Saron, le lis des vallées.”

¹¹³⁷ *Le vallon*, op.ci., p.461.

¹¹³⁸ *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p759.

Tuppence (...) prit soudain conscience d'une ombre derrière elle (...) quelque chose vint la frapper à la nuque et, submergée par la douleur, elle sombra dans l'inconscience avant de s'écrouler, face en avant, sur la Pierre tombale."

Si dans *Rendez-vous avec la mort*, le retour à la matrice est signifiée de façon quasi métaphorique - la terre sainte étant le berceau de la civilisation judéo - chrétienne¹¹³⁹- il est remarquable de noter que la majorité des romans d'Agatha fait état de ce réseau d'associations... Comme si finalement "revenir" signifiait "mourir", le roman - *Dix petits nègres* évoquant irrésistiblement la parole de Job : "Nu, je suis sorti de la terre, nu j'y retournerai..."¹¹⁴⁰ Le bateau reliant l'île des petits nègres au continent pourrait symboliser le moyen de retour au sein, à la matrice, puisqu'il évoque "le berceau redécouvert" mentionné par Bachelard dans son essai *L'eau et les rêves*. En effet, cette île qu'un personnage a visitée étant enfant ("il se souvenait d'y être allé tout gosse" op.cit., p.623) va se poser très vite comme un monde dont on risque "de ne jamais revenir" (Ibid., p.635), l'avantage d'une île étant "qu'une fois qu'on y est, on ne peut pas aller plus loin... on est arrivé à son terme, au bout de tout..." (Ibid., p.664). En somme, c'est bien le retour à la terre qui, après avoir enfanté et nourri, reçoit à nouveau le germe fécond de ses enfants. L'incipit de *Témoin indésirable* (Torino, les Intégrales 10, 1997, pp.1019-1020) peut être analysé de la même manière avec un énoncé dont les multiples sous-entendus produisent un flou assez comparable à l'in illo tempore mythique : "Le crépuscule tombait quand il arriva à l'appontement du passeur (...) Il entendit les avirons frapper doucement l'eau au moment où la barque accosta. (...) Le passeur (...) était un vieil homme (...) Calgary eut comme l'impression que son bateau et lui ne faisaient qu'un, qu'ils constituaient un ensemble unique et indivisible (...) Franchir la Rubicon...le fleuve (...) La barque s'échoua sur le rivage. Il avait franchi le Rubicon. - Ça f'ra quat'pence annonça le passeur (...) ou bien c'est-y qu'vous voulez un r'tour? - Non, répondit Calgary, il n'y aura pas de retour. Comme ces mots paraissaient lourds de signification!" L'on relèvera enfin, toujours dans cette même perspective, la réminiscence de Tuppence dans *N ou M?*" (op.cit., p.324) : "À sa mémoire résonnait encore la voix d'une actrice célèbre en train de déclamer un vers des *Cavaliers venus de la mer* :

¹¹³⁹ Mrs Boynton est ainsi assassinée à Pétra, ce site où les tombeaux sont sculptés dans la falaise. Un choix on ne peut plus révélateur puisqu'il symbolise l'ambivalence de cette mère à la fois aimante et terrible : si la tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare, elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans les ténèbres passagères et inéluctables.

¹¹⁴⁰ Avec cette même évidence, Pierre Véry présente dans *Le pays sans étoiles* (op.cit., p.168) le caractère paradoxalement familier de la mort : "L'apparition d'un homme dans la brèche du mur les arracha à leur intimité. Ils se sentaient chez eux, dans ce cimetière, au point qu'ils furent choqués, comme on le serait de voir un inconnu pénétrer dans votre appartement sans y être attendu, sans même avoir sonné."

« C'est le temps divin de l'éternel repos qu'ils vont enfin connaître... » Poignant... Comme une interminable lame de fond qui vous emporterait.”

Chacun des termes de ces réseaux élargis étant relié au motif de la maison, il n'est guère étonnant que celui-ci assiège l'esprit des protagonistes chrétiens, se faisant polymorphe selon les récits :

- onirique dans *Mon petit doigt m'a dit*... Dans ce récit, Tuppence traque inlassablement une maison entrevue par la portière d'un train : “De l'autre côté de ce canal, tout près de l'eau , se trouvait une maison, la plus plaisante que Tuppence se rappelait avoir jamais vue, paisible et irradiée par la lumière dorée du soleil (...) Il n'y avait pas un être humain à l'horizon (...) Pourtant les volets verts n'étaient pas fermés (...) « Cette maison, c'est une espèce de rêve ! s'était dit Tuppence. Peut-être était- ce d'ailleurs vraiment un rêve (...) .»” (*Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.708)

- symptomatique dans *Le miroir se brisa*... L'instabilité chronique de Marina Gregg est suggérée par son incapacité à élire définitivement une maison : “- J'espère sincèrement que vous vous plairez ici (...) Vous comptez garder la maison longtemps ? Marina tourna la tête en ouvrant de grands yeux étonnés: - Je souhaite y demeurer ma vie entière (...) ça va être mon port d'attache. Je m'arrangerai toujours pour revenir ici (...) C'est ça qui est tellement merveilleux. Le fait de s'être enfin trouvé un endroit où l'on se sente chez soi. - Comme je vous comprends, affirma Mrs Bantry tout en se disant : « Je ne crois pas que cela se passera comme ça. Je ne crois pas un instant que vous soyez du genre à jamais se fixer où que ce soit. »” (*Le miroir se brisa*, op.cit., p.708)

- passionnel dans *La Nuit qui ne finit pas*... Mike tue pour rassasier l'appétit de sa redoutable maîtresse- non pas celui de la blonde Greta (sacrifiée à son tour à la fin du roman) mais celui d'une maison, de sa maison : “Quand je la vis terminée, quelque chose jaillit à l'intérieur de moi, si fort qu'il me sembla que cela allait sourdre par tous les pores de ma peau ! C'était *ma maison*... enfin je l'avais !”¹¹⁴¹. La fin du roman revient avec emphase sur cet attrait passionnel exercé par la maison (Ibid., p.631) : “Rentrer chez moi. C'est la seule perspective à laquelle je fus capable de penser lorsque je pris le bateau (...) un flux de bonheur surgit des profondeurs de mon être...Je rentrais chez moi. Je rentrais chez moi... *Chez lui rentre le marin, il revient de la mer et le chasseur redescend de la colline...*”

Davantage que n'importe quel autre personnage présenté par la fiction, la maison soutend la transgression. Elle accueille en ses murs un ensemble de suspects mus par la haine et

¹¹⁴¹ *La nuit qui ne finit pas*, op.cit., p.553.

le ressentiment, mais surtout elle se nourrit de leur relative inconsistance pour acquérir sa propre identité. Élément des plus révélateurs, la demeure, dans l'œuvre chrétienne, est souvent affublée d'un nom (réminiscence d'une symbiose infantile ?). Il peut être :

- inquiétant... Inquiétant comme *La maison du péril* du roman éponyme. En anglais *End house* peut se traduire par la maison du bout, la maison de l'extrémité : "Nous suivîmes le raidillon et, cent mètres plus loin, un tournant abrupt se terminait sur les deux battants délabrés d'un portail (...) La maison proprement dite était immense et plutôt sinistre. Des arbres l'entouraient jusqu'à hauteur du toit(...) Rien de tout cela n'échappa à Poirot tandis qu'il tirait la sonnette -une de ces sonnettes archaïques que seule une force de titan pouvait mettre en branle et dont l'écho lugubre résonna à l'infini." (*La maison du péril*, Torino, Les Intégrales 3, 1991, p.484)

- incongru... Comme dans *Mon petit doigt m'a dit* (op.cit., p.668) et *Une mémoire d'éléphant* (op.cit., p.289) où des maisons pour vieillards grabataires sont respectivement baptisées la Crête ensoleillée et Le Crépuscule heureux !

- antonymique (introduisant une vision dichotomique du monde)... Nous songeons notamment à l'auberge du Sans Souci, qui abrite une bande d'espions dans *Nou M ?* (op.cit., p.270) ou bien encore à Mon Repos dans *Christmas pudding* (op.cit., p.366) : "Oubliée la dépression qu'avait fait naître l'ambiance futile et délétère de *Sans souci*. L'hôtel offrait à tout un chacun une apparence innocente, mais cette innocence n'était que de surface, qu'un masque qui cachait des menées bien réelles." ; "Les yeux de miss Langdon s'arrondirent (...)"
- Vous ne pensez pas que..., murmura-t-elle dans un souffle. - Que vous aviez l'assassin sous votre toit ? Non. Mais j'ai de bonnes raisons de croire qu'un de vos clients s'est promené ce soir-là en direction de Mon repos et qu'il pourrait avoir remarqué quelque chose (...) de très utile pour moi."

- voire même symbolique (et receler, par conséquent, une force réelle de représentation)... Le Vallon, nom de la propriété où est assassiné John Christow, renvoie d'un point de vue symbolique, à l'équivalent d'une voie spirituelle ou d'un passage puisque, étant vide et ouvert par le haut, il est réceptif aux influences célestes : "(...) il sembla ne plus y avoir dans leur groupe qu'une seule personne réellement, intensément vivante : l'homme qui était sur le point de mourir." (*Le vallon*, op.cit., pp.528-529). La maison de l'Ile du nègre indique, vraisemblablement, le stade final d'une évolution paradoxalement régressive (sur la voie de l'individualisation, Jung considère le noir comme le côté sombre de la personnalité, l'une des premières étapes à franchir) : "Et voilà que, déjà, ils ressemblaient moins à des êtres humains. Ils régressaient au rang de la bête." (*Dix petits nègres*, op.cit., p.738) . Les changements de

nom d'un domaine, successivement baptisé Le Nid d'hirondelles puis Les Lauriers, ne sont pas innocents ("Elle s'appelait *Le nid d'hirondelle* à l'époque ; aujourd'hui elle porte un autre nom [...] Les Lauriers." *Le cheval à bascule*, op.cit., p.516). Ils annoncent la thèse défendue par Mr Robinson lors du dénouement, celle d'un éternel retour : "Sans doute cela vous intéressera-t-il d'apprendre, Mrs Beresford, que l'histoire a tendance à se répéter." (Ibid., p.621) Dans la mythologie égyptienne, Isis se transformait déjà, la nuit venue, en hirondelle, pour tournoyer autour du cercueil d'Osiris en se lamentant jusqu'au retour du soleil : symbole de l'éternel retour et annonce de la résurrection. Quant au laurier, lié comme toutes les plantes qui demeurent vertes en hiver au symbolisme de l'immortalité, il induit par sa seule mention dans ce roman policier, l'idée de la permanence, de la persistance du mal...

Mais le nom confère, dans tous les cas, à la maison une respiration propre en lui prêtant des sentiments, des émotions. Les premières lignes d'*Un cadavre dans la bibliothèque* (Torino, les Intégrales 7, 1994 ; p.407) méritent d'être relues. Le reveil de la maison, gigantesque corps endormi revenant progressivement à la conscience, s'y opère crescendo, par mouvements successifs : "Le petit matin. Quelque part dans son subconscient, elle en percevait les bruits dans la maison. Le raclement, sur leur tringle, des rideaux de l'escalier tirés par la femme de chambre ; celui du balai - brosse et du ramasse-poussière de la bonne dans le couloir. Plus loin, le lourd claquement du loquet de la porte d'entrée que l'on déverrouillait. Un nouveau jour commençait (...) À l'étage au-dessous, les grosses persiennes en bois du salon furent ouvertes (...). Pendant une bonne demi-heure encore, la rumeur habituelle de la maison allait continuer, discrète, étouffée (...) jusqu'à atteindre son point culminant - un pas alerte et assuré qui approcherait dans le couloir, le frôlement d'une robe de coton imprimé, l'infime tintement d'un service à thé posé avec le plateau sur la petite table, derrière la porte, puis les coups légers frappés au battant et l'entrée de Mary pour tirer les rideaux."

Dans les trois passages suivants (respectivement extraits du *Vallon*, op.cit., p.515 ; de *Cinq heures vingt-cinq*, op.cit., p.287 et de *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.801), l'on relèvera le choix a priori surprenant du substantif "innocence" et des adjectifs "silencieuse et contente" utilisés pour décrire des maisons : "John (...) sortit de la châtaigneraie et dévala la pente verdoyante qui descendait vers la maison. La lune la nimbaît de sa clarté et, avec ses fenêtres aux rideaux impeccablement tirés, elle avait un air d'étrange innocence" ; "La petite maison restait toujours mortellement silencieuse" ; "-Vous avez l'esprit vif, remarqua Mrs Boscowan. Vous avez compris ce que je voulais dire, n'est-ce pas ? Une maison faite pour une chose, on ne devrait pas l'employer à autre chose. Elle ne sera pas contente." La maison connaît les

affres dont pâtit tout être humain : malade¹¹⁴², délaissée¹¹⁴³, moribonde¹¹⁴⁴, survivante¹¹⁴⁵, ou bien encore momifiée¹¹⁴⁶, elle vit des pulsions de ceux qu'elle abrite en les vidant de leur substance. Deux relevés significatifs viennent corroborer ce sentiment : “- Je sais, répondit Leo (...) je pense que c'est *sa* souffrance que nous avons ressentie dans cette maison.” (*Témoin indésirable*, op.cit., p.1228) ; “Les deux sœurs poussèrent un soupir, le soupir des gens qui voient le temps passer et les temps changer mais pas pour le mieux. Il y avait de la mélancolie dans cette maison, pensa miss Marple. Elle était imprégnée de tristesse, une tristesse qui ne pouvait être dissipée tant elle l'avait profondément pénétrée. Qui s'était ancrée en elle” (*Némésis*, op.cit., p.80)

En définitive, le véritable ennemi, dans le corpus christien, ce n'est pas tant l'assassin que la maison traînant une mauvaise réputation: elle extériorise alors indéniablement des forces psychiques négatives. Dans *La maison du péril*, la vieille demeure délabrée à laquelle la jeune Nick Buckley est fanatiquement attachée apparaît comme le pendant de son âme viciée : “- Oui murmura Frederica (...) une petite fille étrange (...) Nous venons de passer une soirée étrange dans cette étrange demeure (...) je crois qu'Ellen avait raison de dire qu'elle est habitée par de mauvais esprits...” (*La maison du péril* op.cit., pp.635-636). Dans *Poirot quitte la scène* (op.cit., p.913), Hastings assimile les forces psychiques négatives dégagées par le meurtre à des stigmates dont la maison ne parvient pas à se débarrasser : “Est-ce qu'une mort violente, donnée avec préméditation en un certain endroit, y laisse une empreinte si profonde qu'elle est encore perceptible après de nombreuses années ? les spirites l'affirment. Styles gardait-il la trace de cet évènement survenu si longtemps auparavant ? Ici, entre ces murs, dans ce parc, des idées de meurtre s'étaient attardées, renforcées et finalement réalisées. L'air en était-il encore imprégné ?” Dans *Némésis* (op.cit., p.180) la maison manifeste le mal-être de Clotilde qui a tué sa protégée par amour : “- Il y a quelque chose d'étrange dans cette maison, dit soudain Clotilde. Dans l'atmosphère. On n'est jamais arrivées à s'en débarrasser.

¹¹⁴² *Le crime d'Halloween*, op.cit., p.1037 : “-(...) vous pensez qu'il y a quelque chose d'anormal dans cette maison ?”

¹¹⁴³ *Mon petit doigt m'a dit*, op.cit., p.755 : “(...) une maison que personne n'aime, dont personne ne veut... à part moi, peut-être...”

¹¹⁴⁴ *Némésis*, op.cit., p.73 : “Ce n'était plus une maison aimée, songea-t-elle. Elle portait désormais bien son nom : le Vieux Manoir. Une maison pourtant construite avec élégance et une certaine beauté, autrefois rendue vivante, chérie.”

¹¹⁴⁵ *Le miroir se brisa*, op.cit., p.720 : “Et brusquement la maison lui parut usée, hors d'âge et en survie artificielle. En dépit des transformations qu'elle avait subies et de sa peinture flambant neuf, c'était foncièrement une vieille demeure victorienne revenue de tout. « J'ai bien fait de m'en aller, se félicita-t-elle. Les maisons sont comme le reste. Survient le jour où elles ont fait leur temps. C'est le cas de celle-ci. On lui a ravalé le portrait, mais je ne crois vraiment pas que ça ait servi à grand-chose ».”

¹¹⁴⁶ *Les pendules*, op.cit., p.1092 : “la vie était si peu perceptible à l'intérieur des maisons, qu'elles auraient aussi bien pu être embaumées comme autant de momies.”

Jamais depuis (...) la mort de Verity. Ça fait des années mais c'est toujours là. Comme une ombre. (Elle regarda miss Marple) : Vous ne trouvez pas ? Vous ne sentez pas comme une ombre, ici ?”

Bien qu'il n'y ait pas de connection évidente entre la durée des évènements biographiques, celle des processus inconscients et celle de la vie imaginative, un passage d'*Une autobiographie* induit un rapprochement entre le lieu romanesque, tel qu'il apparaît dans la superposition des situations dramatiques, et la maison en tant que symptôme d'un conflit interne vécu par l'auteur - conflit interne généré certes par de multiples facteurs mais dont il nous faut néanmoins explorer le socle commun, le noyau dur : au milieu des années 20, déprimée et fatiguée, Agatha éprouva, en effet, l'irrésistible envie de changer de maison. Peu après le déménagement, le sort s'acharna, coup sur coup : dépenses et train de vie impossibles¹¹⁴⁷ à assumer dans la nouvelle *demeure* du ménage Christie, mort¹¹⁴⁸ de sa mère dans la *maison* de sa sœur, Madge, à Abney, et enfin abandon¹¹⁴⁹ du *domicile* conjugal par Archie, son mari amoureux d'une autre femme... Il nous est bien évidemment difficile de mesurer la portée de ces incidents biographiques sur la vie imaginative d'Agatha et sur sa création romanesque. L'on se contentera de rappeler le transfert (au sens psychologique du terme) opéré par la fillette, à la mort de son père sur Asfield¹¹⁵⁰, sa maison natale... Dans le cas qui nous occupe, le terme transfert doit être saisi comme le phénomène par lequel un état affectif éprouvé pour un objet est étendu à un objet différent, normalement en vertu d'une association. Et peut-être, alors, appréhendera-t-on un peu mieux la superstition manifestée lors de l'évocation de sa demeure de femme mariée :

“La maison (...) avait plusieurs fois changé de main au cours des dernières années, et avait la réputation de porter malheur : tous ceux qui l'habitaient connaissaient des revers de fortune (...) À l'instigation d'Archie, nous baptisâmes la maison *Styles*, puisque le roman à m'avoir mis le pied à l'étrier était *La*

¹¹⁴⁷ “Les Christie s'inquièrent de leurs dépenses et de leur train de vie (...) Agatha se sentait de plus en plus mal à l'aise : « notre compte en banque fondait comme neige au soleil. »” (Janet Morgan, op.cit., p.121)

¹¹⁴⁸ “(...) elle fut rappelée d'urgence à Abney. Dans le train de Manchester, elle eut une prémonition : « je me sentis soudain envahie d'un grand froid et je pensai : maman est morte (...) » Agatha et Clara avaient beaucoup dépendu l'une de l'autre, non seulement parce que Clara était la mère d'Agatha, mais aussi parce que, depuis la mort de Frederick, Agatha s'était en quelque sorte occupée de Clara comme d'un enfant.” (Ibid., p.121)

¹¹⁴⁹ “Au bout de quelques jours, il [Archie] (...) avoua qu'il était tombé amoureux de miss Nancy Neele avec qui il jouait au golf. Agatha apprit cette nouvelle à Ashfield [maison de son enfance] où Rosalind était née, et le jour anniversaire de sa fille.” (Ibid., p.124)

¹¹⁵⁰ *Une autobiographie*, op.cit., pp.136-137 : “La question se posait à présent de savoir si ma mère pouvait se permettre de continuer à vivre à Ashfield (...) Elle était convaincue que ce serait une mauvaise chose de s'y accrocher (...) Là cependant, elle se heurta à ses enfants (...) émue je crois par mon violent amour pour Ashfield, elle céda (...) nous restâmes à Ashfield que je continuai à chérir (...) Car Ashfield a représenté beaucoup pour moi (...), a été mon cadre naturel, mon refuge, mon véritable chez-moi, qui m'a permis de ne jamais souffrir de l'absence de racines.”

Mystérieuse Affaire de Styles. Au mur, nous suspendîmes la peinture qui avait été faite pour la jaquette du livre et qui m'avait été offerte (...). Mais *Styles* se montra égale à sa réputation : c'était une maison qui portait malheur. Je l'avais senti la première fois que j'étais entrée."¹¹⁵¹

Des éclairs de superstition identiques jalonnent le corpus. *La dernière énigme* s'approprie la conviction populaire selon laquelle réemménager dans une maison où l'on a déjà vécu porte malheur. Quant au roman, *Mon petit doigt m'a dit* (op.cit., p.80), il réactive la vieille croyance prédisant la malchance à qui détournera la maison de sa vocation première : "(...) c'était une belle maison (...) conçue pour des amants (...) Une maison conçue pour des amants ne devrait être habitée que par des amants et non pas détournée par quelqu'un à d'autres fins." ; "- Ce n'est pas la maison du bonheur (...) On a toujours dit que cette maison ne portait pas chance." (Ibid., p.850).

Si la maison effraie tant et suscite des réactions extrêmes, c'est parce qu'elle renvoie à chacun des protagonistes chrétiens l'image de l'interdit, du tabou et surtout du meurtrier qu'il aurait pu être. Réactions extrêmes comme celles de Marina dans *Le miroir se brisa*, op.cit., p.863 ("- Quittons cette horrible maison... quittons-là tout de suite. Je la hais, cette maison... je la hais"), de Sophie dans *La maison biscornue*, op.cit., p.1327 ("Sortons, Charles, sortons ! Nous serons plus en sécurité dehors. J'ai peur de rester dans cette maison") de Vera dans *Dix petits nègres*- op.cit., p.761 ("- On se sent plus en sécurité ici, dehors... Ne retournons pas dans la maison [...] je ne serai jamais capable de passer encore une nuit là-haut !") ou bien encore de Mrs Oliver dans *La troisième fille* (op.cit., p.242) : "Cet endroit ne m'aime pas, songea-t-elle en grimaçant de douleur."

¹¹⁵¹ *Une autobiographie*, op.cit., pp.417-418. Dans le premier roman d'Agatha, *La mystérieuse affaire de Styles*, Alfred Inglethorp, empoisonne, avec l'aide de sa maîtresse, sa riche épouse dans leur maison campagnarde de Styles Court. Curieux jeu de miroirs puisque les mots martelés par Archie lors de la séparation des époux Christie résonnent eux aussi comme une mise à mort (*le pays du bonheur perdu* est d'ailleurs le titre de la septième partie d'*Une autobiographie*) : "(...) je lui demandai (...) s'il était absolument sûr de ne pouvoir revenir vivre avec Rosalind et moi (...) - Non, dit-il, je ne peux pas. La seule chose que je désire éperdument, c'est d'être heureux, et je ne le serai pas si je n'épouse pas Nancy (...) Je ne veux ni ne peux rien faire d'autre" (*Une autobiographie*, op.cit., p.437)

L'on a beau changer son nom¹¹⁵², son apparence, la maison demeure toujours susceptible de basculer vers autre chose¹¹⁵³, vers quelqu'un d'autre (le déviant) et de vous entraîner¹¹⁵⁴ avec elle. Dans *La Vallon* (op. cit., pp.654-655), Midge souligne la duplicité inhérente aux artifices ostentatoires déployés par la maison : “- Ce sont justement les imitations qui me font peur. On ne sait jamais ce qui se cache *derrière* tout ça... Ce sont... ce sont comme des *masques* dont on affublerait les gens et les choses.” Le thème de la demeure maudite - fort prisé par Mrs Christie - est un héritage du roman gothique (ou roman noir) dont les fleurons, fin du dix-huitième siècle, furent Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) et M.G. Lewis (*The Monk*). Agatha a, sans aucun doute, repris l'un de ses thèmes de prédilection - celui du château solitaire, lieu hanté battu par la pluie et l'orage : “- La malédiction tombera sur celui qui l'achètera ! vitupéra la vieille femme. Vous entendez, ma belle (...) la malédiction tombera sur celui qui l'achètera. Il y a un mauvais sort sur cet endroit, un mauvais sort y a été jeté il y a bien longtemps (...) *L'Arpent du gitan* (...) ne vous apporterait que le malheur et la mort.” (*La Nuit qui ne finit pas*, op cit., p.490) ; “ (...) je pensais qu'il serait beaucoup plus agréable de vivre à la Maison Rouge (...) Et, puis ces choses inexplicables ont commencé à se produire (...) On aurait dit que toute la maison était ensorcelée.” (*Le Crime est notre affaire*, op cit., p.988). Dans *La Mort n'est pas une fin* (op cit., p.167), c'est à la favorite, originaire du Nord, que l'on impute la malédiction (pour de nombreuses civilisations, le mal se tient, en effet, au Nord et Satan, en tant que principe de séduction, principe du mal, vient du Nord, lieu de l'infortune): “- Parce que cette maison est ensorcelée. Résultat des maléfices de cette maudite sorcière venue du Nord. Rien de bon n'est jamais venu du Nord.” Les personnages peuvent faire référence au mal au moyen d'un terme allusif (l'atténuation traduisant une mentalité superstitieuse qui n'est pas sans rappeler le tabou des sociétés primitives où certains mots sont interdits) : “- Ça voudrait dire, la culpa Tommy, qu'il doit y avoir *quelque chose*,

¹¹⁵² Comme c'est le cas dans le roman *Témoin indésirable* (op.cit., p.1022) et *Mon petit doigt m'a dit* (op. cit., p.797) : “- C'est elle qu'avait appelé la maison comme ça (...) Viper's Point, ça n'lui convenait pas... Pas pour l'nom d'sa maison. Alors, Sunny Point qu'elle l'a appelée. Mais nous tous, c'est Viper 's Point qu'on continue à dire” ; “Elle a été rebaptisée je ne sais combien de fois. Je ne sais pas ce qui s'est passé là-bas mais deux ou trois événements tragiques y sont survenus, je crois, si bien que les propriétaires suivants lui ont donné un autre nom. Elle s'est appelée un temps Canal House; puis *Canal side*. Une autrefois *Bridge house*, puis *Meadowside* ou encore *Riverside*.”

¹¹⁵³ L'exclamation de Tuppence dans *Le Cheval à bascule* (op.cit., p.478) est ainsi à prendre au sens propre comme au sens figuré : “- Une vieille maison vous réserve toujours de mauvaises surprises. C'est inévitable (...)” Comme le reconnaît Mrs Perry, “ la sympathique sorcière” de *Mon petit doigt m'a dit* (op.cit., p.718), une maison peut finir par dicter sa loi : “- Cette maison a une drôle d'atmosphère, vous savez. Elle donne l'impression... l'impression que n'importe quoi peut arriver.”

¹¹⁵⁴ Ce qui explique la crise de panique de Tuppence dans *Mr Brown* (op .cit., p.420) : “ Elle devait réprimer cette impression aussi curieuse qu'insistante : « Et si Mr Brown se trouvait dans la maison ? » Qu'est-ce que c'était ? Un bruit de pas furtif dans l'escalier ? Il y avait quelqu'un dans la maison ! Grotesque ! Elle devenait hystérique !”

quelque chose ici, dans la maison...” (*Le Cheval à bascule*, op.cit., p.507). Ils peuvent, à l’opposé, exprimer la toute puissance du mal par le biais de multiples exagérations, redondances et répétitions : “- Sortez d’ici ! L’heure a sonné ! Je suis le fléau de Dieu. Comme le vent, je soufflerai la tempête. Les impies doivent périr. Cette maison est la maison du diable, je vous le dis. Prenez garde au courroux de Dieu, dont je suis la servante !” (*Le crime est votre affaire*, op.cit., p.962)

Seule la découverte du coupable et la divulgation de la vérité permettent d’enrayer le mal et d’annihiler la malédiction, la maison pouvant - dès lors qu’elle est lavée¹¹⁵⁵ du crime initial - retrouver son nom¹¹⁵⁶, prodiguer son amour¹¹⁵⁷ et s’ouvrir à la vie¹¹⁵⁸, ménageant ainsi l’avènement d’un rêve, sinon du rêve : celui de la maison retrouvée, du nid familial débarrassé, par une grâce surnaturelle, des restes d’un crime et des méfaits d’un temps assassin. Le roman policier comme instrument d’une reconquête... Ainsi peut-on analyser le titre choisi par Agatha pour la collection consacrée à une édition définitive de ses œuvres dans les années 50 : “*The greenway house*”, du nom d’une demeure dont sa mère vantait déjà la beauté, lorsqu’elle était enfant, et qu’elle n’hésita pas à acheter quand - succès aidant - l’opportunité lui en fut donnée

Il est tentant de rattacher ce leitmotiv de la maison perdue à la perfection de l’âge d’or traditionnel dont la prééminence sur les âges suivants (argent, airain, fer) induit une distance sinon une distanciation : l’essence des romans chrétiens est à rechercher dans un temps à la fois proche et lointain, au caractère estompé. Le présent s’y vérifie par son contact avec le passé ; celui-ci impose sa logique et bien qu’il soit explicitement dépendant de l’acte criminel, il finit par devenir référence (par opposition à un présent invariablement dégradé, altéré). L’importance du motif temporel, dans le corpus, fait donc ressentir au lecteur la menace de l’inéluctable car c’est finalement par le temps qu’est introduit l’irréparable ainsi que le remarque mélancoliquement Arthur Hastings dans *Poirot quitte la scène* (“- Ce furent

¹¹⁵⁵ La purification est nécessaire dans la mesure où certaines demeures semblent appeler le crime (c'est ainsi que la maison des Bantry accueille par deux fois un meurtre dans les romans *Un cadavre dans la Bibliothèque* et *le Miroir se brisa*). D’où la légitimité de ces paroles de Poirot: « - Ouvrez les rideaux. Laissez entrer l’air et la lumière. Cette pièce en a besoin. Elle a besoin d’être purifiée. Purifiée (...) de la tenace atmosphère de haine qui la hante. » (*Christmas Pudding*, op cit., p.328).

¹¹⁵⁶ Comme dans *Le Cheval à bascule* (op cit., p.615) : “- Elle s’appelait le *Nid d’hirondelle*, rappela Tuppence. On pourrait lui redonner ce nom(...) – Est-ce que je pourrais avoir un peu de peinture, demain? demanda Andrew (...) Nous peindrions le nouveau nom sur la porte. - Et comme ça les hirondelles sauraient qu’elles peuvent revenir le printemps prochain, dit Janet en regardant sa mère.”

¹¹⁵⁷ Ainsi que le souligne Gwenda dans *La Dernière Enigme* (op cit., p.1231) : “ (...) la maison nous aime bien. Nous pouvons y retourner dès que nous le voudrions...”

¹¹⁵⁸ S’ouvrir à la vie, s’ouvrir au futur comme le suggère, avec humour, Anthony à Iris dans *Meurtre au Champagne*, (op cit., p.439) où la maison de mort sert de fondation à une maison de renaissance: “-Parfait, mon ange. Si tel est votre vœu, nous l’utiliserons [votre argent] à de nobles fins (...) votre héritage, nous le distribuerons (...) nous créerons des orphelinats (...)”

pourtant d'heureux jours¹¹⁵⁹), la construction des romans révélant un lien étroit entre les personnages, la fatalité et le rôle fonctionnel du meurtre...

Eternel retour¹¹⁶⁰, impossible retour, la coexistence de ces deux principes entraîne "l'impossible écriture" indissociable de l' "impossible clôture" : on a remarqué, bien des fois, que les enfants ne se lassent pas d'entendre le même conte ; qu'ils le redemandent sans cesse. Agatha Christie a reproduit toute sa vie durant. C'est ce qui explique son succès et ses limites. D'un roman à l'autre, l'ombre tutélaire de la maison rassure car elle est la garante d'un paradoxal contrat de lecture où l'adhésion le dispute au refus : adhésion d'un lecteur, interpellé, retenu par la répétition et relié à l'écrivain par un texte interactif, régi par un système de conventions qui leur est commun ; refus car à aucun moment, le lecteur ne veut véritablement pénétrer dans l'œuvre ou être touché par la signification littérale du mot « mort » - le redit et le ressassé favorisant l'auto-parodie...

"- Je n'en ai pas la moindre idée. Quoi qu'il en soit, c'est comme ça qu'il en va dans les romans. Et ensuite, quelqu'un d'autre est tué au cours de la nuit."¹¹⁶¹

"Oh, non, se dit Midge, ce n'est pas possible J'ai dû rêver. John Christow, tué d'un coup de feu et affalé au bord de la piscine. Du sang qui coulait dans de l'eau bleue... Comme sur la couverture d'un roman policier."¹¹⁶²

"- C'est assommant (...) Tous ces clichés qu'on croyait réservés aux romans policiers"¹¹⁶³.

"- Nous ne sommes pas dans un roman policier, mon cher (...) Ce serait folie que de tenter une chose pareille."¹¹⁶⁴

"- Oui, eh bien si une âme romanesque l'a fait disparaître du train comme par enchantement, ricana Japp, je sens que je vais me mettre à lire les romancières."¹¹⁶⁵

"- Tous ces indices, remarqua Andrew, vous pourriez en tirer (...) un roman...
- Mais cette avalanche d'indices... c'est trop compliqué objecta Deborah. Qui lirait un truc pareil ?

- Tu serais étonnée de voir ce que les gens lisent... et avec plaisir ! riposta Tommy."¹¹⁶⁶

¹¹⁵⁹ *Hercule Poirot quitte la scène*, op.cit., p.879. Cette réflexion suit un pénible constat : "Que de changements s'étaient produits depuis ! Que de vides, d'abord, que d'absents dans les rangs des visages familiers !" (Ibid., p.870)

¹¹⁶⁰ L'œuvre christienne soumise au prisme du mythe de l'éternel retour : tel était l'un des points abordés par la première sous-partie de *La maison originelle ou le retour compromis* intitulé *l'élégie du souvenir*.

¹¹⁶¹ Ibid., p.547.

¹¹⁶² Ibid., p.554.

¹¹⁶³ Ibid., p.563.

¹¹⁶⁴ *Les travaux d'Hercule*, op.cit., p.814.

¹¹⁶⁵ Ibid., p.875.

¹¹⁶⁶ *Le cheval à bascule*, op.cit., p.615.

Dans *Le vallon* (op.cit., p.549), Henrietta souligne cette absence de sens plein frappant le mot mort, la romancière offrant ainsi par le biais de ce personnage l'une de ses autocritiques les plus percutantes...: “- Je me le répète, ce mot, tu sais, je me le répète sans arrêt. Mort... mort...mort...mort...mort. Et ça n'a bientôt plus aucun sens, plus aucun sens du tout. C'est juste un drôle de petit mot, qui sonne comme un ordre idiot qu'on donnerait à son chien. *Mort- Mort-mort-mort*. C'est comme un tam-tam, non ? un tam-tam qui battrait dans la jungle. Mort-mort-mort-mort-mort.”

La maison occupe une place plus congrue dans l'univers romanesque véryien. Pathologie policière oblige, elle peut tout aussi bien représenter :

- un mobile...

La maison comme mobile : telles sont les solutions proposées par les romans *Le pays sans étoiles* (op.cit., p.217) et *Le thé des vieilles dames* (op.cit., p.617 et p.621) : “Paméla n'a rendu les biens aux Bois-Moreau que pour frustrer ses héritiers (...) que les héritiers n'aient rien ! Rien que la morne, la lugubre maison du Maine des Amours où crever de dépit et de mélancolie” ; “- Je ne faisais que remettre les choses dans l'état normal ! J'étais l'aînée ! La maison de la Place devait me revenir. Clémence l'aurait eue à ma mort (...) C'était ma maison ! C'était mon droit !”

- un piège...

Le meneur de jeu, op.cit., p.777 : “ (...) laquelle des deux maisons était (...) le piège, l'attrape, l'image fallacieuse, sans issue ni épaisseur ?”

- que constituer le prétexte d'un retour sur les lieux du crime, s'inscrivant alors comme le symbole d'une purification nécessaire...

Dans *Le pays sans étoiles* (op.cit., p.197), la divulgation de la vérité ne peut s'opérer qu'à la condition d'un retour au lieu initial : “J.T. ne dit ni oui ni non. - Je te raconterai à la maison, - à la maison Talacayud. C'est normal, puisque c'est là que tout s'est passé.”

Les effluves exhalées par la mort s'étant propagées à la maison (“la maison elle-même s'était contaminée, avait fini par prendre la maladie... Les quartiers de meulières, les chevrons, les poutres, les madriers, les teintures, le mobilier et jusqu'aux objets les plus usuels sécrétaient de la haine, étaient rongés par une gangrène, une lèpre de haine” - *Le pays sans étoiles*, op.cit., pp.107-108), il est normal que celle-ci appelle une décontamination : “(...) J'avais fait de

Trompe-Renard *la maison du passé*. Trompe-Renard sera désormais *la maison de l'avenir*. Qu'est-ce que l'avenir - sinon les enfants ?" (*Les héritiers d'avril*, op.cit., p.477)

Rarement¹¹⁶⁷ dotée d'une personnalité propre, ce n'est pas elle qui projette les personnages dans son faisceau de lumière - les condamnant à n'être que de dérisoires ombres chinoises - ; ce sont les actants qui projettent sur elles leurs émotions¹¹⁶⁸- le lieu exacerbant (et non plus catalysant) l'effroi du temps et de l'éphémère. Cet effroi transparait, rétrospectivement, dans la description des demeures des deux sœurs Maisondieu (*Le thé des vieilles dames*, op.cit.,). Chez Amandine, la faussaire, la meurtrière, la profusion des horloges scande le mouvement d'un temps paradoxalement pétrifié sur le moment du crime : "Toutes ces horloges marchaient. Chaque samedi, Amandine les remontait, soigneusement. La maison pleine de tic-tac, semblait n'être elle-même qu'une gigantesque machine à égréner le temps " (Ibid., p.587) ; "(...) C'était à cause du lancinant souvenir de cette falsification qu'Amandine passait des nuits blanches et, chaque matin, s'éveillait avec une face de détérrée !" (ibid., p.618). Chez Clémence, sa sœur, l'unique pendule de la maison se pose, elle, comme une roue inexorable entraînant ce personnage, aux peurs puérides, dans une courbe évolutive délimitée par un commencement et une fin : "Le tic-tac de la pendulette était si discret qu'on ne l'entendait pas. - Je n'ose plus regarder l'heure ! j'ai peur de penser que la nuit approche, qu'il va falloir se mettre au lit, s'endormir , et rêver. Je me demande toujours quels cauchemars je vais faire. C'est surtout l'hiver que c'est terrible : les jours sont si courts !" (ibid., p.589)

Nulle surprise donc qu'il soit souvent question de demeures fantômes dans les romans. Comme par exemple dans les *Anciens de Saint-Loup* (op.cit., p.213), dont le prologue est intitulé *la maison des fantômes*, mais également *Histoire de brigands*- op.cit., p.493 - ("Quand les maisons vieillissent, il leur vient des fantômes ! Ce sont les petites incommodités

¹¹⁶⁷ À l'exception notable du *Pays sans étoiles* (op.cit., p.121) et des *Anciens de Saint-Loup* (op.cit., p.342) , romans dans lesquels nous est révélée, par le biais de la personnification, une face cachée du monde - des analogies profondes se créant entre les êtres et la maison : "- Si vous partez, la maison va rester toute seule avec la morte !" ; "(...) c'était une maison agonisante, une maison presque fantôme elle-même , dont le vieux directeur et le vieux portier n'avaient guère plus de souffle et de réalité que des ombres."

¹¹⁶⁸ L'introduction d'un vocabulaire appréciatif permet de rendre compte de cette projection : "(...) même l'ombre de cette maison lui semblait maléfique. (...)" (*Le pays sans étoiles*, op.cit., p.85 ; "(...) la géante maison sombre (...) si froide, derrière les pâles vitres sans rideaux (...) On se représentait des passages d'ombres bruissantes, d'indescriptibles ballets de spectres à faces rongées, à lèvres pourries, se balançant sur le rythme de la plus pernicieuse fantaisie !" (*L'inspecteur Max*, op.cit., p.100) ; "(...) à l'autre bout de la pièce, il y avait un autre escalier plus stupide encore ! Il s'élevait jusqu'à un palier après lequel il redescendait, puis remontait encore, puis redescendait de nouveau, tout cela pour se terminer par une sorte de plate-forme absurde, à un mètre au-dessus du sol ! Un escalier style « montagnes russes » ! - Une vraie maison de fous ! Le barbu fut tenté de revenir à la chambre de la vieille dame et de la contraindre sous la menace à le conduire au coffre." (*Les héritiers d'Avril*, op.cit., p.407)

de l'âge !"), *L'inspecteur Max* op.cit., p.100- ("la géante maison évoquait l'idée de fantômes") ou bien encore *Le pays sans étoiles* (op .cit., p.107) : "Cette demeure rechignée, compliquée, toute en portes, couloirs, recoins, cagibis, escaliers et si sombres que même en plein jour la pénombre y stagnait, étant davantage une habitation pour fantômes que pour vivants." Enquête fantôme, enfant fantôme, maison fantôme, l'on en revient toujours à ce même mot – fantôme - matérialisant un moi à la fois primitif¹¹⁶⁹, inquiétant¹¹⁷⁰ et inventeur : celui du *voyant*, capable de peindre une intrigue policière non pas telle qu'elle devrait être mais telle qu'il la voit, à travers le kaléidoscope rafistolé de ses idéaux¹¹⁷¹ enfantins... L'on relèvera l'inscription par laquelle l'auteur clôt *Pont égaré* (op .cit., p.394) : "Paris 1924-1928, écrit en mémoire de la maison morte." Pierre Véry motive l'écriture de ce roman par un bouleversement lié à la perte d'un lieu et vraisemblablement d'un temps. L'acte créatif se pose implicitement comme substitut du lieu de jadis en ce que l'un comme l'autre cristallisent la sensibilité à la fois par le souvenir, la nostalgie, la rêverie et l'aspiration à l'infini.

C. Le masque de la mort pour rejouer l'enfance.

4 décembre 1926 : une femme disparaît. Sa voiture est retrouvée dans un fossé de campagne mais de la romancière, aucune trace. Tandis que la police enquête, la presse s'empare de la disparition d'Agatha Christie lançant des pistes plus invraisemblables les unes que les autres...

12 décembre 1926 : une grande battue part de l'endroit où a été retrouvé le véhicule : tracteurs pour explorer les fougères, escouades d'hommes armés de bâtons frappant les broussailles, équipe de plongeurs professionnels, maîtres-chiens accompagnés de leurs bergers, collies et terriers - le tout couvert par la consœur d'Agatha, la romancière Dorothy

¹¹⁶⁹ Dans *L'inspecteur Max* (op.cit., pp.99-100), il est évident que ce qui effraie Sylvie est moins la vieille bâtisse qu'une personnalité enfouie au plus profond d'elle-même, revenant au jour, pour la plonger non pas dans l'inconnu mais dans le tabou : "Aux yeux de l'impressionnable Sylvie (...), la géante maison (...) évoquait l'idée de fantômes (...) on y sentait sourdement vivre, grouiller, ramper on ne savait quoi d'immonde dans les salles livrées aux bestioles qui naissent de la nuit, aux parasites que secrète l'humidité, aux larves qui prennent vie dans la moisissure. Tout parlait à la partie la plus puérile de l'imagination (...) - Eloignons-nous, pria Sylvie, oppressée."

¹¹⁷⁰ *Le pays sans étoiles*, op.cit., p.107: "Quelles enfances avaient dû être les leurs, apeurées, paralysées par l'angoisse du noir, quels sommeils hantés de loups garous..."

¹¹⁷¹ Le dénouement du roman *Goupi-Mains rouges* illustre de façon frappante cette distorsion : le meurtrier y est un gamin mû par un impérieux et puéril idéal : il refuse de quitter sa maison, peut-être parce qu'il connaît le secret énoncé par Anny Walder dans *Tout doit disparaître le 5 mai* (op.cit., p.199) "(...) c'est en vain que l'on s'efforce de remettre ses pas dans les pas de son enfance." : "-Cette Doux-Jésus, elle nous chassera (...) elle nous jettera dehors (...) il faudra aller (...) se placer chez d'autres ! Ailleurs... Le gamin entendait cela. Son imagination travaillait. Il se voyait, quittant cette propriété où il était né (...) « je ne voulais pas vous quitter... Je ne voulais pas vous quitter... »" (*Goupi-Mains rouges*, op.cit., pp.141-142)

Sayers... Alors que la jeune femme demeure toujours introuvable, les suppositions vont bon train : cela serait un coup publicitaire, une supercherie, estiment ses détracteurs les plus sévères, tandis que certains attribuent cet escamotage à une perte de lucidité, à un accident psychique. Le Daily Mail pouvait ainsi commenter : “On suggère dans certains milieux que Mrs Christie pourrait souffrir de ce que les psychologues appellent une dépression nerveuse, avec perte de mémoire temporaire concernant son identité. Dans un tel état, son subconscient, contrôlant toutes ses actions, a pu imaginer un plan ingénieux de disparition semblable à ceux que son esprit créatif a l’habitude d’élaborer dans des conditions normales, comme elle l’a fait si souvent dans ses œuvres de fiction.” (cité par Janet Morgan, op.cit., p.134)

14 décembre 1926, région du Yorkshire, Harrogate : suite à l’indiscrétion d’un instrumentiste, l’auteure est retrouvée. Dix jours auparavant, elle est descendue à l’Hydropatic Hotel sous le nom de Theresa Neele. Durant tout son séjour, elle a chanté, dansé, joué au billard, bavardé avec les autres clients, fait des promenades et lu des journaux commentant sa propre disparition...

15 décembre 1926 : Agatha, formellement identifiée par Archie, quitte l’hôtel en compagnie de son mari. Celui-ci déclare à la presse :

“(...) Ma femme a souffert d’une perte de mémoire totale, et je ne crois pas qu’elle sache qui elle est. J’espère que le repos et la tranquillité la guériront. Je compte l’emmener à Londres demain, pour consulter un spécialiste.”¹¹⁷²

Point final d’un fait divers où la romancière devint, à son insu, un personnage de roman, vampirisé par un imaginaire collectif qui tour à tour “la suicida”¹¹⁷³, “l’assassina”¹¹⁷⁴ et “la machiavelisa”. L’idée d’une disparition, dictée par un souci de vengeance, fut suggérée par Edgar Wallace. Le célèbre écrivain de romans policiers pouvait ainsi expliquer au Daily Mail : “Cette disparition semble être un cas type de représailles émotionnelles envers quelqu’un qui lui a fait du mal. Pour dire les choses carrément, son intention première semble avoir été de blesser une personne inconnue, qui serait affligée de sa disparition.” (cité par Jacques Baudou, les Intégrales 2, op.cit., p.13). Archibald Christie allait, bien

¹¹⁷² Ibid., p.139.

¹¹⁷³ Le suicide, un temps avancé comme hypothèse, fut réfuté avec force par Archie lors d’une interview accordée au « Mail » : “je ne crois pas au suicide (...) si elle l’avait fait, je suis certain qu’elle aurait employé du poison (...) elle utilisait très largement du poison dans ses intrigues policières (...) Si elle avait voulu se procurer du poison, je suis sûr qu’elle l’aurait pu (...) Enfin, contre la théorie du suicide, vous devez vous rappeler ceci : lorsqu’une personne a l’intention de mettre fin à ses jours, elle ne prend pas la peine de s’en aller à des kilomètres de chez elle, d’enlever un lourd manteau et de disparaître sans laisser de trace.” (ibid., p.136)

¹¹⁷⁴ Très rapidement, les journalistes avaient découvert les problèmes matrimoniaux des Christie. Interrogé par la police, Archibald, le mari inconstant, confia ultérieurement, avoir eu le sentiment désagréable qu’on le soupçonnait d’avoir assassiné son épouse.

involontairement, donner encore plus de poids à cette présomption en invoquant l'hypothèse d'une expérimentation romanesque. Cette théorie, tout en ne convainquant personne, conforta l'idée d'une fuite préméditée, calculée, visant à culpabiliser et à punir l'infidèle : "Il est tout à fait exact que ma femme a envisagé la possibilité de disparaître à volonté. Il y a quelque temps, elle a déclaré à sa sœur : « Je pourrais disparaître si je voulais, en préparant tout soigneusement. » Elles discutaient d'un fait divers, je crois. Ce qui montre que la possibilité d'organiser une disparition lui était venue à l'esprit, probablement pour l'employer dans un de ses romans. Personnellement, je crois que c'est ce qui est arrivé." (cité par Janet Morgan, op.cit., p.135)

Personnage de roman ? Encore convient-il de nuancer puisque le nom choisi par Agatha, pour vivre cette escapade en dehors du réel, correspondait à celui de l'*autre* femme, la femme aimée par Archie : Mrs Neele... Dans *Une Autobiographie*, entre la fin du chapitre V de la septième partie ("C'est comme ça que sonna le glas de mon premier mariage"¹¹⁷⁵), et le début du chapitre VI ("En février de l'année suivante, Carlo, Rosalind et moi embarquâmes pour les îles Canaries."¹¹⁷⁶), rien n'est dit : les dix jours disparaissent du récit de son existence, cette ellipse constituant effectivement "une métaphore de l'amnésie"¹¹⁷⁷ mais également un déplacement¹¹⁷⁸, un glissement du roman de détection au roman d'une vie...

Cette idée d'une correspondance entre la fiction et une réalité remaniée transparait dans le ton résolument allusif adopté par Agatha dans le chapitre 6 de son autobiographie : "J'avais de la difficulté à me remettre de ce choc." (*Une autobiographie*, op.cit., p.429) ; "Il ne pouvait plus y avoir de paix pour moi en Angleterre après tout ce que j'avais subi." (ibid) ; "Mon horreur de la presse, des journalistes et de la foule doit, je suppose, remonter à cette époque." (ibid) Ce ton, c'est celui du docteur Sheppard, le narrateur assassin du *Meurtre de Roger Ackroyd* (Varese, les Intégrales 2, 1990, pp.56-57) maniant avec dextérité le sous-entendu lors de la relation de sa dernière entrevue avec la victime : "La lettre lui avait été remise à 9 heures moins 20. Il ne l'avait toujours pas lue quand je le quittai, à 9 heures moins 10 exactement. J'hésitai un instant sur le seuil, la main sur la poignée, et me retournai en me demandant si je

¹¹⁷⁵ *Une autobiographie*, op.cit., p.428.

¹¹⁷⁶ Ibid., p.429.

¹¹⁷⁷ Annie Combes, op.cit., p.76 : "le public était avide de savoir... mais ne sut rien. Aussi, grande fut la curiosité lorsque parut en 1977 (...) l'autobiographie. Hélas, à l'énigme d'une vie répond le blanc des lignes : une ellipse, entre deux chapitres, illustre un parti pris absolu de silence (...) L'ellipse est une métaphore de l'amnésie."

¹¹⁷⁸ Nous nous réclamons ici d'une définition proposée par J.Laplanche et J.B. Pontalis dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (PUF, 8^{ème} édition, 1984, p.117) : "fait que l'accent, l'intérêt, l'intensité d'une représentation est susceptible de se détacher d'elle pour passer à d'autres représentations (...) reliées à la première par une chaîne associative."

n'oubliais rien. Non, apparemment. Je n'avais plus rien à faire ici. Résigné, je quittai la pièce et refermai la porte derrière moi.”

Alors, “situation de roman inventée pour être mimée dans un cadre réel afin d'échapper au fracassement du rêve par la réalité”¹¹⁷⁹ ou bien “fugue hystérique dans laquelle une personne se trouvant dans une grande détresse morale fuit une tension intolérable en oubliant complètement sa propre identité ”¹¹⁸⁰? Ces questions ont été posées ; des réponses ont été formulées : pas toujours très convaincantes¹¹⁸¹, il est vrai, mais qu'importe - l'essentiel est ailleurs. Il se trouve, peut être, dans ce clin d'œil intertextuel d'Agatha pour évoquer son état mental avant ses dix jours de déconnection : “Je me sentis exactement comme Alice au pays des merveilles au moment de toucher l'arbre.”¹¹⁸² Un aveu également applicable à ses écrits policiers tous motivés par une perturbation du rapport au monde extérieur, découlant d'un état schizophrénique comme tend à le prouver cette conclusion de Frankie dans *Pourquoi pas Evans?* (op cit., p.580): “C'est insensé! s'écria Frankie, atterrée. C'est comme regarder à travers un miroir déformant. Tous les gens qu'on croyait bien, les gentils, ceux avec qui on est à tu et à toi, sont en fait des créatures abominables.”

Nouveau déplacement mais à rebours cette fois - du roman d'une vie au roman de détection : car à travers cette fugue amnésique où Agatha se fait passer pour une autre, “cet épisode énigmatique de roman policier dans une vie d'auteur de romans policiers”¹¹⁸³, c'est l'œuvre à venir (plus de soixante-dix écrits) qui se donne déjà à lire : masques¹¹⁸⁴, maquillage,

¹¹⁷⁹ C'est l'interprétation donnée par François Rivière dans son essai *Agatha Christie duchesse de la mort* (op.cit., p.65) : “Depuis que *cela* avait commencé d'aller mal au sein du ménage Christie (...) notre amie avait senti qu'un choc allait se produire, celui du réel fracassant le rêve - et elle savait que par tous les moyens elle devait échapper à ce fracassement au demeurant inéluctable. Il lui fallait donc inventer quelque chose. Inventer une situation de roman (...) encore fallait-il ensuite faire mine de vivre, dans un cadre réel, cet épisode romanesque salvateur.”

¹¹⁸⁰ Certains experts en psychiatrie ont ainsi pu parler de processus anesthésique : la perte de mémoire constituerait l'une de ses manifestations les plus rares et les plus complexes.

¹¹⁸¹ Nous restons ainsi plutôt dubitatifs lorsque Janet Morgan (op cit., pp.149-150) fait intervenir le phénomène d'auto hypnose: “Avec son esprit fantaisiste, ingénieux et prolifique, Agatha était une personne pour qui la frontière entre la réalité et le rêve était faible (...) elle (...) était aussi exceptionnellement sensible à ce qui se passait autour d'elle (..) Timide mais imaginative et intuitive, Agatha possédait toutes les caractéristiques de ceux qui sont capables de s'hypnotiser eux-mêmes à volonté.”

¹¹⁸² *Une autobiographie*, op cit., p.422: “Je m'inquiétai vraiment, en revanche, le jour où, au moment de signer un chèque, je m'aperçus que je ne me rappelais pas comment signer. Je me sentis exactement comme Alice au pays des merveilles au moment de toucher l'arbre.”

¹¹⁸³ L'expression est de Jacques Baudou (Les Intégrales 2, op cit., p.15)

¹¹⁸⁴ Nous avons déjà largement insisté, dans la seconde partie de notre thèse, sur la thématique du maquillage et du déguisement: maquillage qui dissimule (“Même si son maquillage paraissait dû à un peintre du dimanche, la femme que cachaient la poudre et les fards incarnait encore, aux yeux d'Hercule Poirot, le chic et l'élégance.” -*Les Travaux d'Hercule*, op cit., p.926); déguisement qui dédouble – “Lady Stubbs devait disparaître à tout jamais (...) afin que, plus tard, une autre femme (l' Italienne) puisse prendre sa place. La fausse Hattie devait simplement jouer un double rôle pendant un peu plus de vingt-quatre heures (...)Les changements de costumes n'étaient pas difficiles à réaliser: un short et une chemise portés sous les robes à fanfreluches qu'affectionnait Lady Stubbs. Un maquillage pâle pour le visage de « Lady Stubbs » en partie dissimulé sous un immense

pseudonymes, usurpations d'identités, simplicité enfantine à être *autre*, à se jouer des *autres* pour mieux se jouer de soi, comme Alice, précipitée dans un monde gouverné par une logique absurde et menaçante. Alice, successivement naine et géante, imperturbablement fascinée ou amusée, même lorsque la reine veut faire tomber des têtes, car la fillette connaît le secret : “ pour revenir à la réalité, il lui suffirait d'ouvrir les yeux...” Alice, Agatha poursuivies l'une comme l'autre par l'ombre obsédante des “*nursery rhymes*” ; Agatha, Alice : l'enfance pour effleurer la mort, la mort pour (re)effleurer l'enfance...

a) L'image de l'enfant mort

“- Je pensais au jour où ma mère est morte. J'avais cinq ans (...) Je mangeais mon dessert dans la nursery : un gâteau roulé à la confiture. J'aimais beaucoup le gâteau roulé à la confiture. Et puis une des bonnes est entrée et a dit à ma nurse : « C'est affreux ! Il y a eu un accident et Mrs Craddock a été tuée ... » Chaque fois que je repense à la mort de ma mère, vous savez ce que je vois ? (...) Une assiette avec du gâteau roulé à la confiture, et je le regarde, ce gâteau. Je le regarde et je remarque aussi distinctement aujourd'hui que je l'avais fait jadis comment la confiture dégoulinait d'un côté. Je n'avais pas pleuré, je n'avais rien dit. Je me rappelle seulement être resté figé, pétrifié, à regarder ce gâteau roulé. Et encore maintenant, quand j'entre dans une pâtisserie ou dans un restaurant, ou que je vais chez des gens et que j'y vois une portion de gâteau roulé sur une assiette, une vague d'horreur et de désespoir me submerge. Il arrive parfois que, pendant un moment, je ne me souviens pas *pourquoi*. ”¹¹⁸⁵

Cet aveu de l'inspecteur Craddock à miss Marple, dans un roman tardif d'Agatha Christie, rattache, implicitement la question de la mort à celle de l'origine : le décès accidentel de la mère y est vécu de l'extérieur puisque c'est en spectateur muet que l'enfant assiste au dialogue entre la bonne et la nurse. Le gâteau roulé à la confiture constitue finalement le seul élément du décor à faire sens et il finit par s'intégrer à l'expérience subjective de la mort tout en participant à la représentation de “l'irreprésentable”. L'infantile - on le sait - perdure chez l'adulte par le biais de la pensée inconsciente qui établit des connections logiques dans un réseau de causalité, doublant subrepticement celui de la pensée rationnelle.

À l'instar de l'inspecteur Craddock, Agatha Christie semble, elle aussi, avoir été poursuivie par la persistance de fantasmes engendrés dès l'âge tendre, à la nuance près, que dans son cas, c'est la naissance (et par extension l'enfance) qui se sont tacitement posées comme le produit de la violence :

chapeau de coolie; et pour la jeune Italienne, un foulard de couleurs vives, un teint bronzé et des boucles rousses encadrant le visage. Qui pouvait se douter qu'il n' y avait là qu'une seule et même femme.” (*Poirot joue le jeu*, op cit., pp.784-785).

¹¹⁸⁵ *Le miroir se brisa*, op cit., p.870.

“J’étais, je me souviens, dans le jardin, sur la pelouse du court de tennis (...) C’est là qu’Alice vint me chercher : (...)

- Vous avez un petit neveu, dit Alice (...)

Je rentrai donc. Mamie était dans la cuisine, un télégramme à la main. Je la bombardai de questions. À quoi ressemblait le bébé ? Pourquoi était-il venu maintenant et pas en octobre ? (...) Je ne pensais plus qu’à mon nouveau petit neveu.

- Mais à quoi ressemble-t-il ? demandais-je quand je vis mamie se mettre à découper le gigot. Il a les cheveux de quelle couleur ?

- Il est sans doute chauve. Les bébés n’ont pas de cheveux tout de suite.

- *Chauve* ? m’écriai-je, déçue. Avec la tête toute rouge ?

- C’est probable.

- Il est grand comment ?

Mamie s’arrêta de découper, réfléchit un instant et me montra une taille sur le couteau.

- Comme ça fit-elle.

Elle avait parlé avec la conviction de quelqu’un qui sait. Cela semblait bien petit. Pourtant, sa réponse me fit une telle impression que je suis certaine que, si un psychiatre me demandait encore aujourd’hui à quoi j’associe le mot « bébé », il me viendrait immédiatement « couteau à découper ». Je me demande sur le compte de quel complexe freudien il mettrait cela.”¹¹⁸⁶

Si la pointe finale permet à notre auteur de se dédouaner de toute interprétation psychanalytique, son évocation ne nous en paraît pas moins fondamentale pour appréhender une image qui semble l’avoir tout particulièrement obsédée : celle de l’enfant enterré dans une cheminée. Dans pas moins de trois romans, l’on retrouve, en effet, une allusion à cet étrange rite :

- dans *La Dernière Énigme*¹¹⁸⁷, écrit durant la seconde guerre mondiale... “Gwenda et Giles furent priés d’attendre dans un grand salon (...) Une adorable vieille dame aux cheveux blancs entra dans la pièce, un verre de lait à la main. Elle (...) alla s’installer près de la cheminée. Ses yeux se posèrent pensivement sur Gwenda, puis elle ne tarda pas (...) à lui demander d’une voix proche du murmure: - S’agit-il de votre malheureuse enfant, ma chère? Quelque peu décontenancée, Gwenda (...) répondit: - Non...non...Il ne s’agit pas de mon enfant. - Ah! Je me le demandais (La vieille dame dodelina de la tête et but son lait à petites gorgées. Puis, sur le ton de la conversation, elle enchaîna:) 10h30... C’est l’heure. C’est toujours à 10h30. Tout à fait remarquable (...) Derrière la cheminée, souffla-t-elle. Mais n’allez pas répéter que je vous ai prévenue.”

¹¹⁸⁶ *Une autobiographie*, op cit., pp.148-149.

¹¹⁸⁷ *La dernière énigme*, op cit., pp.1110-1111.

- dans *Le Cheval pâle*¹¹⁸⁸, publié en 1961...“- (...) je me rappelle être allée une fois dans un asile d'aliénés (...) on m'avait fait attendre dans une salle où se trouvait une charmante vieille dame en train de siroter un verre de lait. Elle a fait quelques remarques banales (...) puis, tout à coup, elle s'est penchée vers moi et m'a demandé à voix basse: « C'est votre malheureuse enfant qui est enterrée là, derrière la cheminée? » Puis elle a hoché la tête et a ajouté: « 20h10 pile. C'est tous les jours à la même heure. Faites semblant de ne pas remarquer le sang. »”

- et dans *Mon petit doigt m'a dit*¹¹⁸⁹, rédigé à l'aube des années soixante-dix. ...“Il n'y avait pour l'instant qu'une seule personne dans la pièce, une vieille dame aux cheveux blancs coiffés en arrière et au joli visage rose et blanc (...) elle avait les yeux fixés sur un verre de lait qu'elle tenait à la main. Elle (...) se pencha vers Tuppence en baissant la voix: - Pardonnez-moi, s'agissait-il de votre malheureuse enfant? (...) Je me demandais si ce n'était par pour cette raison que vous étiez ici. Quelqu'un doit venir un jour (...) Et ils regarderont la cheminée de la même façon que vous. Parce que c'est là qu'elle est (...) Derrière la cheminée (..) Elle jeta un coup d'oeil à l'horloge (...) - Onze heure dix, dit la vieille dame (...) Oui, c'est toujours au même moment , tous les matins.”

Denis Sanders et Len Lovallo¹¹⁹⁰ ont vu, dans cette triple occurrence, ressassée durant plusieurs décennies, un souvenir lié à Ashfield, la maison d'enfance d'Agatha à Torquay : celle-ci jouxtait, en effet, un institut pour malades mentaux et, à plusieurs reprises, certains d'entre eux s'étaient introduits dans la propriété des Christie. Agatha aurait alors fort bien pu croiser une vieille dame aux cheveux blancs et l'entendre proférer un curieux monologue à propos d'un enfant enterré derrière la cheminée... Nous préférons, pour notre part, analyser cette rémanence comme une réminiscence, c'est-à-dire comme le retour d'un souvenir qui n'est pas reconnu comme tel : la vieille dame aux cheveux blancs, cela serait Mamie, le couteau à gigot à la main et l'enfant mort (ou plutôt rêvé mort) cela serait forcément le petit neveu, James, poignardé symboliquement dans une cuisine, dont la cheminée aurait valeur de synecdoque dans l'univers romanesque christien...

b) Enfance et œuvre de mort

L'œuvre romanesque enfantée dans la douleur par l'écrivain : voilà un jugement qui relève désormais du lieu commun. Pourtant l'on se garderait bien de l'appliquer à Agatha

¹¹⁸⁸ *Le Cheval pâle*, op cit., p.504.

¹¹⁸⁹ *Mon petit doigt m'a dit*, op cit., p.675 et p.677.

¹¹⁹⁰ Denis Sanders et Len Lovallo: *The Agatha Christie companion: the complete guide to life and work of Agatha Christie*, New York, Berkley Books, 1989.

Christie, cette “faiseuse de livres”, accusée d’être l’esclave d’une recette qui lui assura, pendant plus de cinq décennies son gagne-pain.

Aussi, est-ce peut-être avec une certaine amertume que notre auteur s’empara de ce poncif lorsqu’elle récusait, dans une lettre à son éditeur, l’hypothèse d’une version condensée de ses œuvres :

“C’est une vieille querelle (...) et il semble que je me sois toujours battue, au fil des années et avec de plus en plus de fureur, mais considérez qu’il s’agit de mes livres, ce sont mes enfants ! (...) Je suis opposée à toute version abrégée (...) Je sais qu’il est souvent difficile pour ceux qui ne sont pas eux-mêmes des auteurs imaginatifs de comprendre qu’une version abrégée d’un livre conçu par un auteur à l’imagination fertile équivaut à mutiler l’enfant qu’il a conçu, et on ne peut s’attendre à ce qu’un auteur en éprouve la moindre satisfaction, même si cette opération est faite avec soin.”¹¹⁹¹

Par le biais de cette interdépendance entre un roman de mort tronqué et l’image d’un enfant mutilé, se révèle un réseau de connections secrètes entre le temps des origines et la motivation, la genèse de certains récits : l’Avant-propos d’Agatha Christie au recueil de nouvelles intitulé *Christmas Pudding* est fort explicite. La romancière avoue s’être fait plaisir, la trame de *The adventure of the Christmas Pudding* lui ayant permis d’évoquer “le délicieux souvenir des Noëls”¹¹⁹² de son enfance: “Dans *Christmas Pudding*, je me suis fait plaisir car cette aventure évoque pour moi le délicieux souvenir des Noëls de mon enfance. Après le décès de mon père, ma mère et moi avons toujours passé nos Noëls dans la famille de mon beau-frère dans le nord de l’Angleterre - des Noëls magnifiques qui ne pouvaient que marquer la mémoire d’une enfant ! (...) Quelle journée merveilleuse, qui commençait par le Rite des « bas de Noël » quand nous étions au lit, se poursuivait à l’église avec tous les cantiques, le déjeuner de Noël, les cadeaux, l’illumination du sapin ! Je garde la plus profonde gratitude pour l’hôtesse si gentille et si généreuse qui a dû se donner tant de mal pour faire de Noël ce merveilleux souvenir qui m’habite dans mes vieux jours.”

Dans *Le Crime d’Halloween*, c’est un vieux puits qui assure, au cœur même de sa retorse intrigue, la jonction entre la quête enfantine et l’investigation criminelle : Miranda, poursuivie par les paroles d’une comptine, recherche, avec toute la fougue de ses douze ans, un puits¹¹⁹³

¹¹⁹¹ Cité par Janet Morgan, op. cit., p.302.

¹¹⁹² *Christmas Pudding*, op. cit., pp.247-248

¹¹⁹³ *Le crime d’Halloween*, op.cit., pp.1021-1022 : “- En fait, je cherchais le puits, expliqua Miranda (...) Il y avait un puits aux souhaits autrefois, dans le bois (...) Michael sait où se trouve le puits, mais il ne veut pas le dire. - C’est beaucoup plus amusant pour toi de le chercher répliqua Michael Garfield. Et encore plus si tu n’es pas sûre qu’il existe. - La vieille Mrs Goodbody le sait, elle. C’est une sorcière. Le puits aux souhaits (...) Les gens venaient là faire un vœu. Ils devaient en faire trois fois le tour à reculons, et comme il se trouvait sur le flan de la colline, ce n’était pas toujours très commode. Je le découvrirai un de ces jours, déclara-t-elle en regardant Michael Garfield (...) Il est ici, quelque part (...) ! Cui, Cui, Cui/ l’oiseau est au fond du puits récita Miranda. Je

aux souhaits tandis que Poirot, tente d'élucider la mystérieuse disparition d'une jeune fille au pair. Lorsqu'il interroge Mrs Goodbody, celle-ci lui récite¹¹⁹⁴ des rimes identiques à celles fredonnées par la fillette. L'on appréciera le nom de cette vieille dame à l'allure de sorcière qui tient des propos divinatoires : Mrs Goodbody (Le bon corps). Elle jouera un rôle pour le moins crucial dans la découverte et l'identification d'un cadavre : "(...) Peu après (...) Mrs Goodbody m'a déclaré d'un ton sibyllin: « *Cui, cui, cui/l'oiseau est au fond du puits* ». Alors j'ai été quasiment sûr que le cadavre de la fille au pair devait être au fond du puits aux souhaits." (Ibid., p.1056) De ce puits invoqué durant tout le roman, l'on extirpera finalement un cadavre - le puits idéalisé, sublimé par l'enfant, se révélant¹¹⁹⁵ avec une rare violence comme le symbole d'un secret, d'une dissimulation, implicitement rattachée au monde des grands :

“- Oh ! s'écria Miranda. Pas au fond du puits aux souhaits ? Pas au fond du puits que je tenais tellement à découvrir ? Oh ! Je ne veux pas qu'elle soit au fond du puits aux souhaits. Qui... Qui l'avait jetée dedans ?”¹¹⁹⁶

La réponse de Nicolas Ranson à la fillette (“- La même personne qui t'a amenée ici.”¹¹⁹⁷) suggère une cristallisation de l'enfance et de la mort autour de la figure de l'assassin. Celle-ci peut s'effectuer par le biais du schématisme du nom qui donne déjà à lire, dans certains cas, le tempérament meurtrier (ou tout au moins particulier) du référent : les patronymes Wargrave, Strange, Redfern, Blacklock, Gale, forment a priori des unités de signification ; ils marquent le déviant avant même que celui-ci ne soit investi par l'invention de la romancière, en drapant implicitement son émergence, sa naissance, de couleurs funestes.

dois partir, maintenant (...).”

¹¹⁹⁴ Ibid., p.999 : “- Vous m'avez beaucoup aidé, riposta Poirot. Qu'est devenue la fille étrangère qui s'est enfuie, d'après ce qu'on dit ? - M'est avis qu'elle n'est pas allée bien loin. *Cui, cui, cui, l'oiseau est au fond du puits*. C'est ce que j'ai toujours pensé, en tout cas.”

¹¹⁹⁵ Ce passage d'une féerie enfantine à une réalité sordide est amplifié par le motif de la pomme qui imprègne toute la narration: “- (...) Votre opinion sur le caractère de Nicolas (...) et Desmond (...) Me conseilleriez-vous de leur faire confiance ? - On peut, à mon avis, leur faire pleinement confiance. Fondamentalement ils sont sains. Aussi sains que peuvent l'être des pommes non véreuses. (...) -On en revient toujours aux pommes, soupira Hercule Poirot” (Ibid., p.1036). Etroitement associée dans l'univers anglo-saxon à la tradition ludique d'Halloween et plus largement encore dans l'inconscient collectif au conte de Blanche-Neige, la pomme n'en contribue pas moins dans ce roman à l'assassinat d'une fillette : “Décidément, songea Poirot, impossible d'échapper aux pommes. Rien de meilleur qu'une pomme anglaise juteuse, et pourtant, ici, les pommes se trouvaient associées à des manches à balai, à des sorcières, à de vieilles traditions folkloriques et au meurtre d'une enfant.” (Ibid., p.902)

¹¹⁹⁶ Ibid., p.1048. Faut-il voir dans cette péripétie un point de rencontre entre roman policier et archéologie ? Peut-être comme le suggère cet extrait d'*Une autobiographie* (op.cit., p.555) : “(...) les ouvriers qui travaillaient à dégager un puits assyrien se précipitèrent à la maison en criant: - On a trouvé une femme dans le puits ! Il y a une femme dans le puits !”

¹¹⁹⁷ *Le crime d'Halloween*, op.cit., p.1048.

- Wargrave : soit la guerre (war) et la tombe (grave) : deux substantifs qui résument bien l'odyssée sanglante menée par le juge contre les crimes impunis dans *Dix petits nègres*.

- Neville Strange : ou en français monsieur Bizarre... Un patronyme pour le moins adapté ainsi qu'en atteste cette analyse de Battle : "Pour lui, il était plus important d'assumer à la perfection son rôle que de gagner un match. Mais cela lui imposait une tension permanente, comme c'est toujours le cas lorsqu'on joue un rôle de composition. Et par-dessous ce vernis, sa névrose a empiré." (*L'heure zéro*, op.cit., p.1140)

- Redfern : Le nom de l'assassin des *Vacances d'Hercule Poirot* peut se traduire par la fougère (Fern) rouge (red). En Angleterre, cette plante surnommée Brosses du diable a la réputation de rendre invisible. Elle permettrait également de se déplacer dans n'importe quel endroit à la vitesse du vent (*Le livre des superstitions*, op.cit., pp.779-780). Cette dernière caractéristique concourt symboliquement à l'élaboration de l'alibi du meurtrier : "Qui Arlena allait-elle retrouver ce matin-là ? (...) tout clamait Patrick Redfern. Il s'ensuivait nécessairement que l'assassin ne pourrait être que lui. Mais je me suis immédiatement heurté à une impossibilité : Redfern ne pouvait pas l'avoir tuée puisqu'il était sur la plage et ensuite en compagnie de miss Brewster jusqu'à la découverte du corps. J'ai donc cherché d'autres solutions (...) Et pourtant (...) je retournai à ma première hypothèse : (...) C'était Patrick qui l'avait fait (...) mais (...) il pouvait justifier de chaque minute de son temps jusqu'à la découverte du corps. Le corps. Ce mot fut comme un déclic..." (*Les vacances d'Hercule Poirot*, op.cit., pp.192-194).

- Blacklock : Blacklock signifie la serrure noire. Dans *Un meurtre sera commis le ...* (Torino, les Intégrales 9, 1996) la serrure (et plus largement la porte) constitue un motif obsédant indissociable de l'affaire criminelle ainsi que le récapitule Miss Marple lors de l'élucidation : " Amusant de graisser la serrure et les gonds de la seconde porte du salon afin qu'elle puisse s'ouvrir et se fermer sans bruit. Amusant aussi de suggérer que l'on ôte la table de devant la porte pour que les bouquets de Phillipa soient mis en valeur " (Ibid., p.322) ; " - Vous auriez dû remarquer ça, inspecteur (...) cette lettre écrite par Letitia Blacklock à sa sœur (...) contenait deux fois le mot « clef », avec un « f » (...) dans le petit mot (...) miss Blacklock avait écrit le mot « clé ». Il est rare que les gens modifient leur orthographe en vieillissant. Cela m'a semblé très significatif " (Ibid., p. 329) ; " le but de cette mise en scène

était de donner l'impression que Mitzi (...) avait vu par le trou de la serrure, miss Blacklock, un revolver à la main (...) Le seul risque était que Charlotte Blacklock s'aperçoive que, la clef se trouvant dans la serrure, Mitzi n'avait pas pu voir quoi que ce soit. ” (Ibid., p.332).

- Gale : « *Gale* » évoque, en anglais, l'idée d'un vent violent. C'est également le nom de l'assassin de *La Mort dans les nuages* : Norman Gale. Dans ce récit de 1935, Madame Giselle est empoisonnée par une fléchette lors du vol Paris-Croydon.

Un passage d'*Une autobiographie* (op. cit., p.315) suggère une explication quant à l'épiphénomène du nom perçu comme stigmaté : “ Je m'en remis donc à un médecin tout jovial qui portait le nom quelque peu sinistre de Stabb. ” (Poignarder)

Pas seulement cantonnée au meurtrier, oscillant entre des forces opposées mais paradoxalement complémentaires, l'enfance¹¹⁹⁸ se discerne en état de latence chez la majorité des personnages chrétiens. Cette latence s'inscrit, le plus souvent, furtivement par le biais d'une allusion à un geste, à une tonalité de voix ou bien encore à une expression corporelle : “ (...) il se tourna vers Poirot et, d'une voix enfantine : - Vous n'avez ... vous n'avez rien vu ? ” (*les Travaux d'Hercule*, op. cit., p. 837) ; “ (...) le long monologue venimeux qui s'écoulait de cette ravissante bouche enfantine ne pénétrait pas très avant dans sa conscience. ” (*Le Vallon* op.cit., p. 456) ; “ Rosaleen était étendue dans son immense lit sculpté (...) Elle serrait dans sa main un mouchoir froissé en boule. On aurait juré d'une petite fille triste qui, à force de pleurer, avait fini par s'endormir. ” (*le Flux et le reflux*, op.cit., p. 1135) ; “ Elle ne manifestait ni gêne ni embarras, rien qu'une espèce d'ardeur enfantine. ” (*le Vallon*, op.cit., p. 612) ; “ Soudain, il se mit à pleurer. À sangloter comme un enfant – sans honte ni retenue. ” (*Pension Vanilos*, op.cit., p. 571) ; “ - (...) C'était un homme extrêmement difficile (...) Il se mettait dans des rages de gamins et déversait sa bile sur le premier qui passait par là. ” (*Christmas pudding*, op.cit., p. 351). Notons, qu'à contrario, les enfants manifestent, eux, parfois des tics séniles : “ Terrence s'approchant de sa mère dans le pénombre du salon (...) avait hoché la tête- des petits hochements de têtes répétés, comme souvent les vieillards (...) ” (*le Vallon*, op.cit., p. 571).

¹¹⁹⁸ L'incidence des premières années de la vie sur le façonnement du tempérament criminel se manifeste dans plusieurs récits : “ - Ils sont comme ça, ces assassins (...) Ils comptent sur leur charme... car il en a, du charme, ce Nigel ... Il a tout le charme d'un enfant gâté qui n'a jamais grandi, et qui ne grandira jamais... qui ne voit rien, que lui-même et ce qu'il désire ! ” (*Pension Vanilos*, op. cit., p.587) ; “ - Marrascaud (...) J'aimerais bien le rencontrer cet individu. C'est un remarquable cas pathologique. Je donnerais cher pour savoir quel genre d'enfance il a eue. ” (*Les Travaux d'Hercule*, op. cit., p.778) ; “ - (...) C'est Paul Varesco ! (...) Ses goûts dépravés sortent de l'ordinaire ! Je brûle d'impatience qu'il m'en dise davantage sur la nurse qui s'occupait de lui et lui enfilait ses couches-culottes quand il avait trois ans... ” (Ibid., p. 934).

Cette présence larvée permet à la romancière de distiller le doute et la suspicion (la cruauté narcissique de l'enfant étant susceptible d'avoir évolué¹¹⁹⁹ vers une psychose criminelle) tout en injectant une once de corruption à une mécanique de mort stylisée, gommée de toute aspérité. Lors d'un stage en pharmacie, durant la première guerre mondiale, la jeune femme avait, en effet, travaillé avec un praticien dont la personnalité l'avait suffisamment impressionnée pour qu'elle le mentionne dans son autobiographie.

Il est tentant d'établir un rapport entre cette rencontre et la coexistence fréquente de deux types de conduite chez le suspect chrétien : l'une adaptée socialement, l'autre pathologique, incoercible et liée à l'inconscient. Cette coexistence introduit un équilibre précaire entre intention criminelle et acte meurtrier. C'est pourquoi une simulation annihile toute velléité de passage à l'acte et produit une libération ainsi que le démontre Poirot à une adolescente dans *les Vacances d'Hercule Poirot* (op.cit., p. 198) : « Linda Marshall (...) soupira (...) : - (...) c'est l'intention qui compte, non ? - Absolument pas, répliqua énergiquement Poirot. L'intention est une chose, l'action en est une autre. Si vous aviez eu dans votre chambre, au lieu d'une figurine, votre belle-mère ligotée et impuissante, et à la main un poignard au lieu d'une épingle, vous ne l'auriez pas frappée en plein cœur. Une petite voix vous aurait dit : « Non ! » (...) Fabriquer une petite poupée de cire et la transpercer de coups d'épingle, c'est idiot, oui, c'est puéril, oui, mais c'est également salutaire. Vous avez expulsé de vous la haine en la projetant sur la figurine. Et, grâce à l'épingle et au feu, vous avez détruit non pas votre belle-mère, mais la haine que vous lui portiez. Après, sans avoir encore connaissance de sa mort, vous vous êtes sentie purifiée, non ? plus légère, plus heureuse, n'est-ce pas vrai ? »

L'étrange Mr P. (dont l'initiale suggère une identité tronquée) a, d'après le propre aveu d'Agatha, participé à la genèse du *Cheval pâle* ; nous irions, pour notre part, plus loin en affirmant qu'il a probablement contribué à tisser son œuvre de l'étoffe du macabre et de l'infantile :

«Etrange individu que ce Mr P. ! Un jour, sans doute dans le but de m'impressionner, il sortit de sa poche un petit cube de matière brunâtre et me le montra : (...)

¹¹⁹⁹ Cette évolution a été commentée dans notre seconde partie - *la Mort pour renouer avec l'univers ludique de l'enfance* et plus précisément dans le point B intitulé : *La démence, dernier apanage, dernier refuge de l'enfance*. Dans *Mort sur le Nil* (op.cit., p. 856) Poirot fait de la caractéristique fruste de l'assassin un point de ralliement avec l'enfance : «(...) - C'est un être effroyablement fruste, Simon. Ce qu'il désire, il le désire comme le fait un enfant : tout de suite, et de toutes ses forces. »

- C'est du curare, fit-il. Vous connaissez ? (...) Il a des propriétés intéressantes (...) s'il entre dans le circuit sanguin, il vous paralyse et vous tue. Les primitifs l'utilisent pour empoisonner les pointes de leurs flèches. Vous savez pourquoi je l'ai toujours dans ma poche ? (...) Eh bien, me déclara-t-il avec componction, parce que cela me donne un sentiment de puissance.

Je le regardai mieux. C'était un drôle de petit bonhomme rond comme une bille et qui, avec son petit visage lui aussi rond et rose, faisait penser à un rouge-gorge. Il émanait de lui un air de satisfaction enfantine. Mon stage de formation auprès de Mr P. touchait à sa fin, mais je me suis souvent interrogé à son sujet par la suite. En dépit de ses airs de chérubin, il m'avait fait l'effet d'un homme potentiellement dangereux (...) son souvenir ne cessa de me hanter jusqu'au moment où germa dans mon esprit l'idée d'écrire mon roman *Le cheval pâle* : ce qui a dû se passer, je crois bien, pas loin de cinquante ans plus tard.¹²⁰⁰

Meurtrier à l'âme d'enfant ; enfant à l'âme de meurtrier ; l'équation s'avère réversible : on peut tout aussi bien croiser dans le corpus des chérubins malfaisants "beaux comme des anges"¹²⁰¹ qu'y côtoyer des gamins pourvus d'une intelligence destructrice¹²⁰². Dans *La troisième Fille*¹²⁰³, le docteur Stillingfleet spécule sur l'évolution psychologique d'une gamine possessive et ombrageuse tandis que le narrateur de *La nuit qui ne finit pas*¹²⁰⁴ relate, avec une remarquable absence de conscience morale, comment, enfant, il a tué l'un de ses petits camarades pour lui subtiliser sa montre: "J'avais éprouvé une toquade de gosse pour une montre (...) qu'un copain d'école avait reçue en cadeau. Je la voulais (...) un beau jour, nous sommes allés patiner ensemble (...) La glace a craqué (...) Il était tombé dans un trou et il s'agrippait à la glace (...) juste au moment où j'arrivais, j'ai repéré l'éclat de sa montre (...)

¹²⁰⁰ *Une autobiographie*, op.cit., p. 302.

¹²⁰¹ *Le Crime d'Halloween*, op.cit., p.998 : " (...) je veux parler de ceux sur qui le diable a posé sa main. Ils ont été conçus comme ça. Enfants de Lucifer. Ils ont été conçus de façon à ce que tuer n'ait aucune importance pour eux dans la mesure où ils en profitent (...) Même s'ils ont l'air beaux comme des anges. J'ai connu une petite fille (...) À 7 ans, elle avait tué son petit frère et sa petite sœur (...) Elle les avait étouffés dans leur landau. (...) Une petite créature ravissante. Vous auriez pu lui attacher des ailes dans le dos, l'installer sur une estrade et chanter des hymnes de Noël, elle aurait eu l'air faite pour le rôle. Mais (...) elle était pourrie de l'intérieur. " L'âge de la fillette ne relève pas du choix anodin, sept équivaut en effet « au chiffre de Satan qui s'efforce de copier Dieu ». (Alain Chevalier, Alain Gheerbrant, op.cit., p. 862). L'expression « avoir la beauté de diable » prend souvent une signification littérale chez Christie : " - Oui, convint miss Marple. Les enfants de Lucifer sont d'ailleurs souvent beaux... Et, ainsi que chacun sait, la mauvaise graine prospère comme nulle autre. " (*A l'Hôtel Bertram*, op. cit., p. 213).

¹²⁰² *Le Crime d'Halloween*, op. cit., p. 999 : " - Léopold ? Ma foi, il n'a que 9 ou 10 ans, je crois (...) il est intelligent (...) Mais si vous voulez mon avis, tout ce qu'il pourra faire et inventer en tant que savant, ce ne pourra être que mauvais, comme la bombe atomique, par exemple ! Il est du genre à imaginer quelque chose qui détruira la moitié du globe et nous tous avec, pauvres de nous. "

¹²⁰³ *La Troisième Fille*, op.cit., pp. 323-324 : " - (...) Une fixation sur le père, qui remonte à la petite enfance (...) Les enfants (...) ont vite fait d'avoir une dent à l'encontre de ceux qui viennent semer la pagaille dans leur petit univers. Elle n'avait (...) jamais revu son père avant ces tout derniers mois (...) elle avait fait de beaux rêves en ce qui le concerne (...) Il lui a manifestement fallu déchanter. Papa est revenu au bercail avec une nouvelle épouse, une très jolie femme. "

¹²⁰⁴ *La Nuit qui ne finit pas*, op.cit., pp. 635-636

presque inconsciemment (...) j'ai détaché le bracelet et (...) j'ai enfoncé la tête de mon copain sous l'eau (...) j'ai caché mon trésor dans un endroit secret où je planquais des trucs (...) que je ne voulais pas que maman voie. ”

En somme, l'œuvre chrétienne met en exergue la cruauté¹²⁰⁵ de l'âge tendre - la ronde des enfants (c'est le titre de la seconde partie d'*Une autobiographie*) laissant poindre par intermittence une sarabande de mort...

“La perspective d'un enfant”, avait écrit Mrs Christie, “est complètement différente de celle d'un adulte, tout est hors de proportion (...) Qui n'est jamais revenu sur son passé ne peut mesurer à quel point la vision qu'un enfant a du monde est extraordinaire (...) Les enfants savent très bien apprécier ce qui se passe autour d'eux et porter un fort bon jugement sur les caractères et sur les gens.”¹²⁰⁶

Cette opinion est corroborée par le point de vue¹²⁰⁷ d'Henry, le gamin enthousiaste du *Cheval à bascule*, dernier opus d'Agatha Christie. Pour lui, l'affaire policière à laquelle ont été mêlés Tuppence et Tommy Beresford durant la grande guerre n'est, ni plus ni moins, qu'un formidable jeu¹²⁰⁸ de pistes énigmatique; il saisit mal l'importance des comptines¹²⁰⁹ dans une mission d'espionnage et ce n'est pas le sibyllin éclaircissement de Tuppence qui peut occulter le ludisme présumé de l'aventure : “C'était une espèce de message codé.”¹²¹⁰... Message codé... Serait-ce, enfin, une clef concédée par la romancière octogénaire, dans ce récit où elle se livre à “une visite au vert paradis de l'enfance ?”¹²¹¹

¹²⁰⁵ Une cruauté infantile qui n'obéit à aucune motivation, si ce n'est à celle d'éprouver un plaisir immédiat, comme en atteste cet échange entre Poirot et Mrs Drake dans *le Crime d'Halloween* (op. cit., p. 984) : “ - Pour ma part, il me semble qu'il ne peut y avoir aucun mobile à un crime pareil. - Vous voulez dire qu'il aurait été commis par quelqu'un qui serait déséquilibré au point d'éprouver du plaisir à tuer ? Et de préférer quelqu'un de très jeune ? ”

¹²⁰⁶ *Une autobiographie*, op.cit., p. 77.

¹²⁰⁷ *Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 560 : “ - Je sais rien, mais j'sais des trucs. Les gens, ils se doutent pas de tout ce que je sais. Ils s'imaginent pas que j'ai écouté, vous comprenez, mais ils disent quéqu'fois des trucs et, après ça, ils demandent qui d'autre en sait un bout sur la question, et alors ils... enfin, vous voyez, si vous mouftez pas, vous en entendez. Et tout ça, c'est très important, non ? ”

¹²⁰⁸ Ibid., p. 556 : “ - (...) ce serait vous la dame qui coursaient les espions pendant la dernière guerre (...) Même que vous auriez repéré quelqu'un qui était un espion allemand et qui se prétendait tout le contraire. Et que vous l'auriez démasqué, et que vous auriez eu tout un tas d'aventures (...) à ce qui paraîtrait (...) vous étiez (...) dans quéch'chose comme nos services secrets (...) ”

¹²⁰⁹ Ibid., p. 557 : “ (...) -Vous avez aussi été mêlée à des histoires de comptines, de chansons pour mômes quoi ! - C'est exact, répondit Tuppence. Et en l'occurrence, la comptine c'était *Petit jars, petite oie*. - *Petit jars, petite oie* ! Oh ! là, là, c'est vieux ça. « Jusqu'où voleras-tu ? » - C'est ça, reprit Tuppence. « En haut, et puis en bas, et de la cour au toit. » Là, notre jars tombe sur un vieux bonhomme qui ne veut pas dire ses prières, alors il l'attrape par la jambe et le jette dans l'escalier. Du moins, je crois que c'est ça le texte de la comptine en question (...) - Mince alors ! s'extasia Henry (...) N'empêche que, ce que je ne pige pas, c'est ce que les comptines venaient faire là-dedans. ”

¹²¹⁰ Ibid., p.557 : “ - Oh ! c'était une espèce de message codé, répondit Tuppence. - Oh, là, là ! Si c'est pas du tonnerre ! s'écria Henry. ”

¹²¹¹ L'expression est empruntée à Jacques Baudou dans sa postface du roman (op.cit., p. 625).

Y aurait-il autre chose dans ces romans rébus que la simple, la mécanique démonstration d'un savoir-faire ô combien distrayant ? C'est notre conviction et pour la défendre nous nous proposons, à présent, de considérer le corpus comme un médium : médium entre un point de vue adulte et une perspective enfantine, une pensée consciente et un passé source - notre unique préoccupation étant de ne pas réduire l'œuvre à de simples incidents de salle de jeu !

II. L'écriture refuge ?

Comme le montre *Une Autobiographie*, l'univers victorien - avec ses règles et ses codes - a constitué le point d'ancrage des premières années d'Agatha Christie : la vaste demeure feutrée et confortable de Torquay était régie par un rituel invariable, voire ineffable aux yeux d'une enfant. Chaque heure de la journée était consacrée à un événement anodin mais capital : - nettoyage par les domestiques de l'une des pièces (bibliothèque, salle à manger, nursery, salon d'été, cuisine)... Les pages 33 à 39 d'*Une autobiographie* constituent un véritable panégyrique des domestiques (Agatha utilise l'adverbe « majestueusement » et l'adjectif « olympienne » pour évoquer Jane, la cuisinière d'Ashfield). Les serviteurs ont beaucoup compté pour elle car ils étaient les gardiens, les garants d'un univers stable et harmonieux. Qui plus est, comme le note l'auteur, leur seule présence était source de vie et de rires : « L'une des choses qui me manqueraient le plus si je recommençais ma vie maintenant serait l'absence de domestiques. Pour une enfant, elles constituaient la partie la plus pittoresque de la vie quotidienne : les nourrices, avec leurs petits mots de tous les jours, et les autres servantes, qui apportaient animation et divertissement, qui savaient tellement de choses intéressantes sur tout et sur rien. » (op.cit., p. 35).

- départ de monsieur Christie pour son club... Ibid., p. 17 : « (...) mon père (...) quittait notre maison de Torquay chaque matin pour aller à son club, revenait déjeuner en taxi, repartait jouer au whist tout l'après-midi et rentrait à la maison juste à temps pour s'habiller avant le dîner. »

- jeux et lectures avec Clarissa Christie peu après le "tea time"... Ibid., p. 28 : « Après le thé, on m'habillait de mousseline empesée et on me faisait descendre au salon pour jouer avec ma mère (...) on ne jouait jamais deux fois au même jeu. »

Le roman d'énigme christien, pensé et écrit au vingtième siècle, s'est nourri de ce mode de vie hérité du règne de la reine Victoria : l'on y retrouve ce même souci de clôture (avec des

lieux circonscrits à l'extrême), cette temporalité réglée¹²¹² - presque figée - et un ritualisme inscrit dans le comportement de la maisonnée. Ce ritualisme transparait, de manière ironique dans *Une Poignée de Seigle* (op.cit., pp. 18-19) par le biais du cérémonial du thé. L'on relèvera le champ lexical de l'offrande : « Miss Grosvenor venait (...) d'effectuer son entrée solennelle afin de se livrer à la sacro-sainte préparation du thé du patron (...) Son plateau à bout de bras telle une offrande propitiatoire, elle regagna la partie noble des locaux, foula la moquette (...) pénétra enfin dans le saint des saints (...) Derrière un gigantesque bureau en sycomore, centre géométrique et point focal de la pièce, trônait en majesté Mr Fortescue lui-même (...) Posant le plateau sur le bureau à hauteur du coude de son maître et seigneur, elle murmura : « Votre thé, monsieur » (...) La contribution de Mr Fortescue au rituel se résuma à un grommellement. »

Par le biais des différents témoignages des suspects, la romancière ébauche une illusion : celle de vies calquées sur le fonctionnement de la maison, le déviant étant celui qui a galvaudé cet élément de référence pour s'élaborer un alibi et déclencher le mécanisme de mort. C'est ainsi que dans *le Noël d'Hercule Poirot* (op.cit.,) le fonctionnement même de la maison permet d'innocenter ou au contraire d'accabler : « Sudgen s'interposa : - (...) réfléchissez bien, Tressilian. Horbury aurait-il pu se débrouiller pour rentrer dans la maison sans que personne le voie ? Le vieil homme secoua la tête : - Je ne vois pas comment il aurait fait, monsieur. Toutes les portes sont fermées à clé de l'intérieur. (...) - Comment rentre-t-il quand il revient ? - Il a une clé de la porte de service, monsieur. Tous les domestiques passent par là. - Il aurait donc pu rentrer par ce chemin-là ? - Pas sans traverser la cuisine, monsieur. Et il y a eu du monde à la cuisine jusqu'à 9 heures et demie, 10 heures moins le quart. - Ça règle la question, dit le colonel Johnson. Merci Tressilian. » (Ibid., p. 318). La maison peut, à tout moment, devenir l'alliée du criminel. On croit le personnage occupé à faire quelque chose dans un endroit précis à un moment donné alors qu'il se trouve déjà ailleurs, occupé à de pernicieuses manœuvres. Ce qui justifie, à travers le questionnement systématique des êtres, la remise en question de lieux a priori sanctuarisés : « - (...) Je vois les choses comme ça : *quelqu'un* jouait du piano dans la salle de musique. C'était peut-être David Lee. C'était *sans doute* lui, puisqu'il est musicien accompli, mais rien ne nous prouve que sa femme était là elle aussi, *sauf leur parole à tous les deux*. De la même façon, ç'aurait pu être Hilda qui jouait du piano pendant que David se faufilait au premier pour tuer son père. » (Ibid., p. 333)

¹²¹² Comme en atteste cette description des soirées de Simeon Lee dans *le Noël d'Hercule Poirot* (op. cit., p. 280) : « - Vous lui avez souhaité bonne nuit ? releva Poirot. Vous ne pensiez donc pas le revoir dans la soirée ? - Non. Mon père se faisait toujours monter un souper léger dans sa chambre à 7 heures. Après cela, il se mettait au lit ou restait assis dans son fauteuil, mais il ne souhaitait pas nous voir le soir. Ou alors il nous envoyait expressément chercher. »

La codification extrême de cet art de vivre révolu contribue, bien évidemment, à l'efficacité narrative, mais elle distille également, contre toute attente, de la mémoire. Aussi décantés soient-ils, les souvenirs contaminent la fiction ; ils enlacent subrepticement l'intrigue policière, la mort fantasmée permettant les retrouvailles avec un jadis spectral, " délicieux (...) protégé et pourtant captivant"¹²¹³ : l'enfance idéalisée de l'auteur. Plusieurs indices nous confortent dans cette analyse et nous incitent à poursuivre nos investigations. Ils semblent s'inscrire dans une dynamique de récréation. Récréation d'un temps, d'un lieu, d'un entourage, et plus globalement d'un point de vue enfantin - seule habileté à corriger des déconvenues passées :

L'indice du chien qui parle : l'ombre des chiens parcourt l'œuvre. Au-delà de l'allusion anodine, il arrive que la gent canine participe de manière active à l'action. Dans *Une mémoire d'éléphant*, Poirot¹²¹⁴ regrette, à juste titre, la mort du chien des victimes, le dénouement du roman prouvant qu'il avait su détecter une usurpation d'identité¹²¹⁵. Le *Témoin Muet* du roman éponyme n'est autre que Bob, le terrier à poil dur dont la balle est censée avoir provoqué la chute de miss Arundell dans les escaliers. Quant à Hannibal, le pétulant terrier de Manchester des Beresford, il évite à sa maîtresse d'être empoisonnée par la sinistre miss Mullins, en mordant¹²¹⁶ vilainement cette dernière. Ami fidèle de l'homme, dont il fut sans doute le premier compagnon¹²¹⁷, le chien est subtilement humanisé à plusieurs reprises dans le corpus. Si, au départ, Agatha Christie conserve le terme comparatif (en faisant parler l'animal par l'entremise¹²¹⁸ d'un personnage), elle le supprime rapidement, révélant ainsi la face cachée

¹²¹³ *Une autobiographie*, op.cit., p. 25 : " Délicieux monde, protégé et pourtant captivant, que celui de l'enfance. "

¹²¹⁴ *Une mémoire d'éléphant*, op.cit., p. 277 : "- Je me demande où est le chien, à présent, demanda Poirot. - Enterré dans le jardin de quelqu'un, j'imagine, répondit Garroway. Ça remonte à quatorze ans. - On ne peut donc pas aller interroger le chien, n'est-ce pas ? poursuivit Poirot (...) Dommage. C'est stupéfiant, figurez-vous, ce que les chiens peuvent savoir. "

¹²¹⁵ Ibid., p. 388 : " Poirot poursuivit. - Il y a eu, de surcroît, le détail du chien (...) Le chien a mordu lady Ravenscroft. Le chien était (...) très attaché à sa maîtresse... pourtant, au cours des dernières semaines de vie de cette dernière, l'animal se retourna contre elle à plusieurs reprises et la mordit assez gravement. (...) il (...) savait ce que personne d'autre semblait savoir. Il savait que cette femme-là n'était pas sa maîtresse. Elle ressemblait à sa maîtresse (...) Le chien savait... savait parce que son flair le lui avait révélé. Une autre femme, pas celle qu'il aimait... Une femme qu'il n'aimait pas, et craignait. "

¹²¹⁶ *Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 621 : "- (...) Et votre chien, qui décidément n'éprouvait pas de sympathie pour elle, n'a pas tardé à réagir. D'ailleurs, nous savons à présent que c'est elle qui a fracassé le crâne du vieil Isaac. "

¹²¹⁷ Il semble que, depuis l'aube des temps, l'homme se soit servi du chien pour le défendre, chasser et garder son habitat.

¹²¹⁸ Comme en attestent les modalités appréciatives dans *Témoin muet* (op.cit., p. 1118) ou bien encore *le Cheval à bascule* (op.cit., p. 426) : " Je suis un bon chien de garde, n'est-ce pas ? paraissait-il dire. Mais ne craignez rien. C'est juste pour m'amuser. C'est aussi mon rôle, bien entendu. Il faut bien que je fasse savoir qu'il y a un chien dans cette maison ! Quel ennui mortel, ce matin, c'est une bénédiction d'avoir quelque chose à faire, à présent. Vous venez chez nous ? Je l'espère. Ce qu'on peut se raser, si vous saviez ! J'aimerais bien faire un brin de causette. " ; " Très bien, semblait-il dire, voilà pour quoi vous êtes fait, mon cher esclave. Nous allons sortir et

d'un monde où la bête se pose en égal. Les pensées du chien, en intervenant directement, produisent un effet d'authenticité pour le moins déstabilisant : “ - Hannibal ! hurla Tommy. Tu m'entends ? « Si je vous entends mon maître ? M'auriez-vous par hasard appelé ? Oh ! oui, bien sûr. »” (*Le Cheval à bascule*, op. cit., p. 426) ; “ Le ton était si ferme qu'Hannibal vint s'immiscer dans la conversation (...) « Je ne fais pas confiance à cet engin ! fulmina Hannibal. Je voudrais le réduire en chair à pâté ! »” (Ibid., p.440) ; “ Il se précipita vers nous et se présenta très gentiment. « Ravi de vous voir, je vous assure, observa-t-il en reniflant nos chevilles. Pardonnez ce bruit, mais j'ai mon travail à assurer, n'est-ce pas ? Je dois faire attention à qui nous laissons entrer ici, vous savez. Mais c'est une existence ennuyeuse, et je suis très content d'avoir des visiteurs. Je me demande si vous avez un chien, vous ? »” (*Témoin muet*, op.cit., p. 1131).

Cette relation privilégiée rappelle les considérations d'Agatha évoquant, dans son autobiographie, l'arrivée de Tony, son premier chien, à Ashfield. Cet événement qu'elle qualifie de “choc de sa vie”¹²¹⁹- et dont l'on mesure l'incidence dans de nombreux épisodes ultérieurs de son existence - fut aussitôt intégré dans son imaginaire, le chiot fantasmé dans les rêveries diurnes offrant la matière à des histoires inédites, à une nouvelle saga¹²²⁰ inventive.

« Je me dis parfois », avoue Agatha Christie dans *Une autobiographie* (op.cit., p. 103), “ que dans une vie antérieure, si la théorie de la réincarnation est vraie, je dois avoir été un chien ”. Nous ne détaillerons pas toutes les ressemblances recensées par notre auteur mais la trace de son engouement se discerne dans sa prédilection pour les images canines. À un tournant de sa vie (sa séparation d'avec Archie) c'est une métaphore pour le moins curieuse qu'elle utilise pour signifier ses espoirs et ses doutes : “ Je ne connaissais que trop mon tempérament de toutou : les chiens ne vont pas se promener à moins qu'on ne les y emmène. Allais-je toujours être comme ça ? J'espérais que non. ” (Ibid., p. 439). L'expression « un chien fidèle » lui permettait de désigner un être humain loyal (cité par Janet Morgan, op. cit., p. 182). Quant à sa confiance absolue en Max, son second époux, elle découlait de la certitude qu'il comprenait ses sentiments et ses besoins silencieux. Elle se plaisait à répéter : “ Je suis le chien qu'il emmène promener avec lui. ” (Ibid., p. 182). Toute sa vie durant, Agatha fut passionnément attachée à ses compagnons à quatre pattes. Elle écrivit de longues lettres

nous promener dans la rue. Environnés de mille odeurs, espérons-le. ”

¹²¹⁹ *Une autobiographie*, op.cit., p. 39 : “ Le jour de mon cinquième anniversaire, on m'offrit un chien. Le choc de ma vie. Quelle joie ! (...) Je sais à présent que le vieux cliché « être frappé de stupeur » peut-être pris à la lettre. ”

¹²²⁰ *Une autobiographie*, op. cit., p.40 : “Tony (...) eut par ailleurs le privilège d'entrer dans ma nouvelle saga secrète. Dickie - Goldie le canari - et Madame Dickie - moi - se virent ainsi rejoints par Lord Tony. ”

angoissées à Max lorsque son chien, Peter, présenta une grosseur au dos, souffrit de dépression lorsqu'il disparut au cours de l'été 1938 et enterra, de manière rituelle, au cours des décennies suivantes, ses petits amis dans une partie du parc de Winterbrook House où chacun d'entre eux avait sa stèle (souvenir peut-être du cimetière pour chiens inauguré par son frère Monty après la mort de son chien Scotty à Ashfield). Enfant, Agatha Christie considérait ses animaux familiers comme des amis proches dotés de caractère aussi individuel que les humains. Elle avait toujours senti, confusément, que les animaux comprennent des choses, qu'ils ressentent la peine ou l'affection, même s'ils n'y répondent pas avec des mots. C'était précisément de cette compréhension qu'Agatha avait bénéficié - comme elle l'explique dans son autobiographie - lors des tristes jours de Styles où, trompée par Archie, elle errait dans un état proche de l'autisme.

L'on retrouve, ça et là, dans l'œuvre, des vestiges de ce CHIEN, précurseur puis moteur de l'inspiration enfantine... C'est à Peter, l'un de ses fox-terriers qu'elle dédicace *Dumb witness*¹²²¹ tandis que son dernier écrit - *Postern of Fate*¹²²² - est implicitement dédié à Bingo, le chien de Max Mallowan - ultime clin d'œil d'un récit de vieillesse à un coup de foudre de jeunesse. *Le Cheval à bascule* consacre le chien doublement : non seulement celui-ci figure dans le titre d'un chapitre (chapitre 15 *Hannibal reprend du service Actif en compagnie de Mr Crispin*) mais c'est sur son image, associée à celle de la chevalerie, que se clôt le roman : « Hannibal fit un pas vers lui, reçut une tape sur l'épaule et remua doucement la queue. - Par ce geste auguste, je te sacre céans comte de ce royaume. - Comte Hannibal ... est-ce que ce n'est pas merveilleux, mon chéri ? s'attendrit Tuppence. Pour un chien, quel sujet de fierté ! » (Ibid., p. 623). L'on notera que *Témoin muet* se termine par un aboiement de Bob : « - Ouf ! approuva Bob avec énergie. » (*Témoin muet*, op.cit., p. 1329).

L'indice du cheval en bois : Dans le chapitre V¹²²³ d'*Une Autobiographie*, Agatha Christie évoque une petite serre affublée du nom obscur de Kaï-kaï (KK) mais également un cheval à bascule (Mathilde) et un poney à pédales muni d'une carriole appelé Truelove. Elle raconte comment, dans la propriété familiale du Devon, elle s'élançait, juchée sur Truelove, du haut d'un jardin pentu pour une folle descente qui s'achevait sous l'araucaria en bas du parc.

¹²²¹ La dédicace se présente en ces termes superlatifs : *A mon cher Peter, le plus fidèle des amis et le plus merveilleux des compagnons, un dieu comme on n'en fait pas*, (*Témoin muet*, op.cit., p. 1080).

¹²²² *Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 404 : *À Hannibal et son maître*. Dans ses mémoires, Max Mallowan a révélé que son chien Bingo avait inspiré, à son épouse, le « personnage » d'Hannibal, le terrier des Beresford.

¹²²³ *Une autobiographie*, op.cit., p. 68 : « Mathilde était un grand cheval à bascule américain qui avait été offert à ma sœur et (...) mis au rancart dans une petite serre (...), appelée je ne sais pas trop pourquoi KK - ou n'était-ce pas plutôt Kaï-Kaï ? - (...) Mathilde avait un mécanisme extraordinaire (...) Elle bondissait d'arrière en avant, de bas en haut et, chevauchée à fond, pouvait même vous désarçonner (...) Mathilde avait un compagnon dans Kaï-Kaï : il s'appelait Truelove (...) C'était un petit cheval à pédales avec sa carriole. »

Quelque soixante-dix ans plus tard, la fiction exhume les souvenirs : Tuppence, en explorant sa nouvelle propriété dans *Le cheval à bascule*, découvre une petite serre répondant au nom de KK¹²²⁴. Dans cette ancienne salle de jeu, elle trouve un cheval¹²²⁵ à bascule au mécanisme improbable (Mathilde) mais également un poulain en bois pourvu d'une charrette : Truelove¹²²⁶. Le vieux jardinier lui décrit alors l'activité favorite de l'ancienne propriétaire de Truelove - une activité périlleuse quasi identique à celle pratiquée, jadis, par Agatha. L'on comparera, à titre indicatif, la version donnée par Agatha dans son autobiographie et celle, proposée par la figure romanesque d'Isaac dans *le Cheval à bascule* : "Comme partout dans le Devon notre jardin était en pente. Ma méthode consistait à tirer Truelove en haut d'une longue étendue d'herbe, à bien me caler, à lancer un petit cri d'encouragement, et c'était parti. Doucement d'abord, puis nous prenions de la vitesse et je freinais avec mes pieds pour finir sous l'araucaria en bas du jardin." (*Une autobiographie*: op.cit., p. 68) ; "(...) Miss Pamela, elle descendait tout le temps la colline avec (...) Elle montait dans la carriole en haut de la pente, avec les pieds là, vous voyez, où il y a des pédales (...) elle se laissait dévaler d'en haut jusqu'en bas et après elle freinait, comme qui dirait, avec les pieds. Le plus souvent elle finissait droit dans l'araucaria, pour dire la vérité." (*le Cheval à bascule*, op.cit., p. 459).

Cet irréfutable jeu de miroirs entre fiction et réalité ne nous paraît pas constituer une exception. Nous tenterons donc de l'explicitier en révélant la nature d'autres épisodes, ramenés des limbes du passé, pour hanter la narration.

L'indice de la gueule : Un épisode de l'enfance d'Agatha mérite d'être mentionné du fait de la valeur traumatique connotée. Une certaine miss Tower, amie de sa mère, avait coutume de se précipiter sur elle pour l'étreindre goulûment. Mais contrairement au Petit Chaperon Rouge qui " ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup"¹²²⁷, Agatha, elle, ne sous-estimait pas le danger :

¹²²⁴ *Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 456 : "Elle avait remarqué (...) la petite serre (...) Ils descendirent, sortirent de la maison et se rendirent jusqu'au bâtiment en question. - Ah ! vous voulez parler de ça, là (...) De KK, précisa Isaac. Ces deux lettres de l'alphabet ne signifiaient strictement rien pour Tuppence : - Qu'avez-vous dit ? - J'ai dit : KK. C'est comme ça qu'on l'appelait du temps de Mrs Lottie Jones (...) C'était une sorte de (...) nom qu'on donnait à des endroits comme ça (...) Elle était surtout réservée aux jouets des enfants."

¹²²⁵ Ibid., p. 458 : " Bien qu'en piteux état, Mathilde avait plutôt belle apparence (...) Ses antérieurs étaient en extension vers l'avant et ses postérieurs vers l'arrière (...) - Je n'ai jamais vu un cheval à bascule fonctionner de cette façon, remarqua Tuppence (...) - Non, n'est-ce pas ? confirma Isaac. D'habitude ils montent et ils descendent d'avant en arrière. Mais celui-là, vous voyez, il bondit en quelque sorte"

¹²²⁶ Ibid., pp. 458-459 : "- (...) Truelove (...) C'est comme ça qu'ils appelaient, le petit cheval de bois et sa carriole qui sont là, dans le coin."

¹²²⁷ « Le Petit Chaperon Rouge » in *Si les fées m'étaient contées...*, Lonrai, Editions Omnibus, 2003, p.34.

“ (...) je me donnais un mal de chien pour l’éviter. Avec ses sourcils noirs et ses immenses dents blanches, je trouvais qu’elle avait tout du loup. Elle avait l’habitude de fondre sur moi et de m’embrasser frénétiquement en s’écriant : « Oh! toi, je te croquerais ! » J’avais grand-peur pour qu’elle ne mette son projet à exécution. »¹²²⁸

Enfant, la romancière se représentait donc le danger comme immanent à une bouche susceptible à tout moment de s’ouvrir lentement pour l’engloutir. Adulte et auteur de récits policiers, elle recourut à cette même image pour qu’au sentiment de ludisme provoqué par le “*detective Novel*” se mêle¹²²⁹ un relent d’appréhension primitive : ses suspects se caractérisaient parfois par de grandes dents et ses enquêteurs étaient périodiquement menacés par un happement symbolique. Citons plusieurs exemples : “ Avait-elle soupçonné quoi que ce soit ? Ses dents, si blanches et si pointues - *c’est pour mieux te manger, mon enfant*. Chaque fois qu’elle voyait les dents de Mrs Perenna, Tuppence ne pouvait s’empêcher de penser au petit Chaperon Rouge. ” (*N ou M ?* op.cit., p. 293) ; “ La gargantuesque Irlandaise se leva, lança à Betty un sourire carnassier. Et sortit lourdement de la pièce. ” (Ibid., p. 233) ; “ Il souriait souvent en découvrant ses dents énormes. « C’est pour mieux te manger », pensa l’inspecteur-chef Davy non sans quelque irrévérence. ” (*À l’hôtel Bertram*, op.cit., p. 137) ; “ - Je crois que je n’aime pas les dents de cette femme, fit observer Tuppence (...) Elle en a trop. Ou elles sont trop grandes. *C’est pour mieux te manger mon enfant...* Comme la grand-mère du Petit Chaperon Rouge. ” (*Mon petit doigt m’a dit*, op. cit., p. 687) ; “ - Ton petit scénario est au point, mais en vérité si tu as commencé à soupçonner miss Packard, c’est pour l’unique raison que ses dents ne te plaisaient pas...- « C’est pour mieux te manger, mon enfant », marmonna Tuppence, songeuse” (Ibid., p.826). A plusieurs reprises, l’idée d’un danger- en partie lié à l’image de la gueule - s’inscrit par le biais du thème de l’ascenseur : “ Le dénommé Johnson emmena Tommy jusqu’à l’ascenseur (...) Ses portes s’ouvrirent comme des mâchoires. Et elles faillirent se refermer sur Tommy qui réussit tout juste à les éviter d’un centimètre. ” (*le Cheval à bascule*, op.cit., p. 494). “ Mrs Oliver posa le doigt sur le bouton d’appel de l’ascenseur. La cabine s’ouvrit à deux battants avec un claquement menaçant, telle une bouche à la mâchoire quasiment décrochée par un bâillement

¹²²⁸ *Une autobiographie*, op.cit., p. 59.

¹²²⁹ Le fantasme d’être dévoré tout cru est à la base de nombreux jeux enfantins comme le suggère le cri du petit garçon à l’intention de miss Marple dans *A l’hôtel Bertram* (op.cit., p. 35) : “ « Allez tata Jane, maintenant tu fais le crocodile. Tu fais le crocodile et tu me manges ! » ». Enfant, Agatha s’adonnait à ce même type de simulation avec sa grand-mère. Elle jouait le rôle du poulet, troussé, embroché, cuit à point et posé sur la table. Au moment où sa grand-mère aiguisait le couteau, elle s’écriait : “ Coucou, c’est moi ! ” (*Une autobiographie*, op.cit., p. 48).

gargantuesque. Mrs Oliver s'engouffra en trombe dans cette gueule béante. ” (*La troisième Fille*, op.cit., p. 242).

Cet étendard de la gueule déployé¹²³⁰ sur le corpus nous évoque l'expression “de gueules” qui, dans le langage héraldique, signifie “rouge”. La gueule, symbole d'une libido indifférenciée, hante les rêves des enfants – des enfants dont l'on connaît l'universelle attirance pour ce rouge dans lequel notre romancière continua, peut-être, de se draper par le biais de ses multiples intrigues criminelles :

“(…) au beau milieu de la carpette placée devant la cheminée, éclairé par le feu rougeoyant, Simeon Lee gisait dans une mare de sang... Du sang, il y en avait partout. C'était une véritable scène de carnage.

Un long soupir se fit entendre, puis deux voix s'élevèrent tour à tour. Curieusement, toutes deux, pour prononcer une citation.

- *Les meules du seigneur broient avec lenteur...*, psalmodia David Lee.

Et juste après, comme en écho, ce murmure s'envola des lèvres de Lydia :

- *Qui aurait cru que ce vieil homme eût en lui tant de sang... ?*¹²³¹

L'indice de la sorcière : Une autre image obsédante jalonne le corpus - celle de la sorcière, cette personne à qui sa liaison supposée avec des forces occultes permet d'opérer des maléfices. L'inventaire est large même si son rôle dans la fiction est le plus souvent anecdotique :

- sorcière évoquant le tableau de Nevinson dans *Mon petit doigt m'a dit*¹²³² ou *Un meurtre est-il facile ?*¹²³³... “ C'était une femme dans la cinquantaine. Ses cheveux épais, soulevés par le vent, flottaient derrière elle. Elle rappela vaguement à Tuppence le tableau - de Nevinson - représentant une jeune sorcière chevauchant son balai. ” “ Sa chevelure noire, soulevée par la bourrasque, se dressait sur sa tête, ce qui rappela à Luke un tableau qu'il avait vu autrefois. « La sorcière » de Nevinson. Ce long visage, pâle et délicat, ces cheveux noirs voguant vers les étoiles... Il l'imaginait très bien à cheval sur un balai, s'envolant vers la lune... ”

¹²³⁰ Nous avons déjà pu évoquer l'importance de la figure carnassière de la dent et du croc dans la troisième partie de notre thèse et plus précisément dans le point A du grand I (*le réceptacle de fantasmes enfantins*) intitulé : *la thématique du dévoreur*.

¹²³¹ *Le Noël d'Hercule Poirot*, op.cit., p. 261. Renisenb attribue à la couleur rouge un pouvoir funeste dans *La Mort n'est pas une fin* (op.cit., p.128) : “ « La malfaisance et le rouge, couleur de la violence et des forces du mal... Oui, c'est bien ça qui a fait naître la désolation sous notre toit... Oui, le rouge de la colère... Le rouge de la malédiction... Du mauvais sort jeté par une morte. »”

¹²³² op.cit., p.713

¹²³³ op.cit., p. 433

- sorcière respectable dans *A l'hôtel Bertram*¹²³⁴... “ Elle avait tout d’une vieille sorcière, mais d’une sorcière respectable. ”

- sorcière bavarde dans *Le crime d'Halloween*¹²³⁵... “ Hercule Poirot regardait Mrs Goodbody avec intérêt. C’était incontestablement un modèle idéal de sorcière. Le fait qu’elle conjugait cet aspect avec un caractère des plus aimables ne dissipait pas l’illusion. Elle discourait avec un plaisir manifeste (...). ”

- sorcière renfrognée dans *Le cheval à bascule*¹²³⁶... “ Tommy sonna. Une vieille femme, très semblable à ce que, selon lui, devait être une sorcière, nez pointu et menton pointu se touchant presque, lui ouvrit la porte, la mine hostile. ”

- sorcière échappée du conte *Hansel et Gretel* dans *N ou M ?*¹²³⁷... “ Tuppence prit place avec docilité. Elle eût préféré ne pas se sentir toujours aussi mal à l’aise en présence de Mrs O’Rourke. Il lui semblait comprendre ce qu’avait pu éprouver Hansel ou Gretel après l’invitation de la sorcière”. On trouve une notation identique dans *Mon petit doigt m’a dit* (op.cit. , p.715) : “ Tuppence resta un instant immobile. Elle avait soudain l’impression de se trouver à la place de Hansel et Gretel. La sorcière vous fait entrer dans sa maison. Une maison en pain d’épice, peut-être... Ou qui aurait dû l’être... ”

- sorcière folklorique dans *Le cheval pâle*¹²³⁸... “ - Mais il subsiste encore une sorcière dans chaque hameau d’Angleterre. La vieille Mrs Black, celle qui habite la troisième maison sur la colline, par exemple. On apprend aux petits garçons à ne pas l’ennuyer et on lui offre, de temps à autre, des œufs ou des gâteaux faits maison. Parce que, ajouta-t-il en agitant un doigt menaçant, si vous la contrariez, vos vaches ne donneront plus de lait, votre récolte de pommes de terre sera perdue, ou le petit Johnnie se tordra la cheville. Il faut rester bien avec la vieille Mrs Black. On ne le crie pas sur les toits, mais tout le monde le sait ! ”

Faut-il souscrire à l’analyse de Gerhard Adler¹²³⁹ prétendant que, pour les femmes, la sorcière représente la version femelle du bouc émissaire, sur lequel elles transfèrent les éléments obscurs de leurs pulsions ? Peut être : en considérant la sorcière comme le symbole

¹²³⁴ op.cit., p. 24

¹²³⁵ op. cit., p. 996

¹²³⁶ op.cit., p. 534

¹²³⁷ op.cit., p. 296

¹²³⁸ *Le Cheval pâle*, op.cit., p. 503

¹²³⁹ Gerhard Adler, *Etudes de Psychologie Jungienne*, Genève, 1957, p. 18. C.G.Jung considère que les sorcières sont une projection de l’*anima* masculine c’est-à-dire de l’aspect féminin primitif qui subsiste dans l’inconscient de l’homme ; les sorcières matérialisent cette ombre haineuse, dont elles ne peuvent guère se délivrer et se parent en même temps d’une redoutable puissance. La projection évoquée par Gerhard Adler représente en réalité une participation secrète de la nature imaginaire des sorcières. Tant que les forces sombres de l’inconscient ne sont pas assumées dans la clarté de la connaissance, des sentiments ou de l’action, la sorcière continue de vivre en nous.

d'une énergie créatrice individuelle non disciplinée, la redondance de son image dans le corpus christien peut s'interpréter comme une conséquence de l'incompatibilité des désirs et des craintes infantiles de la psyché avec le moi, raisonnable et raisonné, de l'auteur. Davantage que le fruit d'un refoulement, le ressassement de cette allusion constituerait une tentative de compromis entre les exigences subreptices d'un démiurge enfantin persistant et les conventions paralysantes d'un genre, ressenti probablement, de manière épisodique, comme un véritable carcan.

L'indice de la grand-mère : Selon ses propres aveux, Agatha Christie souhaitait, pour ses débuts littéraires, s'attacher à l'évocation d'"un meurtre intime" : " Je me mis à réfléchir au type d'intrigue que je pouvais utiliser (...) Ce devrait être un meurtre intime (...) tout devrait se passer pour ainsi dire en famille." L'on retrouve semblable antithèse, développée dans un groupe nominal restreint, dans le roman *A.B.C contre Poirot* (op.cit., p. 33). Hastings et le détective s'amuse à imaginer un meurtre qui serait (l'on admirera l'adnomination de la traduction française) « la crème des crimes » : " - Et vous, que commanderiez vous ? Poirot ferma les yeux et se cala dans son fauteuil. - Un crime tout simple, ronronna-t-il. Un crime sans complications. Un crime domestique... sans passion, *intime*. "1240 Un meurtre intime identique, peut-être, à ceux imaginés par sa grand-mère dans l'ennui¹²⁴¹ et la solitude de la vieillesse. En proie à de fréquents délires paranoïaques, la vieille dame se persuadait alors qu'on tentait de l'assassiner. Cette propension à élaborer des scénarii de mort influença-t-elle l'orientation littéraire de notre auteur ? Vraisemblablement¹²⁴² : auprès de celle qui fut - comme elle le note dans son autobiographie - une "compagne de jeu complaisante"¹²⁴³, elle développa son imaginaire – non plus de petite fille - mais de romancière en devenir, la comptine (et tout particulièrement celle des *Dix petits nègres*) assurant la transition entre le

¹²⁴⁰ Agatha Christie, *Une autobiographie*, op.cit., p. 303

¹²⁴¹ Il nous faut noter la circonstance commune induisant l'émergence de fantasmes morbides chez la grand-mère et les premiers pas d'Agatha en tant qu'auteur, un ennui pesant auquel l'aïeule et la petite-fille ne peuvent échapper que par le biais de l'imaginaire : " Je crois que c'est cette impression d'avoir perdu leur place qui donne à tant de vieilles personnes l'illusion qu'on les empoisonne (...) Je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment d'un affaiblissement des facultés mentales, seulement c'est d'un centre d'intérêt qu'elles ont besoin, d'une sorte de stimulant : la vie serait tellement plus excitante si l'on essayait vraiment de vous empoisonner. " (*Une autobiographie*, op.cit., p. 292) ; " Par une journée maussade d'hiver, j'étais au lit, en train de me remettre d'une grippe. Je m'ennuyais. J'avais lu des tas de livres, fait treize réussites, trouvé la dame de cœur et en était réduite à jouer au bridge avec moi-même. Ma mère entra. - Pourquoi n'écrirais-tu pas quelque chose ? suggéra-t-elle. " (Ibid., p. 229).

¹²⁴² Pour sa part, Agatha Christie attribue cette orientation à son travail dans l'officine d'un hôpital : " L'idée d'écrire un roman policier me vint tandis que je travaillais au laboratoire de pharmacie de l'hôpital (...) Comme j'étais encore entourée de poisons, peut-être était-il assez naturel que je choisisse la mort par empoisonnement. " (Ibid., p. 303).

¹²⁴³ Ibid., p. 47.

grand fonds anonyme du folklore enfantin et une fable policière¹²⁴⁴ à la fantaisie imaginative latente :

“Petit à petit, mamie sombra dans ses fantasmes. Elle affirma (...) que les domestiques mettaient des « choses » dans sa nourriture.

- Elles veulent se débarrasser de moi !

- Mais enfin (...) pourquoi ? Elles vous aiment beaucoup.

- Ah ! C’est ce que tu crois (...) Mais ... viens un peu plus près ... Elles écoutent toujours aux portes. Ça je le sais. Mes œufs, hier (...) eh bien ils avaient un goût étrange. Un goût ... de métal (...).

Elle dodelina de la tête :

- La vieille Mrs Wyatt, elle a été empoisonnée par son majordome et sa femme (...) De toute façon (...) je ne veux plus qu’un œuf dur au petit déjeuner. Avec un œuf dur, ils seront bien attrapés.”¹²⁴⁵

a) La comptine comme fil rouge de l’œuvre :

Les « *nursery rhymes* » jalonnent le corpus avec plus ou moins de bonheur. L’intrigue *d’un, deux, trois...* est modelée sur une vieille comptine victorienne. Le roman se divise en chapitres dont les intitulés reprennent les dix vers de la chanson, la concordance entre le titre et le contenu pouvant être d’une totale évidence, ou au contraire, d’une opacité plus problématique. La chanson enfantine de *Cinq petits cochons* définit les profils des différents suspects (le troisième petit cochon qui a mangé tout le pâté est une femme ambitieuse et parvenue) mais ce n’est pas tout : elle influe sur le découpage du livre, l’ordre d’apparition des suspects, l’agencement de leurs confessions... Le titre du roman *La Maison biscornue* s’inspire de la « *nursery rhyme* » éponyme. Celle-ci suggère la monstruosité de la victime, Aristide Leonidés, (« pas beau à voir, petit, un vrai gnome »), et de sa demeure : “ Avec ses poutres, ses colombages et ses pignons, c’était une maison biscornue qui aurait pu pousser au cours de la nuit, comme un champignon ! ” (op.cit., p. 1184). Le coupable de ce récit est, lui aussi, complètement biscornu puisque c’est un enfant... La chanson « *Sing a song of Six*

¹²⁴⁴ Jeune romancière, Agatha Christie avait une conception toute manichéenne du roman policier : “ (...) c’était l’histoire d’une traque. Une histoire très morale, en fait, le bon vieux conte moral de papa : pourchasser le Mal et faire triompher le Bien. ” (*Une autobiographie*, op.cit., p. 532).

¹²⁴⁵ *Une autobiographie*, op.cit., pp.292-293. Dans *Cartes sur table* (op.cit., p. 273) c’est une certaine Mrs Graves (« tombe » en français) qui présente des symptômes identiques à ceux évoqués, ci-dessus, par Agatha : “ - J’imagine que quelqu’un a entendu courir des bruits à propos de Mrs Graves, dit miss Burgess, courroucée. (...) Il y a un tas de vieilles dames comme ça - elles pensent que tout le monde cherche à les empoisonner : leur famille, leurs domestiques, et même leur médecin. ” L’anecdote a suffisamment marqué l’auteur pour qu’elle l’utilise dans la nouvelle « le mot pour rire » (*Miss Marple tire sa révérence*, Varese, les Intégrales 14, 2001, p.381). “(...) Il était persuadé que ses domestiques le volaient (...) Sur sa fin, il les soupçonnait de mettre du poison dans sa nourriture, et il en est arrivé à ne s’alimenter que d’œufs à la coque. Il répétait que personne ne pouvait empoisonner un œuf à la coque.”

Pence » a été utilisée dans les recueils de nouvelles *Le Mystère de Listerdale* et *Trois souris* mais elle a surtout motivé le roman *Une poignée de seigle* : au chapitre 14, Miss Marple révèle la connexion entre la mise en scène étrange des meurtres et la chanson de quat'sous : « Miss Marple (...) se mit à psalmodier : *Une chanson de quat'sous, une poignée de seigle Quatre merles plus vingt dans un pâté en croûte Qui se mettent à chanter à l'heure du raout Est-ce point-là mets de choix à offrir à son roi ? Le grand roi dans sa tour recomptait ces deniers La Reine en son salon de miel se gobergeait Et la bonne au jardin son linge étendait Quand vint un oisillon lui béqueter le nez (...)* - Que vous disais-je ! triompha miss Marple. *Rex Fortescue*. *Rex* signifie *Roi*. Dans sa *tour*, à Londres. Et Mrs Fortescue, la Reine en son salon, à se goberger de scones et de *miel*... Ce qui fait que l'assassin a bien évidemment été amené à ficher une pince à linge sur le nez de la pauvre Gladys pour le lui béqueter ». (*Une poignée de seigle*, op.cit., pp 108-109). D'autres romans s'emparent de comptines mais l'inventivité peut alors faire défaut : La ritournelle de *Mrs Mac Ginty est morte* produit seulement le nom de la victime tandis que la comptine « *Hickory Dickory Dock* » ne fait, elle, que situer l'action de *Pension Vanilos* dans une certaine Hickory road.

b) La comptine des dix petits nègres ou le lien affectif :

Nul doute qu'à l'instar du juge assassin de *Dix petits nègres* (op.cit., p. 785), Agatha Christie ait été fascinée par cette comptine, apprise durant son enfance, et plus particulièrement par « son inexorable suite de soustractions, par son côté inéluctable ». Chanson écrite en 1869 par Franck Green sur une musique de Mark Mason, cette ritournelle de l'époque victorienne (adaptation de la chanson américaine « *Ten little indians* ») devint rapidement un succès populaire notamment auprès des enfants. Agatha Christie a tenté de reproduire l'origine orale de cette source, tout d'abord par le biais des harmonies imitatives : chaque mort correspond à la chute d'un chapitre ou d'un paragraphe (pour vérification, le lecteur voudra bien se reporter aux pages 637, 669, 700, 722, 732, 745, 765, 767, 770, 773 du roman). Qui plus est, par un jeu de miroirs, rétrospectivement signifiant, le roman débute par la présentation du juge Wargrave et se clôt par sa confession. Les répétitions sont inscrites dans une dynamique de compte à rebours subversif et suggèrent, quant à elles, l'idée d'un refrain : « *Il n'y en a plus que huit, monsieur !* » (Ibid., p. 676) ; « *N'en reste plus que sept...* » (Ibid., p. 700) ; « *Il ne restait plus que six figurines de porcelaine au milieu de la table* » (Ibid., p. 722) ; « *Il ne reste plus que trois petits nègres sur la table.* » (Ibid., p. 757). Enfin, les nombreux archaïsmes génèrent un certain pittoresque qui n'est pas sans rappeler les

expressions imagées et désuètes utilisées dans les chansons enfantines. Non seulement les strophes de la comptine, écrite par Franck Green, sont disséminées dans le récit (Ibid., p. 666, 723, 745, 760, 772) mais celui-ci recèle également d'obscurités citations bibliques déclamées par le personnage d'Emily Brent, vieille fille bigote et fanatique (Ibid., p. 677, 728). Les notations archaïsantes participent à l'évocation d'une époque très ancienne mais néanmoins mémorable comme le prouve la redondance de certaines bribes de fables ou de contes dans le corpus : « Haydock hochait lentement la tête : - Vous voyez, la partie est terminée. « *Tu es entrée dans mon salon, dit l'araignée à la mouche.* » » (N ou M, op.cit., p.380) ; « (...) - Après tout ce qu'il avait fait pour moi, comment aurais-je pu refuser ?- « Viendrais-tu dans mon salon ? dit l'araignée à la mouche. », cita le superintendant Battle. Audrey frissonna. - Oui, c'est tout à fait ça... » (L'Heure zéro, op.cit., p. 1141).

c) Un roman d'énigme à la fantaisie imaginative latente :

Fantaisie imaginative dont Hercule Poirot devient, dans une certaine mesure, l'emblème en concentrant sur sa personne la traduction d'un goût pour Lewis Carroll et les « *nursery rhymes* » comme en atteste cette réflexion d'Hastings dans *A.B.C contre Poirot* (op. cit., p. 69) : « Les gens qui voient mon ami pour la première fois ont, hélas ! toujours tendance à le prendre pour un clown ». Son nom, construit à la manière d'un oxymore, le divinise (Hercule) en même temps qu'il le ridiculise (l'homonyme « poireau » désignant la plante potagère comestible). Belge projeté dans un univers régi par une tradition insulaire, Hercule Poirot surprend par son atypisme. Il bute souvent sur la langue de Shakespeare (« Les mains levées et l'anglais en déroute à l'évocation de ce souvenir - tellement en déroute que la seule transcription de ses barbarismes, gallicismes et solécismes découragerait, ce qu'à Dieu ne plaise, le plus fanatique des lecteurs, - Poirot cherchait ses mots, que nous vous donnons ci-après dans un ordre lisible »- *Le flux et le reflux*, op. cit., p. 1089) ; s'exprime par de fréquents adages qui l'ancrent implicitement dans une époque immémoriale (nous avons déjà pu évoquer la question de son âge) ; étonne ses interlocuteurs par une apparence clinquante (« La moustache extravagante, l'élégance vestimentaire, les guêtres blanches et les chaussures vernies à bout pointu inspiraient à cet insulaire jeune homme d'évidentes inquiétudes ». - Ibid., p. 1064) et témoigne d'une méticulosité proche de la maniaquerie comme le prouve son obsession pour la symétrie (symétrie de sa moustache, symétrie de son appartement, symétrie de son raisonnement et même symétrie du crime lorsque, dans sa dernière enquête, il commet un meurtre) : « Je ne connais pas, à Londres, paire de moustaches capable de rivaliser avec la

mienne.” (*A.B.C contre Poirot*, op. cit., p. 25) ; “ Il avait établi ses pénates dans l’un des immeubles les plus modernes de Londres. Je le soupçonnais de l’avoir choisi uniquement pour ses lignes géométriques, et il en convint bien volontiers. ” (Ibid., p. 23) ; “ Poirot ralentit un peu le pas en approchant du grand immeuble qui dominait Regent’s Park. Car au fond, il n’avait rien à demander à Angela Warren. La seule question qu’il voulait vraiment lui poser pouvait attendre... C’était seulement son insatiable passion pour la symétrie qui l’amenait là. Cinq personnes, cinq questions ! Ça faisait plus ordonné. Ça bouclait mieux la boucle. ” (*Cinq petits cochons*, op. cit., p. 740) “ Je sais que j’aurais dû tirer dans la tempe. Mais je n’ai pas pu me résoudre à un tel effet d’asymétrie. Non, j’ai tiré symétriquement, bien au milieu du front. ” (*Poirot quitte la scène*, op. cit., p. 1036). A ces différentes caractéristiques, il convient d’ajouter son immodestie galopante : “- Alors soyez rassurée, dit-il. *Je suis* le meilleur. ” (*Cinq petits cochons*, op. cit., p. 572). Tout cela contribue à faire de Poirot une créature, une création baroque. Il trouverait tout à fait sa place à la table d’*Un thé chez les fous* entre le Chapelier et le lièvre de Mars. Car, de folie, Hercule Poirot est souvent suspecté : “ - Mon hypothèse la plus charitable est que vous êtes retombé en enfance, commentai-je, glacial. Cet après-midi, je sortirai vous acheter un ballon et un ours en peluche. ” (*les Pendules*, op. cit., p. 1121) ; “ Patrick Redfern le regarda sans comprendre. - Vous êtes cinglé ou quoi ? fit-il (...). ” (*les Vacances d’Hercule Poirot*, op.cit., p. 186) ; “ La stupeur figea les traits de Hugh Chandler :- C’est vous qui êtes fou, ou c’est moi ? ” (*les Travaux d’Hercule*, op. cit., p. 846) ; “ - Le moment des castagnettes de bronze est arrivé, annonça Poirot. - Vous êtes fou ? ” (Ibid., p. 820). Lui-même, dans un curieux passage de *Cartes sur Table* (op. cit., p. 373) reconnaît : “ - Dans ce cas, c’est que je suis fou. Irrémédiablement fou... ”, pour presque aussitôt s’écrier dans une volte-face : “ Non, sacré nom d’un petit bonhomme, je ne suis *pas* fou. ”, ces deux exclamations traduisant bien une dissociation provoquée par un besoin pathologique de normalisation : “ Hercule Poirot sourit : - Vous n’allez pas tarder à m’envoyer à l’asile, docteur. Pourtant j’ai toute ma raison, je ne suis guère qu’un individu épris d’ordre et de logique qui déteste voir des faits *échapper à la règle*. ” (*Christmas pudding*, op. cit., p. 404). Si l’on souscrit à la définition proposée par Alain (« Un fou c’est un homme qui croit tout ce qui lui vient à l’esprit. », *Propos* p. 21) alors un rapport contradictoire peut s’établir entre la cohérence apparente du roman d’énigme et la folie latente du détective. À diverses reprises, on reproche à Poirot de détecter compulsivement des meurtres imaginaires : “ - Le problème, avec vous, c’est qu’au lieu d’attendre d’avoir un crime sous le nez pour agir, vous avez désormais la manie de voir le crime partout. ” (*Christmas pudding*, op.cit., p. 398) ; “ Tout en m’ habillant, je m’étais demandé

plusieurs fois si Poirot n'avait pas imaginé toute l'affaire (...) Il pouvait prétendre que son cerveau était intact... mais l'était-il réellement ? Il avait passé toute sa vie à pourchasser le crime. Serait-il tellement surprenant qu'à la fin il se mette à voir des meurtres là où il n'y avait rien ?" (*Hercule Poirot quitte la scène*, op.cit., p. 890). Poirot, au crépuscule de son existence, succombera finalement à cette fascination morbide en commettant lui-même un meurtre. Un extrait de *Témoin muet* (op.cit., p. 1241), où l'enquête est comparée à un jeu de balles et le détective à un mélange de jongleur et de funambule, laisse pressentir ce passage à l'acte : " - Savez-vous à qui vous me faites penser, Poirot (...) À un jongleur manipulant des balles colorées qui se retrouvent toutes en l'air en même temps ! - Ces balles, ce sont les mensonges que je débite, n'est-ce pas ? (...) Et vous pensez qu'un jour tout va s'écrouler ? - Vous ne pourrez pas jongler éternellement... " La récurrence de l'image de la chasse (tel ce monologue de *Christmas pudding*, op.cit., p. 386, où il passe en revue les différentes façons de traquer le gibier) associée aux allusions à ses yeux verts (« Ses yeux reprirent leur intense reflet vert. » Ibid., p. 434) représentent le moyen ultime pour le singulariser- le caractère étrange et complexe du vert rejaillissant sur le détective prédateur affecté par une double polarité (la vie avec le vert du bourgeon, la mort avec le vert de la moisissure) comme tend à le prouver ce constat : " J'ai réuni deux personnes qui s'aimaient en en faisant arrêter une pour meurtre ! Il fallait ça pour les réunir. La vie est dans la mort, Hastings . J'ai remarqué plus d'une fois que le meurtre était un grand arrangeur de mariages..."(*A.B.C contre Poirot*, op.cit., p. 124).

A. Une tentative de recréation ?

Le roman d'énigme apparaît comme l'exhumation et la (ré)invention d'un temps perdu dont la totalité des épisodes égarés peut être englobée sous le terme générique d'enfance . Si le détective devient une image de l'écrivain (en participant au récit de la genèse du texte), Agatha Christie devient, par extension, détective de son passé, recomposé, mythifié par le "détective novel". Dans cette perspective, Pierre Magistretti, auteur d'*À chacun son cerveau* (La Flèche, Odile Jacob, 2007), a pu souligner l'incidence d'un fait scientifique récent nous intéressant tout particulièrement : "Il a été démontré que lorsqu'on réactive un souvenir, cette trace redevient labile : on peut la renforcer ou l'atténuer, dans un processus appelé reconsolidation." Selon le neurobiologiste, c'est ce que produit le travail psychanalytique ; il

remet en jeu des traces, conscientes ou non, pour les remodeler, les réassocier avec d'autres traces, les effacer, les métamorphoser.

a) La recréation du lieu et du temps de l'origine ?

Il est signifiant de noter la contamination de la fiction par un certain nombre d'éléments autobiographiques liés de manière très précise au lieu et au temps de l'origine. L'emballage¹²⁴⁶ de Gwenda (l'héroïne de *La Dernière énigme*) pour une petite villa victorienne s'apparente ainsi à celui¹²⁴⁷ éprouvé par la mère d'Agatha, partie en quête d'une maison à Torquay. Cet épisode s'inscrit dans un mouvement d'imbrication plus large qui ne constitue vraisemblablement pas un système de relations voulues mais qui finit par dénoter une cohérence et même un agencement latent, assujetti à l'orchestration de la pensée consciente. C'est ainsi, tout au moins, que nous analysons ce glissement du vécu à la fiction avec la réapparition des anecdotes :

- du papier peint...

Il faut rappeler qu'un des tout premiers souvenirs d'Agatha Christie enfant est celui du papier peint de la nursery à Ashfield, " des iris mauves qui grimpaient jusqu'en haut des murs en un motif sans fin. " (*Une autobiographie*, op.cit., p. 33). L'on retrouve une description sensiblement identique dans *La dernière énigme* (op.cit., pp.1059-1060) lorsque Gwenda, ouvrant la porte d'un placard, est frappée par le sentiment aigu du déjà-vu : " (...) elle poussa un petit cri d'effroi et resta immobile les yeux écarquillés. L'intérieur du placard révélait le papier peint dont à l'origine les murs avaient été tapissés (...) un joli papier à fleurs, où alternaient des petits bouquets de coquelicots écarlates et des bouquets de bleuets d'un bleu vif... Gwenda demeura ainsi ébahie un long moment (...) il y a tout juste deux jours, couchée là, dans son lit, elle pensait à un papier peint pour cette pièce, et elle en avait imaginé un qui correspondait exactement au papier qui avait jadis recouvert les murs de cette chambre. "

¹²⁴⁶ *La dernière énigme*, op.cit., p. 1047 et p. 1051 : " Aussitôt Gwenda sentit son cœur battre : cette ville lui plaisait et il lui semblait la reconnaître. C'était là sa maison ! (...) Après le déjeuner, Gwenda reçut un appel téléphonique des agents immobiliers l'informant que Mrs Hengrave acceptait son offre d'achat. Un sourire malicieux aux lèvres, elle se rendit au bureau de poste et envoya un télégramme à Giles : *Ai acheté Maison. Tendresses. Gwenda*. « Cela va lui faire plaisir et lui montrer que je n'ai pas perdu mon temps », se dit Gwenda. "

¹²⁴⁷ *Une autobiographie*, op.cit., p. 21 : " Ma mère partit donc visiter les maisons meublées de Torquay. Lorsqu'elle rentra en annonçant triomphalement : « Fred, j'ai acheté une maison ! », il faillit tomber à la renverse (...) - Pourquoi avez-vous fait ça ? demanda-t-il. - Parce qu'elle m'a tapé dans l'œil, répondit-elle. Sur les trente-cinq maisons qu'elle avait apparemment visitées, une seule lui avait plu (...). "

- du cerceau...

On relèvera, dans *Une autobiographie* (op.cit., p.67) et *Le Cheval à bascule* (op.cit., p. 472), la similitude du jeu imaginé à partir du cerceau : “ Mon cerceau était pour moi tour à tour cheval, monstre marin, train. Quand je sillonnais les allées du jardin en sa compagnie, j’étais un chevalier en armure chargé d’une mission, une dame de la cour donnant de l’exercice à son blanc palefroi (...)” ; “Étant enfant (...) elle jouait à un espèce de jeu avec un cerceau. (...) Tuppence avait 6 ans à l’époque. Son cerceau incarnait des chevaux. Des chevaux blancs avec des crinières et des queues flottant au vent avec lesquels en imagination, elle chevauchait à travers de vertes étendues d’herbe épaisse (...). ”

- du canari...

Il est allusivement fait mention à la fuite de Goldie, le canari d’Agatha enfant, (“ Un jour, catastrophe suprême : Goldie disparut. La fenêtre était ouverte, la porte de sa cage mal fermée. ” *Une autobiographie*, op.cit., p. 31) dans le roman *Une mémoire d’éléphant* (op.cit., p. 247) par l’entremise du personnage de Mrs Oliver : “ Et je me souviens aussi du jour où mon canari s’est échappé, et où j’ai pleuré. ”

- du livre enfantin...

Le livre préféré de la jeune Agatha, *Androclès et le lion*, (*Une autobiographie*, op.cit., p. 64) était également l’ouvrage de chevet de Tuppence, enfant : “ Par exemple, Androclès et le lion, je me rappelle l’avoir lu quand j’avais 8 ans. ” (*le Cheval à bascule*, op.cit., p. 407).

- voire peut être de la dyslexie...

La précocité d’Agatha, dans le domaine de la lecture et de l’écriture, se retrouve chez le personnage de Tuppence qui pâtit des mêmes lacunes que sa créatrice : “ À cinq ans, Agatha apprit à lire seule en déchiffrant un texte qui lui avait été lu plusieurs fois à haute voix (...) Frederik déclara que puisque Agatha savait lire, elle devait aussi apprendre à écrire. Elle commença au crayon et, vers l’âge de sept ans, en vint à l’encre (...) Elle avait maîtrisé la lecture en associant la signification à l’apparence des mots entiers plutôt qu’en épelant et pendant longtemps, elle eut des difficultés à distinguer le B du R. Son orthographe resta aussi toujours incertaine, caractéristique des gens qui se souviennent des mots davantage par l’ouïe que par la vue. ” (cité par Janet Morgan, op.cit., pp. 28-29) ; “ - Avoue-moi tout, Tuppence, tu étais capable de lire à 8 ans ? - Oui. Et même à 5 ans. Tout le monde en était capable, dans ma jeunesse (...) Quelqu’un vous lisait des histoires à haute voix, et celles que vous aimiez le plus, vous repérez l’endroit où on les avait replacées dans la bibliothèque. Comme il n’était

pas interdit d'en sortir les livres et d'y jeter un coup d'œil vous-même, vous finissiez par les lire aussi sans souci d'épeler, d'apprendre l'orthographe ou de quoi que ce soit. Ce qui m'a d'ailleurs gênée plus tard parce que je n'ai jamais été capable d'écrire trois lignes sans accumuler les fautes." (*Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 407). Le goût des mathématiques, favorisé par les enseignements du père, constitue un autre signe de ralliement entre la romancière et le personnage de Tuppence, comme le lecteur s'en rendra compte s'il revient plus largement sur les deux passages cités.

La présence¹²⁴⁸ évanescence et intermittente d'Arlequin dans le corpus (associée à celle d'autres personnages de la comédie italienne, tel Pierrot) nous semble encore plus symptomatique en ce qu'elle motive probablement la typologie des héros chrétiens : la prédilection de notre auteur pour les oppositions physiques flagrantes s'explique par le souci (bien légitime) de distinguer ses personnages les uns des autres ; or ceux-ci ne parviennent, à aucun moment à s'incarner - la faute en incombant principalement à des épithètes rudimentaires, inopérantes dans le déclenchement du processus de représentation. À titre indicatif, relevons les descriptions de plusieurs protagonistes du roman *Mort sur le Nil* (op. cit). Nous étairions ainsi ce sentiment d'identification impossible puisque - à l'exception de l'intrigue les définissant schématiquement - leur existence est suspendue au choix arbitraire d'une corpulence et à la distribution, en quelques mots, de traits physiologiques n'offrant guère de correspondance avec les particularités de structures mentales, condamnées à être, peu ou prou, occultées : "Linnet Ridgeway (...) avait sauté de la voiture. Une fille blonde comme les blés, au visage régulier, à la silhouette parfaite (...) Une fille comme on n'en voyait guère à Malton-under-Wode." (Ibid., p. 619) ; "Une jeune fille en jaillit, petite et svelte sous sa tignasse noire (...) « Charmante, pensa-t-il. Pas vraiment jolie, mais très séduisante avec ses boucles noires et ses yeux immenses. »" (Ibid., p. 625) ; "Mrs Allerton était une belle femme d'une cinquantaine d'années, aux cheveux de neige. Le pli sévère qui marquait sa bouche chaque fois qu'elle regardait son fils ne faisait que masquer une tendresse profonde." (Ibid., p. 635) ; "Cornelia Robson vira au rouge pivoine. C'était une grande fille gauche au regard de chien fidèle." (Ibid., p. 641) ; "Mrs Otterbourne (...) était ridicule avec

¹²⁴⁸ L'on rappellera la motivation d'Agatha lorsqu'elle inventa les aventures de Mr Quinn : "C'était pour moi comme le prolongement de mes poèmes de jeunesse sur Arlequin et Colombine." (*Une autobiographie* op.cit., p. 527). Les allusions aux personnages de la commedia dell'arte sont monnaie courante dans le corpus : " - (...) C'était un bal costumé (...) et le groupe de Cronshaw représentait l'ancienne Comédie - Italienne (...) Lord Cronshaw était Arlequin ; Beltane était Polichinelle ; Mrs Mallaby l'accompagnait en Pulcinella ; Les Davidson étaient Pierrot et Pierrette ; et miss Courtenay, bien entendu, était Colombine." (*Le Bal de la Victoire*, Torino, les Intégrales 13, 2000, pp. 633-634) ; "C'est ainsi qu'un gigantesque Arlequin était affiché sur un mur (...)" (*La Troisième fille*, op.cit., p. 243) ; "Ils entrèrent dans une pièce minuscule où s'entassaient (...) tout un tas de bibelots en porcelaine, et un malheureux Pierrot jeté n'importe comment sur une chaise." (*le Flux et le reflux*, op. cit. , p. 1031).

ses drapés en linon noir et son turban. ” (Ibid., p. 654). “ Tim Allerton (...) était un jeune homme grand et mince, aux cheveux noirs et à la poitrine étroite. Sa bouche exprimait la douceur, ses yeux étaient tristes et son menton un peu mou. ” (Ibid., p. 635) ; “ Pensif, Poirot l’examinait. Ces épaules larges, ce teint hâlé, ces yeux bleu foncé, ce sourire ouvert et juvénile ” (Ibid., p. 650).

Ne rejoint-on pas là, finalement, la symbolique même d’Arlequin (cette figure emblématique de l’enfance d’Agatha) dont l’habit bigarré dénonce implicitement l’inconsistance ? En effet, ce personnage qui incarne tour à tour des rôles de mauvais sujet, de bouffon malicieux, de rusé un peu niais, ou bien encore d’instable, est dissimulé derrière un masque ; il est armé d’un sabre en bois et porte un vêtement dont les pièces et les morceaux disposés en damier suggèrent une situation conflictuelle : celle d’un être qui n’est pas parvenu à s’individualiser. Il rappelle, d’une certaine manière, le personnage christien qui, avec ses traits simplifiés, grossis, ne donne jamais l’impression d’exister par lui-même.

Si Agatha Christie nia¹²⁴⁹ toujours, avec la plus grande des véhémences, s’être inspirée de son entourage pour insuffler vie à ses personnages, elle admit¹²⁵⁰ avoir façonné les maisons et les paysages de ses romans à l’aune de son propre environnement - un environnement en grande partie lié à l’enfance et aux souvenirs de jours heureux, coulés à l’ombre de vastes demeures victoriennes.

La dédicace du roman *Les Indiscrétions d’Hercule Poirot* (Torino, les Intégrales 9, 1996, p. 967) est, à ce titre, fort suggestive : *Pour James, en souvenir des jours heureux à Abney*. Les décors de plusieurs récits constituent des hommages à peine voilés à l’immense demeure victorienne néogothique des Watts. Enfant, la romancière y passa de nombreux Noël mémorables et Abney fut probablement transposé dans la fiction sous d’autres noms comme Enderby Hall, Gorston Hall ou bien encore Stonygates : “ (...) Nous descendions à Abney Hall (...) Passer des fêtes dans une maison pareille était un enchantement (...) il s’agissait

¹²⁴⁹ Dans son Avant-Propos à *Passager pour Francfort*, Agatha peut ainsi catégoriquement affirmer : “ [mes] personnages (...) je les *invente*. Ils sont à *moi*. Ce sont *mes* personnages, ils font ce que *je* veux qu’ils fassent, ils sont ce que *je* veux qu’ils soient, ils vivent *pour moi*, avec leurs propres idées parfois, mais uniquement parce que j’ai réussi à leur donner une réalité. ” (*Passager Pour Francfort*, Varese, les Intégrales 12, 1999, p. 1068). Faut-il voir dans cette sortie (intervenant dans un dialogue imaginaire entre l’auteur et l’un de ses lecteurs) une antiphrase ? Peut-être, ainsi que nous nous emploierons à le démontrer dans la sous-partie intitulée : *Une conversation à mi-voix avec les spectres du passé*.

¹²⁵⁰ Ibid., p. 1068 : “ Vous n’inventez (...) pas les lieux où se déroulera l’action. Ils existent hors de vous, tout autour de vous, vous n’avez qu’à tendre la main et à choisir : un train, un hôpital, un hôtel londonien, une plage des Antilles, un village au fin fond de la campagne, un cocktail entre amis, un pensionnat de jeunes filles (...) le décor (...) est extérieur, il doit être là, déjà prêt, en attente. Le décor, on ne l’invente pas, il est là et bien là, il est réel. Peut-être vous a-t-il été donné de faire une croisière sur le Nil. Vous vous en souvenez très bien, c’est exactement le décor qu’il vous faut pour l’histoire que vous vous préparez à travailler (...) Vous voyagez à bord de l’Orient-Express... ce serait amusant d’en faire le lieu de l’intrigue que vous êtes en train de nouer. ”

d'une de ces immenses demeures victoriennes néogothiques, avec un tas de pièces, de passages, de marches inattendues, d'escaliers de derrière, d'escaliers de devant, d'alcôves, de niches (...) Une seule chose manquait : la lumière du jour. Il y faisait extraordinairement sombre, à l'exception du grand salon avec ses murs tendus de satin vert et ses larges fenêtres." (*Une autobiographie*, op. cit., p. 160) ; " Enderby Hall était une vaste demeure victorienne édifiée dans le style gothique. Chaque pièce possédait ses rideaux de riche étoffe fanée, brocart ou velours (...) Dans le salon vert, le vieux maître d'hôtel lança un coup d'œil au portrait (...) de (...) Cornelius Abernethie." (*les Indiscrétions d'Hercule Poirot*, op.cit., p. 967) ; " Au premier étage de Gorston Hall, un long corridor menait à une vaste chambre qui donnait sur l'allée principale. C'était une pièce dans ce que le néo-gothique peut avoir de plus flamboyant : papier mural gaufré, fauteuils de cuir repoussé, immenses vases ornés de dragons crachant des flammes, statues de bronze patinées par les ans. Tout y était somptueux (...) tout y était bâti pour l'éternité." (*le Noël d'Hercule Poirot*, op.cit., p.231) ; " (...) Stonygates apparut enfin dans toute sa gloire. C'était, comme l'avait signalé Gina, un vaste édifice de ce style pseudo-gothique si en vogue du temps de la Reine Victoria - sorte de temple élevé au dieu de la Ploutocratie." (*Jeux de glaces*, Torino, les Intégrales 9, 1996, p. 811). Coïncidence ? C'est à Abney que l'imaginaire d'Agatha stimulé par l'atmosphère mystérieuse de la demeure, connaissait ses plus belles envolées : " Un tunnel passait sous l'allée, dans le jardin, et je le trouvais fort utile pour toutes les histoires et drames romanesques que je me jouais à moi-même à ce moment-là." (*Une autobiographie*, op.cit., p. 162).

St Loo, la bourgade de bord de mer où se déroule l'histoire de *Péril at End House*, évoque irrésistiblement Torquay la ville natale de notre écrivain ; *À l'hôtel Bertram* décrit miss Marple effectuant un pèlerinage à *l'Army and Navy Store*¹²⁵¹, ce grand centre commercial londonien situé près de la gare Victoria : enfant, la vieille demoiselle y accompagnait sa tante et le rituel inhérent à ces courses rappelle celui privilégié par les aïeules¹²⁵² de la romancière. Les Lauriers, la villa des Beresford, dans *le Cheval à Bascule* présente, quant à elle, de nombreuses similitudes¹²⁵³ avec Ashfield la maison d'enfance d'Agatha Miller. Enfin certains lieux associés au ludisme enfantin exacerbent l'inventivité : Nasse House - le domaine des

¹²⁵¹ *À l'hôtel Bertram*, op.cit., pp. 70-71 : " (...) elle trouva le bus qui la mènerait commodément aux Army and Navy stores. Ce magasin avait jadis été l'un des repaires de la tante de miss Marple (...) Miss Marple revit en pensée sa tante Helen chercher son vendeur attiré au rayon épicerie, s'installer à son aise (...) Une bonne heure se passait où tout le monde prenait son temps (...) On prévoyait pour Noël, et même, on pensait déjà à Pâques. "

¹²⁵² *Une autobiographie*, op.cit., p. 49 : " Mamie B. effectuait un grand nombre d'achats pour Tatie-Mamie à *l'Army and Navy store* de Victoria Street. C'était là le centre de l'univers pour les deux sœurs. Elles se plongeaient dans les listes, les chiffres et les comptes avec délectation, discutaient de la qualité des articles achetés. "

Stubbs - dans *Poirot joue le jeu* est vraisemblablement calqué¹²⁵⁴ sur Greenway la propriété d'Agatha située au bord de la Dart, dans laquelle elle se plaisait à organiser des courses¹²⁵⁵ au trésor pour son petit-fils et ses petits-neveux...

Nous avons abandonné Pierre Véry depuis un certain temps ; c'est le moment de le retrouver alors que nos recherches s'orientent vers la prééminence du décor originel sur tous les autres éléments de la narration. La transition est aisée à opérer ; elle nous est soufflée par François Rivière qui, dans la revue littéraire *Europe*, suggère allusivement une connection -secrète mais directe - entre le Français et la Britannique :

“Il [Véry] agit (...) un peu à la manière d'Agatha Christie qui, dans ses meilleurs romans, réinvestit sans peur les décors de son enfance dans le Devonshire laissant l'innocent lecteur tout ignorer de l'authenticité de sa démarche, abusé par l'étalage des *conventions* et des *stéréotypes*, ne se préoccupant que des réalités du drame.”¹²⁵⁶

Il convient d'évoquer, à ce stade de notre thèse, l'influence maternelle qui s'exerça durablement sur nos deux auteurs par le biais de la survivance, dans la mémoire, d'histoires merveilleuses parfois laissées en suspens. Dans un entretien avec Jacques Baudou pour la revue *Enigmatika* (Paris, n° 15, mars 1980, p. 11), la veuve du romancier pouvait ainsi déclarer : “ Son goût de l'imaginaire vient de ma belle-mère, qui avait une imagination extraordinaire. Elle était périgourdine et se plaisait à lui raconter des histoires féeriques. ” Agatha Christie confesse, pour sa part, dans *Une autobiographie* (op.cit., p. 28) : “(...) j'eus droit à deux histoires de la Curieuse Chandelle, qui était une sorte d'histoire policière. Malheureusement, des visiteurs vinrent inopportunément passer quelque temps à la maison (...) lorsqu'ils repartirent, je voulus avoir la fin de la Curieuse Chandelle, restée en suspens au moment le plus palpitant, alors que le « méchant » introduisait du poison dans la cire en train de fondre. Ne se souvenant apparemment plus de rien, ma mère demeura cette fois sans voix. Et ce feuilleton inachevé continue de hanter encore mon esprit. ”

¹²⁵³ Dennis Saunders et Len Lovallo dressent un inventaire de ces ressemblances dans *The Agatha Christie Companion* (op.cit.). Ils soulignent notamment que, dans le cahier d'épreuves d'*Une autobiographie*, il existe un daguerréotype de Monty (le frère d'Agatha) juché sur un équipage, identique à Truelove, le petit cheval de bois décrit par l'ultime récit d'Agatha Christie.

¹²⁵⁴ Ainsi que le note Janet Morgan dans sa biographie autorisée (op.cit., p. 282) “ le livre doit beaucoup à Greenway, du hangar à bateaux, aux longues pentes herbeuses conduisant aux jardins du haut et à un proche hôtel pour jeunes, comme celui qui jouxtait la propriété d'Agatha.”

¹²⁵⁵ Course au trésor qui constitue l'amorce du roman puisque Mrs Oliver, l'auteur de romans policiers chargée d'organiser une course à l'assassin, appelle Poirot à la rescousse après avoir eu le pressentiment qu'un véritable meurtre allait intervenir.

¹²⁵⁶ François Rivière, “Un garçon disparaît ou le roman de Mathieu Sorgues” (in *Europe*, Paris, n° 636, Avril 1982, p. 104.)

Tout en permettant probablement de prolonger le souvenir de la voix maternelle, la tentative de résurrection d'un lieu inextricablement lié aux prémices a non seulement induit, chez Pierre Véry, le ressassement d'images saugrenues - comme celle du nain - mais a également contribué à une refonte de certaines lectures enfantines et de divers épisodes liés à la genèse de l'être dans la dynamique d'invention romanesque :

- la figure du nain...

“(…) l'univers enchanté de l'enfance l'a longtemps marqué. Même plus tard ; il adorait une boutique de jouets nommée « le Nain bleu », et il y passait beaucoup de temps.” Ce souvenir de madame Pierre Véry (*Enigmatika*, op.cit., p. 10) explique peut-être la présence intermittente du nain dans le corpus. Rappelons que celui-ci, compagnon traditionnel des fées dans les traditions nordiques, vit dans des cavernes sur les flancs de montagnes où, avec l'aide des elfes, il fabrique des épées merveilleuses. Cette précision corrobore la connotation féerique présentée par diverses allusions : “ Infatigable, le nain jetait l'une devant l'autre ses jambes emmanchées dans son gros ventre comme deux betteraves dans une citrouille.” (*le Thé des vieilles dames*, op.cit., pp. 527-528) ; “ Dommage que l'on ne puisse pas entrer dans cette maisonnette (...) pour les nains de Blanche-Neige. Ce serait amusant quand on joue à cache-cache.” (*les Héritiers d'Avril*, op.cit., p. 452) ; “ (...) le jour anniversaire de la vicomtesse (...) d'Aubrac, avec sa femme et quelques amis, s'était rendu (...) dans une boîte de nuit tenue par un nain et appelée, pour cette raison, *Le Petit-Poucet*.” (*l'Inspecteur Max*, op.cit., p. 170) ; “ Et quand vous voyez surgir à leur tour de ce bois une troupe d'êtres minuscules gambadant (croyez-vous) à la suite de ce Père Noël, le moyen de ne pas penser aux nains de Blanche-Neige, de ne pas vous croire assis dans une salle de cinématographe en train de regarder un dessin animé en couleurs ? ” (“ Hideux Tipset ” in *Tout doit disparaître le 5 mai*, op.cit., p. 183).

- la refonte de certaines lectures enfantines...

De curieux personnages infiltrent épisodiquement la narration. Dans *Danse à l'ombre*, le héros visite la capitale sous l'égide de Fantômas. Le narrateur du *Meneur de jeu* croise les sosies des Pieds-Nickelés, de Buffalo Bill et de Nick Carter, figures chères à la jeunesse de Pierre Véry. Toujours dans ce même roman, certains titres de journaux illustrés découverts dans le grenier témoignent d'une réappropriation : ils ne sont plus réels, ni même déformés par la mémoire mais simplement fantaisistes avec pour seule vocation de toucher au plus près la soif d'aventure et de rêve propre à l'enfance.

- l'intégration d'épisodes liés à la genèse de l'être...

Le collège, ce lieu à l'origine d'une initiation, a, tout naturellement, été injecté dans la fiction policière - celle-ci permettant de pousser plus en avant la familiarisation avec la mort. L'établissement de Saint-Agil est un décalque de la pension Sainte-Marie, à Meaux, où le romancier effectua sa scolarité et il est intéressant de noter l'appréciation qu'en donne Lepicq dans le roman : “ un établissement privé bien inférieur en importance au Collège Bossuet et à l'Ecole Sainte-Marie. ” (*les Disparus de Saint-Agil*, op.cit., p. 31). Ce jeu de miroirs - sur lequel Pierre Véry est longuement revenu dans sa présentation du roman : *Pourquoi j'ai écrit Les Disparus de Saint-Agil*- atteint son apogée avec le motif de la caissette inhumée. Le rituel de la liste des élèves que l'on enferme dans une bouteille et que l'on enterre à la fin de l'année scolaire (“« les enterrements », c'était sacré : on ne pouvait pas priver les enfants de ce plaisir ”- *Les Anciens de Saint-Loup*, op.cit., p.221) revient dans plusieurs romans tel *Danse à l'ombre*. Ainsi que l'indique le condisciple de Pierre Véry, le père René Taroux, dans un entretien accordé à Alain Demouzon pour un numéro spécial d'*Enigmatika* (op.cit., pp. 17-18), cette cérémonie relevait d'une tradition bien établie à laquelle Pierre Véry participa probablement enfant. L'on imagine, sans difficulté, l'écho affectif provoqué chez le gamin, par cette mise en terre symbolique de l'année scolaire (et de tout un vécu), avec ce sentiment, déjà, d'un temps fuyant, compté, minuté. Et le père René Taroux d'évoquer une matinée de 1934 où, au retour d'une de ses paroisses, il croisa Véry et Brunetto (respectivement les numéros 7 et 95 du roman *Les Disparus de Saint-Agil*) occupés à rechercher la bouteille de leur classe enfouie dans les environs - un épisode repris littéralement par *Les Disparus* et *Les Anciens de Saint-Loup*... Alors épisode de la fiction écrit pour être mimé dans la réalité ou épisode bien réel ayant stimulé l'imagination ? Nous n'avons pas la réponse à cette question mais dans les deux cas, c'est un voyage qui aura permis d'alimenter l'invention : voyage à rebours dans la mémoire ou sur les lieux privilégiés du passé...

Quelques romans se réclament d'ailleurs explicitement du lieu¹²⁵⁷ où tout a commencé, cette préoccupation définitivement revendiquée spécifiant, certes, l'acte créatif mais galvaudant, selon nous, le rayonnement durable de l'œuvre puisque le climat nostalgique, de par trop travaillé et pensé, finit par éclipser une intrigue policière, paradoxalement menée de manière trop lâche.¹²⁵⁸ Pierre Véry a multiplié les déclarations d'intention comme cette fausse confession à André Frank (“ Voulez-vous que je vous dise comment j'invente mes histoires ? Je m'efforce de retrouver les procédés d'invention qui étaient les miens à douze ans ; hélas ! J'ai été pourri par le temps, c'est un peu plus concerté. ”) ou cette parole sentencieuse extraite d'une lettre à l'intention de Roger Giron : “ Ce qui compte pour un auteur (et pour un homme), c'est de sauver ce qui a pu rester en nous de l'enfant que nous avons été, de cet être plein (...) d'ombres, de mystères, mais si pur, si pur... ”

b) Une conversation à mi-voix avec certains spectres du passé ?

Troublante éloquence pour une femme réputée secrète et une romancière foncièrement jalouse de ses recettes :

“Quand on me demande : « Mettez-vous dans vos romans des gens qui existent dans la vie réelle ? », ma réponse est qu'écrire sur le compte de quelqu'un que je connais, ou à qui j'ai parlé, ou même dont j'ai *simplement* entendu parler m'est rigoureusement impossible ! J'ignore pourquoi, mais ceux-là sont fichus pour moi.”¹²⁵⁹

C'est ce même ton catégorique qu'Agatha Christie adopta, lorsque suite à l'édition française de *Pension Vanilos*, un certain monsieur Nicoletis s'insurgea proclamant que sa mère avait été diffamée¹²⁶⁰, en affirmant que l'auteur avait fréquenté la pension maternelle :

¹²⁵⁷ Comme *Pont-Egaré* (op.cit., p. 321) ou *Goupi-Mains Rouges* (op.cit., pp. 299-300) : “ *Pont-Egaré* est le livre de l'enfance. De mon enfance. Le livre du hameau où je suis né. ” ; “ les Goupi existent. Je les connais bien, je suis né parmi eux, dans un petit canton que la destinée a situé en Charente (...) J'ai gardé les oies avec Goupi - Muguet, les vaches avec Goupi-Monsieur, j'ai été à l'école communale avec Goupi-Tonkin. Et je sais des gens qui sont persuadés que Mains Rouges les a envoûtés ou a envoyé la maladie sur leur bétail. Et je puis garantir l'histoire d'un vieil homme que son fils et sa bru séquestraient dans une étable à gorets. Cela au su de tout le monde. Arrivent les gendarmes, aux fins d'enquête. On prévient en hâte la famille du séquestré. Celui-ci est aussitôt libéré. Entouré des siens, il rit au nez de la maréchaussée. « Moi, séquestré ? Quelle farce ! » Les gendarmes partis, il réintègre paisiblement son étable à gorets ! Le fait s'est passé dans mon village natal. Telles histoires sont vraies qui ne paraissent pas vraisemblables ! ”

¹²⁵⁸ Nous citerons ainsi la provocation de Pierre Véry dans sa présentation des *Anciens de Saint-Loup* (op.cit., p. 212), roman où une femme est pourtant assassinée par un quidam : “ Ce livre n'a rien à voir, ni de près, ni de loin avec un roman policier. ”

¹²⁵⁹ Cette assertion se trouve dans l'avant-propos d'*Un cadavre dans la bibliothèque* (op.cit., p.405).

¹²⁶⁰ Dans le récit, Mrs Nicoletis, la directrice de l'auberge de jeunesse située Hickory road, est une alcoolique au tempérament versatile.

“Mais j’ai inventé ce nom (...) Je trouve cette histoire parfaitement ridicule. Si cette pension existe réellement en France, je suis certaine de n’être jamais descendue dans un hôtel d’étudiants de quelque sorte que ce soit dans ce pays. Quand je suis allée à Paris avec ma mère, nous étions descendues à l’Hôtel d’Iéna et plus tard, toujours dans des hôtels de la rue de Rivoli et au cher Bristol.”¹²⁶¹

Ce même credo revient dans la bouche d’Ariadne Oliver, le double fictionnel de la romancière apparu dans le roman *Cartes sur table*. À la question “- Vous aviez vu en elle le futur personnage d’un de vos romans ?”, elle rétorque sèchement en digne porte-parole de l’écrivain:

“- Je déteste qu’on me dise ça. Les gens n’arrêtent pas de le répéter, et ce n’est pas vrai. Non, les gens que je rencontre, les gens que je connais, je ne les mets pas dans mes romans.”¹²⁶²

Cet empressement à relayer une conviction personnelle par le biais du support fictionnel paraît quelque peu suspect. Certes nous n’irons pas jusqu’à utiliser le terme d’autofiction mais certains des protagonistes chrétiens permettent indéniablement à notre auteur de renouer avec les figures d’antan - des figures inspiratrices ou tout bonnement complices. Leur peinture concourt à la représentation imaginaire d’un âge pur, enthousiaste, riche en grandes espérances tout comme elle condense les rêves profonds de l’inconscient en rapport avec un temps à jamais perdu et pour toujours regretté.

La compagnie des anciens colons dans le salon feutré du roman d’énigme :

Image récurrente dans le corpus : celle de vieux militaires engoncés dans l’autosatisfaction après de prestigieuses carrières dans les colonies. Ces respectables vieillards au maintien impeccable ne se lassent pas de conter leurs exploits. Ils sont écoutés avec une attention polie mais ils sont invariablement tenus pour de vieux radoteurs imbus de leur personne. Au même titre que les vieilles filles pauvres ou les domestiques, leur immuabilité contribue à la représentation d’un monde révolu extrêmement codifié : par l’invariabilité de leur caractère, de leur langage et de leur comportement, ils constituent, en effet, pour le lecteur un repère essentiel dans la mise en place d’une scène parfaitement adaptée à la mécanique de l’intrigue. Au-delà de ce rôle purement fonctionnel¹²⁶³, le militaire pontifiant,

¹²⁶¹ Cité par Janet Morgan (op.cit., p.282). Ce déni n’empêcha pas Albert Pigasse, responsable des droits français, de rebaptiser Vanilos cette Mrs Nicoletis trop vraisemblable

¹²⁶² *Le crime d’Halloween* op.cit., p.1012.

¹²⁶³ Rôle fonctionnel mis en évidence par Annie Combes (op.cit., pp.130-131) dans le chapitre *Épure* de son essai consacré à Agatha Christie.

aux discours le plus souvent oiseux, entretient, tout en la décantant, l'atmosphère des dimanches de jadis, lorsque la grand-mère d'Agatha recevait, en compagnie de sa petite fille, nombre de colonels et de généraux nostalgiques, en quête d'un public attentif, conquis par avance. De nombreux passages d'*Une autobiographie* reviennent sur ce rituel des visites : « Mamie recevait beaucoup (...) Sa maison était toujours pleine de colonels et de généraux pour lesquels elle brodait des gilets et tricotait des chaussettes de nuit. « J'espère que ça ne fâchera pas votre femme, disait-elle en les leur offrant. Je ne voudrais pas vous causer d'ennuis!» Et les vieux messieurs de trouver une réplique galante (...) leurs compliments m'intimidaient, les plaisanteries qu'ils disaient pour m'amuser ne me faisaient pas rire, et leur ton railleur et malicieux me mettait mal à l'aise. » (op.cit., p.52).

Concrétisation d'un désir enfantin inavoué ? Dans *A Carribbean Mystery*, miss Marple est confrontée à l'assassinat d'un major, retraité de l'armée des Indes, victime expiatoire vraisemblablement façonnée par l'écrivain à partir du souvenir persistant des amis de son aïeule. La description du major Palgrave, dans *Le Major parlait trop* (op.cit., p.1151), concentre, ainsi, un certain nombre de lieux communs qui ont peut-être fonction d'écran devant une parole plus essentielle, celle d'un auteur reconstituant sa vision du monde, enfant, comme tend à le prouver la surprenante allusion à la grenouille empaillée : « Majors, colonels, généraux se gargarisaient ordinairement des mêmes mots : *Simla. Porteurs. Tigres. Chota. Hazri. Tiffin. Khitmagars*(...) Le scénario restait en gros le même : un homme d'un certain âge qui avait besoin d'un auditoire afin de revivre, par le récit, ses jours heureux -cette époque bénie où il avait le dos droit, l'ouïe fine et l'oeil aiguë. Si certains de ces bavards impénitents avaient conservé leur prestance d'antan, d'autres étaient affligés d'un physique ingrat. Et le major, avec son visage cramoisi, son oeil de verre et ses allures de grenouille empaillée, appartenait à cette dernière catégorie. »

Le sauvetage de figures marquantes par le biais de l'écriture :

Certaines mises en parallèle se passent de commentaires : Mrs Park-Lyle, l'organisatrice de parties de campagne, mentionnée dans la quatrième partie d'*Une Autobiographie*¹²⁶⁴, évoque furieusement Mrs Van Rydock¹²⁶⁵, l'amie narcissique de miss Marple, appelant la

¹²⁶⁴ *Une autobiographie* (op.cit., p.212) : « Mrs Park-Lyle (...) devait avoir (...) 50 ou 60 ans à l'époque, mais d'un peu loin, on pouvait la prendre pour une belle jeune femme de 25 printemps. Je n'avais encore jamais vu quelqu'un se maquiller pareillement au quotidien (...) elle était un hymne vivant à la victoire de l'art sur la nature. »

¹²⁶⁵ *Jeux de glaces*, (op.cit., p.793) : « Mrs Van Rydock, en combinaison de satin rose pêche, se tenait debout devant la psyché. Un corset très ajusté la moulait à la perfection (...). À quelque distance, son visage, grâce aux artifices du maquillage et à de constants traitements, paraissait presque juvénile (...) À la voir, il était impossible d'imaginer à quoi elle eût ressemblé au naturel. »

vieille demoiselle à l'aide dans *Jeux de glaces*. Amyas Boston, un des premiers soupirants d'Agatha, cède son prénom à Amyas Crale, le peintre mi - séducteur, mi - destructeur de *Cinq petits cochons*, un emprunt pour le moins ironique lorsque l'on sait que le dit Amyas Boston avait joué dans une pièce intitulée *Barbe bleue*¹²⁶⁶ de malheur ! La sadique Mrs Boyton de *Rendez-vous avec la mort* est née de l'observation de compagnons de voyages, lors d'une croisière sur le Nil au début des années trente, et plus précisément de l'examen d'une femme¹²⁶⁷ dominatrice haute en couleurs. Ruth Draper¹²⁶⁸, comédienne londonienne célébrée pour posséder la facilité d'incarner successivement des personnages différents avec un minimum d'accessoires, est, quant à elle, aisément reconnaissable dans le personnage de Carlotta Adams¹²⁶⁹, l'imitatrice du *Couteau sur la nuque* dont les talents sont détournés à des fins homicides. Mais de la fiction, c'est le personnage de Louise Leidner qui semble s'être le plus repu de la réalité et, avec elle, d'une personnalité inoubliable, côtoyée des années durant sur les chantiers de fouilles : Katharine Wooley, l'épouse du célèbre archéologue. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer sa description, proposée par *Une autobiographie*, avec un bout à bout de citations extraites du roman *Meurtre en Mésopotamie* :

“Katharine Wooley (...) était un personnage extraordinaire qui provoquait des réactions diamétralement opposées ; soit on la détestait farouchement, soit on l'adorait - sans doute parce qu'elle était sujette à de telles sautes d'humeur qu'on ne savait jamais comment la prendre. Les gens qui juraient qu'elle était impossible et qu'ils ne voulaient plus rien avoir à faire avec elle se retrouvaient d'un coup de nouveau ensorcelés. Ses sujets de conversation n'étaient jamais ordinaires. Elle stimulait votre esprit en lui faisant suivre des voies qui ne s'étaient jamais révélées à vous auparavant. Elle était capable de grossièreté, elle pouvait se montrer d'une insolence incroyable quand elle le voulait, mais si elle se mettait en tête de vous séduire, elle y parvenait toujours à tout coup (...) capable avec une égale facilité de mettre les gens soit à l'aise soit très mal. Je me rendis compte qu'on était aux petits soins pour elle (...) En réalité, dès qu'on faisait quelque chose pour Katharine, on avait toujours l'impression, sur le moment en tout cas, que c'était un privilège.”¹²⁷⁰

¹²⁶⁶ Cité par Janet Morgan (op.cit., p.70). Dans *Cinq petits cochons*, Amyas Crale est un noceur invétéré dont la perte est provoquée par l'une de ses nombreuses conquêtes féminines.

¹²⁶⁷ Cité par Janet Morgan (ibid., p.199).

¹²⁶⁸ Ruth Draper (1884-1956) débuta sa carrière en interprétant des sketches écrits par elle-même ou d'autres auteurs. Elle se spécialisa très vite dans, ce qu'on appelle aujourd'hui les “ one man show ”. Elle se produisit à Londres jusqu'à son décès en 1956.

¹²⁶⁹ *Le Couteau sur la nuque*, (op.cit., pp. 829-830) : “ Carlotta Adams faisait fureur à Londres à ce moment-là. Elle avait donné deux matinées triomphales l'année précédente, et cette fois les représentations avaient duré trois semaines (...). Carlotta Adams était (...) douée d'un talent remarquable pour tenir la scène, sans aucun artifice, costume ou décor (...). Sans aucun maquillage, ses traits semblaient soudain se dissoudre et se remodeler à l'image d'un homme politique connu, d'une actrice en vogue ou d'une beauté célèbre.”

¹²⁷⁰ *Une autobiographie*(op.cit., de la page 458 à 477).

“- Oui se contenta-t-il de dire. Il s’agit d’une Mrs Leidner. Le mari (...) est à la tête d’un important chantier de fouilles (...) - Mrs Leidner est une créature absolument exquise, répondit le Dr Reilly (...) Elle change d’avis comme de chemise. Mais au fond, l’idée ne lui déplait pas du tout. C’est une femme étrange (...) Elle a de la tendresse à revendre, mais je la soupçonne en outre d’être une fieffée menteuse (...)”

“- Elle s’estime fascinante (...) Elle a fait tourner la tête à plus d’un (...) Ce n’est plus un tendron, mais elle ne manque pas de chien (...) Quand à Leidner, il vénère la poussière sous ses pas - et tous les membres de la mission sont instamment priés d’en faire autant.”

“- Elle n’est pas archéologue, elle s’est contentée d’en épouser un. Et elle se retrouve coincée loin de tout ce qui serait susceptible de la distraire. Du coup, elle fabrique son propre spectacle. Elle s’amuse à semer la zizanie.”

“- J’ai cru comprendre (...) qu’elle avait besoin qu’on s’occupe d’elle (...)
- Bonté Divine ! Neuf personnes pour s’occuper d’elle, ça ne lui suffit pas ? (...)
Je compris aussitôt que Mrs Leidner était le genre de femme à se faire des ennemis.”¹²⁷¹

La lancinante présence du mauvais frère :

Une autobiographie offre un portrait chaleureux mais sans concession du frère aîné de la romancière : Monty. En rapportant ses paroles où percent invariablement de la désinvolture¹²⁷² et une aimable amoralité¹²⁷³, la romancière tend un miroir à un type de personnages¹²⁷⁴ enraciné dans le corpus - celui de la brebis galeuse jouant de ses charmes pour se faire une place au soleil. Une anecdote pour le moins frappante le concernant est

¹²⁷¹ *Meurtre en Mésopotamie* (op.cit., de la page 411 à 434).

¹²⁷² *Une autobiographie* (op.cit., pp. 390-391) : “ -Ce qui se passe, me dit Monty un peu plus tard, c’est que le gars James est tellement radin que la pauvre Madge est complètement déphasée. Elle n’a qu’une obsession en tête, faire des économies. - Et toi, il ne serait pas temps que tu commences à y songer un peu? Suppose que l’argent vienne à manquer avant que le bateau soit fini? Monty eut un ricanement sardonique: - Pas grave. C’est le vieux James qui casquera. Monty passa cinq jours difficiles chez eux, et but une quantité énorme de whisky. Madge sortit discrètement, acheta plusieurs bouteilles supplémentaires et les mit dans sa chambre, ce qui amusa beaucoup Monty. ”

¹²⁷³ Ibid., p. 464: “ - Je suppose, m’avait-il dit un jour gaiement, que ma vie est un fiasco. Je dois un tas d’argent partout dans le monde. J’ai fait les quatre cents coups dans de nombreux pays. Amassé et planqué un joli petit lot d’ivoire illégal quelque part en Afrique. Tout le monde le sait mais personne ne pourra le trouver! J’en ai fait voir de toutes les couleurs à cette pauvre maman et à Madge. Crois-moi, petite soeur, j’ ai bien rigolé, je me suis sacrément payé du bon temps. Je ne choisissais que ce qu’il y avait de mieux. ”

¹²⁷⁴ A l’instar de Roger Bassington - French (*Pourquoi pas Evans ?* op.cit., p. 475), de Charles Arundell (*Témoin Muet*, op.cit., p. 1153), ou bien encore de David Hunter (*le Flux et le reflux* op. cit., pp. 986-987). “ Roger (...) ne tient jamais en place. Il se définit comme le bon à rien de la famille (...). Il n’a aucune suite dans les idées, je crois même qu’il n’a rien fait de sa vie. Il y a des tas de gens comme ça - surtout dans les vieilles familles. Ils sont souvent bourrés de charme et pétris de bonnes manières; ” . “- Charles (...) c’est un jeune frêle qui n’a pas grand chose dans la tête. L’histoire de sa famille ne signifie rien pour lui (...) Le genre beau gosse né pour compliquer l’existence des siens et vivre à leur crochets. Du charme à revendre, mais pas un sou vaillant. On l’a expédié à peu près dans le monde entier et il n’a jamais rien fait de bon. ” “ (...) - Elle est complètement sous la coupe de son frère. Un peu séduisant personnage. - Oh si, répondit Frances avec un grand sourire. Il est séduisant, extrêmement séduisant, même. Et assez peu encombré de scrupules (...) ”

même intégralement jouée par la fiction. En convalescence chez sa mère, Monty se plaisait à tirer au pistolet, par la fenêtre, sur les passants. Un jour, il alla jusqu'à viser¹²⁷⁵ sa sœur Madge. Une histoire identique est contée à Tuppence dans *Le Cheval à bascule*¹²⁷⁶ - une pudeur bien naturelle ayant conduit la romancière à substituer à ce frère frondeur une vieille dame indigne au grand cœur !

“ (...) il devenait de plus en plus difficile à contrôler. Comme il s'ennuyait, il trouva une nouvelle occupation: tirer au pistolet par la fenêtre. Les commerçants et les gens qui venaient voir maman se plaignaient. Monty n'exprima aucun repentir: - C'est cette vieille fille qui descendait l'allée en tortillant du croupion. Je n' ai pas pu résisté: un pruneau à droite, un pruneau à gauche. Elle a détalé comme un lapin! Il canarda ainsi Madge un jour, dans le jardin. Elle fut terrorisée. - Je ne vois pas pourquoi! s'offusqua Monty. Elle ne risquait rien. Elle croit peut-être que je ne sais pas tirer? ”

“ -(...) Et le revolver était enveloppé là aussi (...) Ramené d'Afrique (...) Et vous savez ce qu'elle faisait cette vieille femme? Son fils lui avait appris à tirer. Alors elle s'asseyait à la fenêtre du salon et , quand elle voyait des gens arriver, elle tirait sur eux de chaque côté, de droite et de gauche (...) Elle les effrayait à mort et ils se sauvaient. Elle voulait que personne ne vienne déranger ses oiseaux, c'est ce qu'elle disait. ”

L'ombre d'un mari : du séducteur, potentiel assassin, au partenaire rêvé :

Si, au sens figuré, le terme enfance évoque “un moment initial ou fondateur” alors il est légitime de soumettre son prisme à la vie sentimentale de notre auteure dont les prémices portent le sceau de l'échec.

Il faut examiner, dans la production christienne, la persistance sur plus de cinq décennies, d'un type de protagoniste : celui de la jeune femme leurrée¹²⁷⁷ par les apparences, celui de l'épouse mystifiée par un mari de par trop séduisant. Nous n'extrapolerons pas sur la séparation du ménage Christie, ni même sur le sentiment de trahison alors ressenti ; toutefois il est tentant d'attribuer la redondance de l'image du séducteur - tueur à une phrase pour le moins traumatique lancée par Archie lors de leur rupture, à laquelle la romancière fut

¹²⁷⁵ *Une autobiographie*, op.cit., p. 394

¹²⁷⁶ *Le Cheval à bascule*, op.cit., p. 454

¹²⁷⁷ Comme Pomme Lytton Gore dans *Drame en Trois Actes* ou Jane Grey dans *La mort dans les nuages*.

incapable¹²⁷⁸ de répondre de manière adéquate - une phrase cruelle témoignant d'un égocentrisme outrecoûdant : “- Je ne supporte pas de ne pas avoir ce que je veux, et je ne supporte pas de ne pas être heureux. Tout le monde ne peut pas être heureux. Il y en a forcément un des deux qui doit être malheureux.”¹²⁷⁹ Cette flèche du Parthe aurait pu être placée dans la bouche de nombreux meurtriers : de Neville Strange, tentant de provoquer la perte de l'épouse infidèle dans *L'Heure Zéro*, à Patrick Redfern¹²⁸⁰ séduisant puis assassinant une maîtresse trop crédule, en passant par Simon Doyle, l'arriviste¹²⁸¹ de *Mort sur le Nil*, ou bien encore Mike¹²⁸², le prince charmant sans scrupule de *la Nuit qui ne finit pas*, la liste des trahisons conjugales est plus que révélatrice. Que l'on songe encore à Satipi défenestrée par son mari dans *La mort n'est pas une fin* (op.cit., p. 218) ou à Molly Kendall, mariée à un tueur en série dans *le Major parlait trop* (op.cit., p. 1306): “ Elle a lu sur le visage de l'homme qui la suivait - son propre époux - qu'il allait la précipiter dans le vide comme elle l'avait déjà vu faire pour une autre. ” “ (...) Quand le contenu de ce verre qu'il essayait de faire ingurgiter à sa femme aura été analysé, je parierais (...) qu'on s'apercevra qu'il contenait une dose mortelle de somnifère. C'est le même schéma (...) Une épouse en état de dépression et qui essaie de mettre fin à ses jours, et puis le mari qui arrive à temps pour la sauver. Seulement, à la seconde tentative, elle réussit. ”

L'image idéalisée d'Archie et du couple heureux formé avec lui durant une dizaine d'années (perceptible dans son deuxième roman *Mister Brown*¹²⁸³) s'est progressivement délitée, tout en ne cessant paradoxalement jamais de la hanter. Jacques Baudou peut ainsi avancer, dans sa

¹²⁷⁸ *Une autobiographie*, op.cit., p.428 : “Je parvins à me retenir de lui demander pourquoi j'appartiendrais à la seconde catégorie plutôt que lui. Ce genre de remarque n'arrange jamais rien. ”

¹²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 427-428.

¹²⁸⁰ *Les vacances d'Hercule Poirot*, op.cit., p.188 : “ (...) en Patrick Redfern avec sa beauté, son aisance, son indéniable séduction, j'ai tout de suite reconnu l'aventurier qui, d'une façon ou d'un autre, vit des femmes. ”

¹²⁸¹ *Mort sur le Nil*, op.cit., pp.856-857 : “ - (...) C'est un être effroyablement frustré, Simon. Ce qu'il désire, il le désire comme le fait un enfant: tout de suite, et de toutes ses forces (...) L'argent, il le voulait à lui, il ne voulait pas d'une femme riche qui tiendrait les cordons de la bourse. «Je serais une espèce de prince consort», répétait-il (...). Un jour, il m'a dit: «Si j'étais un tant soit peu veinard, je l'épouserais et elle mourrait au bout d'une année en me laissant tout le paquet», et j'ai vu une lueur bizarre dans son regard. ”

¹²⁸² *La Nuit qui ne finit pas*, op.cit., pp.634-635 :“ (...) - Je veux avoir de l'argent maintenant, pendant que je suis jeune et fort (...) -(...) je sais comment tu peux y parvenir. Tu séduis les filles assez facilement, non?(...). Tout ce que tu auras à faire sera d'épouser une fille riche, l'une des filles les plus riches du monde. Je peux arranger ça (...) - Non (...) je ne marche pas (...) Je ne veux pas être un esclave, une proie enchaînée. - Tu n'aurais pas à l'être. C'est le genre de situation qui n'a pas besoin de durer longtemps. Juste le temps qu'il faut. Les femmes, ça meurt aussi, tu sais (...) Je la regardai fixement. - Tu es choqué, s'étonna-t-elle. - Non, non, je ne suis pas choqué. - Il me semblait bien que tu ne le serais pas. Je pensais même que tu avais peut-être déjà... ”

¹²⁸³ Tommy et Tuppence Beresford présentent le même profil qu'Archie et Agatha au sortir de la première guerre mondiale: la jeune fille a fait partie du V.A.D (volunteer aid detachment) et le jeune homme a participé à la guerre dans l'aviation. Démobilisés, ils éprouvent des difficultés à trouver du travail, et c'est leur enthousiasme, allié à une belle complicité, qui leur permettra de résoudre une affaire d'espionnage. Ainsi que le note Jacques Baudou dans sa postface (*Mr Brown*, op.cit., p. 438), “ Agatha Christie garda pour ce couple de jeunes aventuriers, en qui on ne peut s'empêcher de voir une version idéalisée de celui qu'elle formait avec Archie, une tendresse particulière. Elle les mit en scène à plusieurs reprises, à intervalles irréguliers (...). ”

postface¹²⁸⁴ au roman *La Plume empoisonnée* (paru en 1942), que le personnage principal du récit - l'aviateur Jerry Burton - doit beaucoup au colonel Archibald Christie “*flying commander*” durant la grande guerre dans la Royal Field Artillery. En le choisissant comme narrateur, en se mettant au sens littéral du terme “dans sa tête”, Agatha n’a-t-elle pas fait autre chose que se réapproprier illusoirement l’inconstant par le biais du pronom personnel “je”? L’ultime opus livré du vivant de l’auteur confirme cette hypothèse en donnant un “Happy end” aux tribulations rêvées des alter-ego d’Agatha et d’Archie dans la fiction : Tommy et Tuppence sont à présent retraités ; apothéose de cette version sublimée du couple d’antan, ils coulent désormais une existence paisible dans une nouvelle maison pour ce qui constitue l’achèvement d’un idéal que seule l’écriture aura été à même d’exaucer ...

A travers cette recomposition, cette recreation, se manifeste, selon nous, la résurgence d’un point de vue enfantin magique - magique puisque seule habilité à raccommoder le réel , en travestissant les déconvenues passées. Certaines descriptions d’enfants, dans le corpus, auraient, à ce titre, un rôle phare dans cette dynamique reconstructrice puisqu’elles permettraient implicitement de rapprocher le pouvoir salvateur du “*detective novel*” de celui de la féerie enfantine: “ Le visage - rond, front bombé, cheveux coiffés en arrière et petits yeux noirs de fouine - n'avait pas perdu son aspect de farfadet (...) ” (*La Maison biscornue*, op.cit., p. 1225). “ Sa voix était claire, presque comme un carillon. Elle était gracile et paraissait en harmonie avec le jardin. Une espèce d'elfe ou de dryade. ” (*le crime d'Halloween*, op.cit., p. 951); “ - Mais maintenant... maintenant, c'est vrai, elle a tout d'une nymphe des bois. ”(Ibid., p.958).

c) Le roman d’énigme ou la reconstitution d’un point de vue enfantin salvateur ?

Le chercheur est tenté d’appréhender l’écriture christienne comme le prolongement logique d’une compulsion manifeste dès l’enfance de l’auteur, compulsion en grande partie exacerbée¹²⁸⁵ par la voix et l’imaginaire maternels. Cette force intérieure par laquelle la fillette fut amenée, dès son plus jeune âge à se raconter des histoires, transparait dans différents

¹²⁸⁴ *La plume empoisonnée*,(op. cit., p. 949): “ (...) le personnage principal du roman et son narrateur, Jerry Burton, trouve sans doute son inspiration dans un autre audacieux aviateur dont Agatha Christie était amoureuse au temps de la première guerre mondiale. *La plume empoisonnée* a peut-être été pour elle l'occasion d'évoquer l'image rêvée, sublimée, du premier amour: le colonel Archibald Christie. Jerry Burton a été blessé grièvement dans le crash de son avion, et si rien dans le roman ne permet de supposer qu'il se déroule en temps de guerre, on peut penser que Dennis Sanders et Len Lovallo ont raison de suggérer que c'est durant la bataille d'Angleterre que l'avion de Burton a été abattu.”

¹²⁸⁵ C'est ainsi, qu'à propos d'une histoire, laissée en suspens par sa mère, Agatha Christie peut commenter: “ (...) ce feuilleton inachevé continue de hanter encore mon esprit. ” (Ibid., p. 28).

passages d'*Une autobiographie* (op.cit.): “ - C'est l'histoire de...d'un noyau de pêche, improvisai-je fébrilement. D'une fée qui habitait dans un noyau de pêche(...) je poursuivis, inventai, délayai jusqu'à ce que le portail de sa maison apparût enfin. - Joli conte, apprécia t-elle. Il vient de quel livre? Il ne venait pas d'un livre, mais de ma tête. ” (Ibid., p.61); “ Un tunnel passait sous l'allée (...) et je le trouvai fort utile pour toutes les histoires (...) que je me jouais à moi-même à ce moment-là. Je me déplaçais en me rengorgeant, parlais toute seule, gesticulais (...) je me mettais simplement dans la peau de mes personnages (...) Encore aujourd'hui, il m'arrive de marcher en parlant toute seule quand j'essaie de redresser un chapitre qui ne «fonctionne» pas !” (Ibid., p.163).

Substitut¹²⁸⁶ d'un jeu enfantin devenu inaccessible, le roman d'énigme permit probablement à l'Anglo-Saxonne d'exhumer la maison de poupée de jadis. Omniprésente¹²⁸⁷ dans les premières pages d'*Une autobiographie*, celle-ci constitua vraisemblablement un point de jonction entre l'enfant et l'adulte puisque, transposée dans l'univers romanesque, sa finalité¹²⁸⁸ demeura inaltérable - accueillir une famille archétypale comptant un ou une aïeule tyrannique, une progéniture mi-dévouée mi-révoltée et une ribambelle de belles-filles et de beaux-fils: “ Ma maison, bien sûr, n'attendait plus qu'une famille à accueillir (...) Le papa, la maman, les deux enfants et la bonne (...) Je ne me rappelle pas leur avoir attaché de personnalité particulière: ils ne devinrent jamais des gens pour moi, ils n'existaient que pour occuper la maison. ”. À cette tribu immuable, amovible d'un roman à l'autre, il était tentant d'adjoindre, dans le même élan conservateur, un certain nombre de jouets gigognes : le pasteur et sa femme, les vieilles filles cancanières, la cousine pauvre, les voisins curieux, les militaires rigides, les jeunes écrivains joviaux ou bien encore les domestiques obséquieux, dépositaires de secrets familiaux invouables...Ce respect étroit de la norme trouve son origine dans le comportement de la romancière enfant avec déjà un certain conformisme censé pérenniser la vision d'un monde ressenti comme stable et harmonieux: “ Mes achats étaient à peu près toujours les mêmes. Des bonbons (...) de chez Mr Wylie qui tenait boutique à Tor (...) Le reste partait en mobilier et autres fournitures pour ma maison de poupée.” (Ibid., p. 70).

¹²⁸⁶ Comme le prouve cette anecdote relatée par Robert Graves dans un article de 1957, paru dans le *New York Times Book Review*, intitulé «After a century, will anyone care whodunit ?»: “(...) quand je lui ai demandé pourquoi elle écrivait, elle a répondu: « j' étais une enfant solitaire, j'inventais des histoires pour m'amuser. Et je continue aujourd'hui.» ”

¹²⁸⁷ *Une autobiographie*, op.cit., p.70: “(...) ma principale source d'amusement (...) était sans conteste ma maison de poupée, l'habituelle boîte en bois peint avec le devant qui s'ouvrait pour révéler une cuisine, un salon et un hall d'entrée en bas, deux chambres et une salle de bain à l'étage.”

¹²⁸⁸ Ibid., p. 71

Dans *le crime d'Halloween*¹²⁸⁹, Hercule Poirot revient indirectement sur cette hypothèse d'une dynamique créatrice calquée sur le temps des commencements. Il compare les personnages de son amie, la romancière Ariadne Oliver, à des enfants et celle-ci à une démiurge dans une pertinente analyse où le souvenir d'une fillette, insufflant vie à ses poupées, s'amalgame à la réalité d'une écrivaine, donnant chair à ses personnages :

“- Oui, oui. C'est votre histoire, votre personnage. Votre enfant. C'est vous qui l'avez créé [], vous commencez à l[e] comprendre, vous savez ce qu' (...) [il] ressent, où (...) [il] vit et ce qu' (...) [il] fait.”

L'inertie des personnages chrétiens, soulignée par un grand nombre de critiques¹²⁹⁰, ne constituerait donc pas, selon notre point de vue, une composante purement fonctionnelle¹²⁹¹ dans la mécanique de l'intrigue. Elle participerait plutôt de la tentative de reconstitution du point de vue enfantin tel que décrit par la Britannique dans le récit de sa vie :

“Point de vue. Le point de vue d'un enfant. Nous l'avons tous connu (...) Je me rappelle mon petit fils Mathew, alors qu'il avait peut être 2 ans et demi. Il se croyait seul. Je l'observais du haut de l'escalier. Il descendait très précautionneusement les marches. Performance toute récente dont il était fier (...) il se murmurait à lui-même : « Mathew descend l'escalier. C'est Mathew. Mathew descend l'escalier. Voilà Mathew qui descend l'escalier. » Je me demande si nous débutons tous dans la vie en nous regardant agir (...) comme si nous étions deux personnes séparées. Me suis-je jamais dit : « Voilà Agatha dans sa belle robe qui descend au salon. » ? Un peu comme si le corps dans lequel nous découvrons que loge notre esprit nous était tout d'abord étranger. Nous connaissons le nom de cette entité, nous nous en accommodons, mais nous ne nous sommes pas encore entièrement identifiés à elle. Nous sommes Agatha qui part se promener, Mathew qui descend l'escalier. Nous nous voyons agir plutôt que nous ne nous *sentons* agir.”¹²⁹²

Agatha Christie considérait la lévitation comme l'un des fondements de l'onirisme enfantin, ainsi qu'elle s'en expliqua à son époux Max dans un échange épistolaire: “ Tous les enfants en rêvent (...) Dans les rêves, le vol ne ressemble pas du tout à celui des oiseaux. On flotte à la

¹²⁸⁹ *Le Crime d'Halloween*, op.cit., p. 1013.

¹²⁹⁰ Telle Annie Combes (op.cit., p.39) constatant à propos de *Mort sur le Nil* : “ Entre le début et la fin du livre, rien ne change dans les sentiments des personnages. Ni remords, ni rancœur entre les alliés secrets. Aucun bouleversement psychologique. ”

¹²⁹¹ C'est la conclusion à laquelle parvient Robert Barnard à l'issue du chapitre 7 de son essai, *Agatha Christie, A talent to deceive* (Dodd, Mead & Cie, New York, 1980 , p. 77) : “ On pourrait parfaitement soutenir que la force des portraits chrétiens réside dans le fait qu'ils sont suffisants, certainement pas mémorables, mais juste assez vifs pour que nous puissions distinguer les différents suspects entre eux, éprouver un léger intérêt envers les individus, et surtout ils sont suffisants pour soutenir l'énigme sans distraire notre attention vers autre chose. ”

¹²⁹² *Une autobiographie*, op.cit., p. 74.

surface du sol.” (cité par Janet Morgan, op.cit., p. 233). Cet état d'un corps, restant en équilibre au-dessus d'une surface grâce à une force compensant la pesanteur, évoque le phénomène même de distanciation ressenti par tout lecteur de roman d'énigme: lui aussi éprouve le sentiment de flotter au-dessus des maisons, des suspects, et des crimes car à aucun moment il n'est effleuré par l'émotion, la passion.

De cette existence en surface, à laquelle semblent condamnés tous les protagonistes chrétiens (incapables de conquérir une réelle individualité)¹²⁹³, seule la figure du détective parvient à s'émanciper. Sa présence suffit, en effet, à motiver la Genèse, dieu tutélaire polarisant, vampirisant le récit, habilité à réparer les déconvenues passées du fait d'une soif d'ordre en accord avec l'attrait puéril, manifesté par notre auteur, pour la rigueur¹²⁹⁴. Genèse avec une majuscule car à saisir au sens quasi biblique du terme ainsi que le suggère la conclusion de miss Marple dans son petit carnet d'enquête au chapitre V de *Némésis* (op.cit., p. 63): “ Ainsi s'achèva le Premier Jour ”. L'image récurrente de la mauvaise herbe arrachée traduit visuellement la mission assignée par la romancière à ses détectives - restaurer une nature en chaos: “ Une partie [du jardin] était laissée en friche. L'herbe aux goutteux avait pris possession de la plupart des parterres de fleurs et miss Marple sentit ses mains la démanger d'arracher l'ombellifère à sa vagabonde supériorité.” (*Némésis*, op.cit., p.83). Dans *la Dernière Énigme*, (op.cit., pp. 1222-1223), l'analogie crée une corrélation directe entre le débroussaillage et l'arrestation du criminel puisque la vieille demoiselle aveugle ce dernier avec un insecticide: “ Et soudain, le Dr Kennedy s'arrêta et recula en titubant tandis qu'un jet d'eau savonneuse lui atteignait les yeux. Il hoqueta, battit des paupières, porta les mains à son visage. -Comme cela se trouve! fit la voix de miss Marple, un peu essoufflée, car elle avait monté les escaliers quatre à quatre. J'étais justement en train de vaporiser vos rosiers contre les pucerons.” ”

La velléité¹²⁹⁵ de renouer avec le point de vue enfantin, par le biais de la littérature policière, expliquerait le malaise d'Agatha Christie qui ne sut jamais véritablement s'accommoder de son statut d'écrivain à succès, le vivant comme une sorte d'usurpation, de

¹²⁹³ C'est précisément sur cette conquête du “ je ” que se clôt la première partie d'*Une autobiographie* (op.cit., p. 74): “ Alors survient le stade suivant de la vie. Tout à coup, «Mathew descend l'escalier» disparaît et devient *je* descends l'escalier. Cette conquête du «je» est la première étape dans le développement de la vie personnelle. ”

¹²⁹⁴ Janet Morgan (op.cit., p. 29) évoque ainsi la passion de la fillette pour l'arithmétique: “ Agatha aimait beaucoup l'arithmétique que Frederik [son père] lui enseignait tous les jours, après le petit déjeuner. Il en vint bientôt aux problèmes de pommes et de robinets qui plurent énormément à la petite fille. Elle y voyait déjà une énigme à résoudre. ”

¹²⁹⁵ Velléité, à l'opposé, de la volonté inflexible de Pierre Véry, dont les romans les plus célèbres tendent à restaurer, sans ombrages, cette perspective enfantine.

dédoublé¹²⁹⁶ perceptible non seulement dans la peinture du personnage d'Ariadne Oliver mais également dans les œuvres d'une certaine Mary Westmacott... : "Ce serait plutôt (...) l'impression de me faire passer pour ce que je ne suis pas, car même aujourd'hui, je ne me sens pas véritablement écrivain. J'éprouve toujours au plus profond de moi cette absolue conviction que je joue un rôle, que j'affecte d'être écrivain. Peut-être suis-je un peu comme mon petit-fils Mathew qui, à 2 ans, se rassurait quand il descendait l'escalier en disant: «C'est Mathew. Voilà Mathew qui descend l'escalier!» C'est ainsi que j'arrivai au *Savoy* en me disant: «Voici Agatha qui se met dans la peau d'un auteur à succès, qui va à sa grande soirée, qui doit se faire passer pour quelqu'un d'important, qui doit faire un discours alors qu'elle ne sait pas parler, qui doit être ce qu'elle ne sait pas être.»"

Ce dédoublement de la personnalité affecta, également, Pierre Véry puisque l'obscur écrivain estampillé Gallimard¹²⁹⁷ dut se résoudre à céder le pas à un auteur paralittéraire¹²⁹⁸, célèbre et renommé. Cet effacement obligé ne le conduisit pas pour autant à renoncer : on voulait qu'il produise des romans policiers ? Il s'exécuterait mais ceux-ci adopteraient la forme du compromis¹²⁹⁹ en réinvestissant, d'une part, les années de formation et en revisitant, d'autre part, les lectures fondatrices de l'enfance. Le titre de la nouvelle *Noël chez l'ogre*¹³⁰⁰ peut, dans cette perspective, être lu comme la mise en abyme du projet - la mention conjointe à la nativité et à l'ogre indiquant bien l'émergence de thèmes enfantins recomposés :

“- Tu n’as qu’à en inventer une [d’histoire], suggéra le Petit Poucet, qui était le plus malin de tous.

- D’accord, dit Hyacinthe, et chacun de nous y jouera un rôle !

Et il commença :

- *Il était une fois un très pauvre bûcheron, qui avait sept enfants. Le plus jeune était si petit qu’on l’appelait le Petit Poucet... (...) Et ce fut ainsi qu’un soir de Noël, après réveillon, l’ogre Hyacinthe, pour amuser ses sept fils, dont le dernier s’appelait le Petit Poucet, inventa le merveilleux conte de l’Ogre et le Petit Poucet...*

¹²⁹⁶ *Une autobiographie*, op.cit., p. 631

¹²⁹⁷ Le premier grand texte littéraire de Pierre Véry fut accepté par les éditions Gallimard et parut en 1927 sous le titre de *Pont Egaré*. Trois ans plus tard, Véry publia, toujours chez Gallimard, son second roman, *Danse à L'ombre*, fruit de trois années de travail.

¹²⁹⁸ Voici comment l'épouse et le fils de l'auteur expliquent sa réorientation: " Un jour, n'ayant pas d'argent, il a écrit *Le Testament de Basil Crookes* (...) et il a eu le prix du roman d'aventures (...) Son premier roman policier publié a été fait uniquement pour gagner le prix. " (*Enigmatika*, op.cit., p. 11).

¹²⁹⁹ Cette notion de compromis transparaît dans *les Métamorphoses* où, ainsi que le constate Thierry Picquet (*Lectures de Pierre Véry*, op.cit., p. 27), "L'auteur semble toujours hésiter entre une écriture de récits «littéraires» aux ambiances parfois proches du surréalisme et celle de récits policiers qui ne cessent d'être déviants au genre." Plus loin encore, le chercheur note: " L'oeuvre de Pierre Véry est paradoxale. Elle glisse vers le mystère quand elle se veut « littéraire » (...) *A contrario*, les récits policiers prennent vite «le maquis du merveilleux »" (cf. *L'Assassinat du père Noël*) Ibid., p.33.

¹³⁰⁰ Dans ce court récit, que le lecteur trouvera en annexe, le narrateur attribue la genèse du *Petit Poucet* à des éléments extraordinaires relevant du merveilleux.

Il suffit de consulter une liste d'ouvrages en projet, figurant dans l'édition du *Pays sans étoiles*, pour que s'accrédite cette hypothèse. Pèle-mêle le lecteur peut y trouver *La Bouteille de Larmes*, *Le Bon Dieu écoute aux portes*, *Le Grand Manitou*, *Feu Croquemitaine*, *Lune de Miel chez Barbe-Bleue*, *Les Aventures de Clopin Clopant*, *Contes du petit jour*, soit autant de titres attestant d'une dynamique inventive aiguillonnée par les historiettes d'antan... C'est peut-être, à ce niveau, que le bât blesse puisqu'il n'existe, à l'intérieur de ses fictions tournées vers le temps des origines, aucun véritable double fictionnel¹³⁰¹ pour prendre le relais et amorcer l'odyssée¹³⁰² oubliée vers l'enfance. En somme, il semblerait que la réussite du jeu¹³⁰³, en relation avec les forces moribondes du passé, dépende, avant tout, de l'aptitude de l'être - et a fortiori du romancier - à sauvegarder son goût inné pour le travestissement.

B. L'écrivain déguisé ou l'enfant démasqué

Deux anecdotes¹³⁰⁴ significatives, rapportées par Agatha dans *Une autobiographie*, sous-tendent cette analyse. La première découle du goût prononcé de sa sœur, Madge, pour les déguisements. Un jour, elle alla accueillir des amis à la gare, vêtue en pope grec ; peu après elle invita la jeune Agatha à se travestir en femme turque voilée de noir, non sans lui avoir recommandé au préalable d'éructer durant tout le dîner.

La seconde concerne le jeu de la sœur aînée : motivé par les pulsions sadiques¹³⁰⁵ de Madge, ce jeu provoquait un plaisir masochiste chez la cadette des Christie. L'argument de base était qu'il existait une sœur aînée dans la famille, physiquement identique en tout point à Madge. Mais à l'instar de Mrs Rochester dans *Jane Eyre*, elle était folle et vivait recluse dans

¹³⁰¹ À l'exception bien évidemment *Des disparus de Saint-Agil* comme l'expliqua la veuve du romancier dans un entretien accordé à la revue *Enigmatika* (op.cit., p.11) : " Pour ce livre, mon mari s'était beaucoup inspiré de son enfance, de ses années de pension au petit séminaire de Meaux... " Si Thierry Picquet (*Lectures de Pierre Véry*, op.cit., p.19) analyse certains personnages d'enfants parcourant l'oeuvre comme une représentation de ce que devait être l'auteur à leur âge. (" Dans *Le Gentleman des antipodes*, la silhouette d'un gamin dont *L'Intrépide* dépasse de la poche, est évoquée rapidement, petit détail qui fait directement référence à l'enfance de l'auteur.") la présence de ces figures est si fugitive qu'il nous semble impossible de parler de doubles fictionnels.

¹³⁰² Nous nous sommes appropriés l'appréciation de Jean de la Varenne: "L'enfance est un voyage oublié."

¹³⁰³ Jeu susceptible d'induire l'irruption du refoulé dans la conscience et d'ainsi atteindre une certaine forme d'authenticité.

¹³⁰⁴ Relatées par Janet Morgan (op.cit., pp.17-41).

¹³⁰⁵ Pulsions sadiques comme en atteste ce marchandage de Madge: " Ma soeur devait avoir un don pour raconter des histoires. Quand il était tout petit, notre frère la suppliait: - Dis-la-moi encore. - Non, je ne veux pas. - Si,si! - Non, c'est non. - S'il te plaît. Je ferais tout ce que tu voudras. - Tu me laisseras te mordre le doigt? - D'accord - Je te le mordrai fort, tu sais. Peut-être même que je te le couperai. -M'en fiche. Et Madge, complaisante, de recommencer l'histoire. À la fin, elle lui prend le doigt et le mord. Monty hurle (...) Madge est punie. - C'était donnant, donnant, plaide-t-elle sans le moindre remords." (*Une autobiographie*, op.cit., p.63).

une grotte à Corbin's Head. Madge prétendait qu'il lui arrivait, parfois, de venir à Ashfield, et c'est alors que le jeu atteignait son paroxysme :

“On ne pouvait physiquement la distinguer de ma sœur, sauf la voix qui était très différente. Une voix veloutée, onctueuse :

- Tu sais qui je suis, n'est-ce pas ? Je suis ta soeur Madge. Tu ne me prendrais pas pour quelqu'un d'autre, par hasard ? Tu ne penserais pas ça ?

J'étais terrorisée. Bien-sûr, je savais que c'était seulement Madge qui faisait semblant - mais était-ce vraiment elle ? Si c'était quelqu'un d'autre ? Cette voix, ces regards biaisés, cauteleux... c'était la sœur aînée !

Ma mère se mettait en colère :

- Je ne veux pas que tu fasses peur à cette enfant avec tes jeux stupides, Madge.

Et Madge de répondre, non sans raison :

- Mais c'est elle qui me demande de le faire.

C'était vrai. Je lui disais :

- Dis, elle va venir bientôt le sœur aînée ?

- Je ne sais pas. Tu voudrais qu'elle vienne ?

- Oui...oui, j'aimerais bien...

Le voulais- je vraiment ? Je suppose.

Ma demande n'était jamais satisfaite tout de suite. Deux jours plus tard, peut-être, on entendait frapper à la porte de la nursery, et puis la voix s'élevait :

- Je peux entrer ? Je suis votre sœur aînée...

Même des années plus tard, Madge n'avait qu'à prendre la voix de la sœur aînée pour que des frissons me parcourent l'échine. ¹³⁰⁶

Le phantasme enfantin d'être méconnaissable sous un déguisement (indissociable de la propension à percevoir l'inconnu derrière une apparence connue) se combine, on le voit, au désir d'éprouver la peur. Dans les limites toutefois du raisonnable comme le note Agatha lorsqu'elle justifie le besoin instinctif d'effroi manifesté par tout enfant: “ Pourquoi les enfants raffolent-ils des histoires d'ours, de loups et de sorcières? Est-ce parce que quelque chose en nous se rebelle contre une vie trop protégée? (...) Avons-nous par nature besoin de combattre, de triompher, comme pour nous prouver quelque chose à nous-mêmes? Les enfants aimeraient-ils autant le Petit Chaperon rouge s'il n'y avait pas le loup? Et pourtant, comme pour la plupart des choses, dans l'existence, on veut bien être effrayé un peu...mais point trop n'en faut. ” (Ibid., p.63).

Cette double préoccupation s'est vraisemblablement détournée, au fil des années, sur un objet extérieur : le roman d'énigme. Lui seul, par son écriture déguisée, son criminel travesti, pouvait permettre, en effet, de se mesurer au douloureux aphorisme, formulé par Sir James, le criminel de *Mr Brown* :

¹³⁰⁶ Ibid., pp.62-63.

“La jeunesse est un défaut que l’on perd trop facilement.”¹³⁰⁷

a) Le déguisement Ariadne Oliver

“*Qui suis-je ? Comment suis-je réellement ? Qu’est-ce que tous ceux que j’aime pensent de moi ? Me voient-ils comme je me vois ?*”¹³⁰⁸

À ces questions que tout individu se pose un jour ou l’autre, Agatha Christie répondit par l’invention¹³⁰⁹ du personnage d’Ariadne Oliver, romancière farfelue présente dans sept de ses romans¹³¹⁰ et dans un recueil de nouvelles. Image légèrement caricaturale¹³¹¹ d’Agatha, la replète Ariadne présente un certain nombre de particularités toutes christiennes: elle adore les pommes¹³¹² qu’elle grignote dans son bain en réfléchissant à ses intrigues policières, apprécie le papier¹³¹³ peint orné d’oiseaux exotiques perchés dans des végétations tropicales mais exècre les mondanités, l’alcool, les exigences du fisc¹³¹⁴ et par - dessus tout le héros qu’elle a créé pour résoudre ses énigmes : le Finlandais Sven Hjerson. Parée du loup protecteur de cet alter ego fictionnel, Agatha Christie peut s’exprimer sans crainte dans le confessionnal du roman d’énigme :

- dire son aversion concernant les rencontres avec ses admirateurs...

Deux exemples, extraits respectivement de *La troisième fille* (op.cit., p.233-234) et de *Cheval pâle* (op.cit., p 480): “ (...) Il y avait foule et j'aurais préféré être ailleurs (...) parce que les gens se décarcassent pour me faire la conversation, pour me dire combien ils raffolent de mes livres, et depuis combien de temps ils rêvaient de me rencontrer... et tout ça me fait monter le rouge aux joues, me rend mal à l'aise et me donne l'air idiot. ”; “ - (...) Qu'est-ce qui

¹³⁰⁷ *Mr Brown*, op.cit., p. 296.

¹³⁰⁸ *Une autobiographie*, op.cit., p. 608.

¹³⁰⁹ La première allusion à Ariadne Oliver est opérée dans la nouvelle “ Le cas de la femme richissime ” (*Mr Parker Pyne*, Varese, les Intégrales 4, 1992, p.99). Elle prend une véritable ampleur dans un autre récit bref: “ L'officier en retraite. ” Dans cette aventure de la série “ Parker Pyne ”, son travail consiste à inventer des scénarii, destinés à être joués dans la réalité. C'est ainsi, qu'après avoir vécu les nombreuses péripéties imaginées pas Ariadne, les héros (deux célibataires) convolent en justes noces.

¹³¹⁰ Outre le recueil de nouvelles *Mr Parker Pyne* (1932), la romancière Ariadne Oliver apparaît dans les récits *Cartes sur Table* (1936), *Mrs Mac Ginty est morte* (1952), *Poirot joue le jeu* (1956), *Le Cheval pâle* (1961), *La troisième fille* (1966), *Le Crime d'Halloween* (1969), *Une mémoire d'éléphant* (1972).

¹³¹¹ C'est ainsi que Max Mallowan analyse cette création dans ses mémoires.

¹³¹² Sur la vive prédilection d'Agatha pour les pommes, le lecteur se référera à certains passages *d'Une autobiographie* (op.cit., p.162), tout en notant que ce goût remonte à son enfance. À propos des pommes, dans *Le crime d'Halloween* (op.cit., p. 875), Ariadne avoue: “ - C'est mon pêché mignon ”.

¹³¹³ Comme en atteste la description de son cabinet de travail dans *le Cheval pâle* (op.cit., p.479).

¹³¹⁴ On retrouve souvent dans sa bouche des pointes telles: “ Mes livres me rapportent bien assez d'argent et d'ailleurs les affameurs du peuple et sangsues en tous genres me prélèvent la majeure partie de mes droits et si je gagnais plus elles m'en prélèveraient encore bien davantage, alors à quoi bon me surmener. ” (*Mrs McGinty est morte*, op.cit., p.656).

vous a amenée à écrire? (...) Combien d'argent cela vous rapporte-t-il? (...) Je ne sais jamais quoi répondre et j'ai l'air d'une imbécile. ”

- avouer son dégoût pour son enquêteur fétiche...

Avec Ariadne, nous sommes dans l'excès, presque dans la caricature, tant elle se complaît dans le dénigrement systématique dès qu'il s'agit de son gagne-pain: “ (...) mon unique regret, c'est d'avoir fait de mon détective un Finlandais. Je ne sais rien des Finlandais et je reçois des paquets de lettres de Finlande me soulignant qu'il est impossible qu'il ait dit ou fait ceci ou cela; on jurerait qu'ils lisent des masses de romans policiers, là-bas. Ce doit être à cause des longues journées d'hiver boréal. Les Bulgares et les Roumains n'ont pas l'air de lire du tout. J'aurais été mieux inspirée d'en faire un Bulgare...” (*Cartes sur Table*, op.cit., p 267); “ - (...) Est-ce que je sais pourquoi j'ai inventé cet énergomène? Je devais être tombée sur la tête. Pourquoi un Finlandais, moi qui ne connais rien à la Finlande? Pourquoi végétarien? Pourquoi toutes ces manies stupides dont il est affublé? (...) On a une idée biscornue...Elle a l'air de plaire...alors on continue...et avant même d'avoir compris l'étendue du désastre, on se retrouve en tandem pour la vie avec un Sven Hjerson qu'il va falloir traîner comme le forçat traîne son boulet (...) Si je rencontrais dans la vie, cet escogriffe de Finlandais amateur de crudités, je commettrais un meurtre à côté duquel tous ceux que j'ai concoctés jusqu'ici paraîtraient de la roupie de sansonnet. ” (*Mrs McGinty est morte*, op.cit., p.704); “ (...) cet abominable Sven Hjerson. S'ils pouvaient savoir à quel point *je le hais!* Mais mon éditeur passe son temps à m'interdire de l'avouer en public.” (*La troisième fille*, op.cit., p.234).

- révéler certaines recettes d'écriture...

Sur la conduite d'une intrigue policière mais également sur la structure de ses romans, Ariadne concède un certain nombre de secrets de fabrique: “ - (...) Ce qui compte, c'est la quantité de cadavres. Quand on commence à s'ennuyer, un peu de sang supplémentaire, ça vous ragaillardit. Quelqu'un va parler...mais on le tue avant qu'il ait pu le faire. Ça marche toujours. Je l'utilise dans tous mes livres, sous différents camouflages, bien sûr. ” (*Cartes sur Table*, op.cit., p.267); “ - (...) J'ai écrit jusqu'à présent trente-deux romans tous identiques en réalité, comme M.Poirot paraît être le seul à l'avoir remarqué(...) ” (*Ibid.*, p.267); “ Je crois toujours que j'ai terminé et quand je recompte, je découvre que je n'ai écrit que trente mille mots au lieu des soixante mille nécessaires. Alors je dois introduire un nouveau meurtre et faire de nouveau kidnapper mon héroïne. C'est d'un ennui! ” (*Ibid.*, p.323).

- mettre en scène des épisodes essentiels de l'enfance...

A l'instar de l'épisode du canari enfui, raconté dans *Une autobiographie* (op.cit., p.31 : “ Un jour, catastrophe suprême: Goldie disparut. La fenêtre était ouverte, la porte de sa cage mal fermée. Il avait dû s'échapper [...] Je pleurais toutes les larmes de mon corps. ”), et repris dans *Une mémoire d'éléphant* (op.cit., pp.246-247): “ -Eh bien (...) enchaîna Mrs Oliver (...) je me souviens (...) du jour où mon canari s'est échappé, et où j'ai pleuré. ”

- mais également se risquer à jouer les démiurges visionnaires...

Fiction: dans *Mrs Mac Ginty est morte* (op.cit., p.704), Robin Upward suggère à Ariadne de rédiger un roman et de le mettre au secret jusqu'à sa mort. Réalité: le manuscrit *La dernière énigme*, écrit durant la seconde guerre mondiale, est publié de manière posthume quelque mois après le décès d'Agatha Christie: “ – Dites-moi Ariadne, savez-vous que ça pourrait être une idée mer-veil-leu-se? *Un vrai* Sven Herjson... et ce serait *vous* qui le tueriez. Vous en feriez un livre qui serait votre chant du cygne...à ne publier qu'après votre mort. ” Dans *Cartes sur Table* (op.cit., p.227) Ariadne est créditée d'un roman intitulé *Le Cadavre dans la Bibliothèque*. Six ans plus tard Agatha accouche d'un roman au titre identique... Entre parenthèse, d'autres personnages de la fiction christienne ont endossé ce rôle de visionnaire. Narrateur de plusieurs enquêtes de Poirot, Hastings relate, dans *Curtain*, la dernière investigation du petit Belge qui, contrairement aux apparences, n'a pas été assassiné mais a assassiné comme il l'avoue dans un document posthume laissé à son ami, après son suicide. Or, dans *A.B.C contre Poirot* (op.cit., p.30), paru en 1935, un dialogue prémonitoire annonçait déjà ce revirement funeste: “ - Je ne serais pas surpris que vous finissiez par élucider le mystère de votre propre mort, lança Japp avec un gros rire. Ah! Ça, pour une idée, c'est une idée! Ça vaudrait même le coup d'en faire un livre. - C'est Hastings qui devra s'en charger, répondit Poirot avec un clin d'oeil dans ma direction. ”

Propulsée au cœur de la fiction, la créatrice se confond¹³¹⁵ avec sa créature, tandis que son roman se donne, épisodiquement, comme un possible décalque des œuvres d'Ariadne. Dans *Mrs McGinty est morte* (op.cit., p.686), Hercule Poirot enquête sur l'assassinat d'une obscure femme de ménage dans le bourg de Broadhinny tandis qu' Ariadne connaît de sérieux déboires dans l'adaptation théâtrale de l'une de ses énigmes. Une discussion animée avec un théâtral offre le prétexte à une amusante mise en abyme: “ (...) -Vous pourriez facilement

¹³¹⁵ À qui sont véritablement destinés les remerciements de Poirot dans *La troisième fille* (op.cit., p.447)? À la créature ou à la créatrice?: “ - Mais voyons, chère, *chère* madame, réfléchissez un peu. Comment saurais-je exprimer ici l'étendue de ce que je vous dois? Toutes, mais oui *toutes* mes idées les plus ingénieuses m'ont été suggérées par vous. ”

amener Sven Hjerson ici (...) Il pourrait prendre pension chez les Summerhayes comme Hercule Poirot (...) Nous en serions tous aux anges (...) - Qui sera le meurtrier et qui sera la victime? (...) - Qui est votre femme de ménage en ce moment? riposta Mrs Oliver. - Oh! Non, ma chère, pas ce genre de meurtre-là. C'est tellement ennuyeux. ” Dans *Poirot joue le jeu*, le scénario inventé par Ariadne, pour un jeu de rôles, désigne, dès les prémices du roman, l'instigateur d'un crime à venir: “ - En fait, confia-t-elle, c'est le châtelain qui la tue et son mobile est assez peu banal...Je ne pense pas que beaucoup de gens le trouveront...bien que le cinquième indice le désigne très clairement. ” (*Poirot joue le jeu* op.cit., p.617) Plus ambigu encore, les noms inventés par Mrs Oliver, pour pimenter la trame de son histoire, interfèrent avec les identités des suspects: “ - Qui est cet homme? vociféra l'inspecteur. - Demandez-le plutôt à M.Poirot, dit Mrs Oliver. Parce qu'il lui a parlé, et moi pas. Il s'appelle Esteban. - Non, Esteban, ça, c'était dans mon scénario. Souza, c'est ça, son nom. Etienne de Souza. ” (Ibid., p.682).Le comportement de cette dernière, dans plusieurs écrits, devient même symptomatique de la trame des récits et donc révélateur de l'imaginaire déployé par l'auteur : dans *Le Cheval Pâle*, victime des affres de l'écriture, Ariadne “s'arrache les cheveux”¹³¹⁶ dans une histoire où les victimes perdent leurs chevelures avant de trépasser. Dans *La troisième fille*, elle arbore une perruque¹³¹⁷ bouclée ; le dénouement expliquera comment la meurtrière changeait d'identité par le biais de postiches¹³¹⁸ et de teintures: “(...) une femme peut transformer son apparence en se contentant de changer tout simplement de coiffure (...) En tant que Frances, elle avait de longs cheveux noirs qui lui encadraient le visage tout en le dissimulant à demi (...) Dans son rôle de Mrs Restarick, avec sa perruque à la coiffure gonflante, aux ondulations un peu trop rigoureusement ordonnées (...) le contraste était total. ” Enfin, son goût immodéré pour les pommes contamine insidieusement la fiction *Le Crime d'Halloween...* La demeure où se prépare une fête pour Halloween s'appelle *Les Pommiers* (*Le Crime d'Halloween*, op.cit., p. 875); l'une des organisatrices est dotée d'un nez crochu évoquant la sorcière de *Blanche Neige et les sept Nains* (Ibid., p.878): elle anime un jeu avec

¹³¹⁶ *Le Cheval pâle*, op.cit., pp.479-480 : “ Mrs Oliver (...) tournait en rond dans la pièce en marmonnant, dans un état proche de l'insanité (...) Elle pousse un grognement, passa la main dans sa courte chevelure grise qu'elle agrippa avec frénésie (...) - (...) je n'arrive vraiment pas à comprendre comment on peut se tirer d'un meurtre dans la vie réelle (...) L'assassinat lui-même c'est simple comme bonjour. Ce qui est difficile, c'est de brouiller les pistes (...) si vous saviez ce que cela me coûte (...) - Je comprends lui assurai-je. Mais comme vous avez réussi à le résoudre cinquante-cinq fois, vous y parviendrez bien une fois encore. - C'est bien ce que je me dis, répondit Mrs Oliver. Mais j'ai beau me le répéter sans arrêt, je n'arrive jamais à m'en convaincre et je souffre le martyr. Elle tira de nouveau violemment sur ses cheveux. ”

¹³¹⁷ *La troisième fille*, op.cit., p.229: “ La deuxième fois qu'il avait rencontré l'illustre romancière, elle avait le cheveu plat et la mèche austère. Or son crâne s'adornait maintenant d'une profusion de rouleaux, bouclettes et tortillons variés qui escaladaient les sommets selon une architecture complexe. La prodigieuse exubérance de l'ensemble, à son humble avis, devait beaucoup à l'artifice. ”

¹³¹⁸ Ibid., p.448

l'aide d'un miroir. À diverses reprises, un rapport d'analogie est établi entre le fruit et la magie: “ Deux d'entre elles [des pommes] s'en échappèrent et allèrent rouler aux pieds de Mrs Oliver où elles s'arrêtèrent, comme immobilisées par la baguette d'une magicienne. ” (Ibid., p.871). Enfin la victime est noyée dans une bassine d'eau pleine de pommes.

Être déguisée à l'intérieur d'un corpus ne pouvait pas suffire à notre auteur ; elle voulait pouvoir s'échapper, en toute sécurité à l'extérieur, fuite qu'elle paracheva sous le pseudonyme de Mary Westmacott.

b) Le déguisement Mary Westmacott

En 1930, le public anglais découvre un nouvel auteur au patronyme suranné : Mary Westmacott. *Giant's bread*, son premier récit, sera suivi de quatre autres romans et d'une pièce de théâtre. Voici l'oeuvre de Mary Westmacott: *Giant's bread* (*Musique barbare*) paru en 1930, *Unfinished portrait* (*Portrait inachevé*, 1934), *Absent in the spring* (*Loin de vous ce printemps*, 1944), *The Rose and the yew tree* (*L'if et la rose*, 1947), *A daughter's a daughter* (pièce de théâtre devenue roman en 1952 sous le titre français *Ainsi vont les filles*) et *The Burden* (*Le Poids de l'amour*, 1956).

Ses fictions sentimentales ressassent quasiment toujours la même histoire. Le lecteur suit le parcours d'une héroïne des premières années de sa vie, magnifiées par les joies de l'enfance, à celles de la maturité, endolories par les désillusions de l'amour. L'acuité des tourments affectifs, endurée par les protagonistes, contraste avec la plénitude de ces années d'enfance, souvent décrites par le biais de notations identiques : iris mauves dans la nursery, ombre tutélaire de la demeure familiale, jeux fantasmagoriques dans le jardin. Le premier amour se donne, dans les récits de Mary Westmacott, comme le prolongement de cet absolu enfantin. Idéalisé, il est irrévocablement voué à l'échec : tentative de suicide et amnésie pour Vernon le compositeur de *Giant's bread* ; désir d'abréger une existence précarisée par l'ombre d'un “gunman”¹³¹⁹ pour Celia dans *Unfinished portrait* ; aspirations fallacieuses et désirs vains pour Shirley dans *The burden*.

¹³¹⁹ Nous rappellerons, pour la forme, que le cauchemar récurrent d'Agatha enfant était centré sur un homme armé capable de prendre toutes les identités (*Une autobiographie*, op.cit., p.44). Dans *Portrait Inachevé* (La Flèche, le livre de Poche N°5845, 1983), Celia parvient à s'émanciper grâce à une confrontation entre le “GUNMAN”, symbole de la peur, et l'image bien réelle d'un peintre mutilé: “ Et je montrai mon moignon, là où la main aurait dû se trouver (...) J'ai vu sur le visage de Celia l'horreur et le soulagement. - Voyez-vous, c'était à nouveau le GunMan. Pour elle le symbole de la peur. Le GunMan l'avait poursuivie toute sa vie. Maintenant, enfin, elle le rencontrait face à face. Et ce n'était qu'un homme ordinaire. Moi.” *Unfinished portrait* approfondit encore cette parenté entre l'auteur et son personnage: Celia a les goûts, les aspirations d' Agatha tandis que Dermot apparaît comme une réplique sans concession d'Archie. ”

Un examen attentif de la structure, proposée par les romans de Mary, invite à un constat. Le plus souvent, ses œuvres s’ouvrent et se terminent sur une époque actuelle, une rétrospective linéaire reliant ces deux pôles du récit. Structure circulaire donc, enveloppante même, serait-on tenté d’ajouter, tant se pressent, dans ce décalquage, le souci d’une protection assurée dans, et par, les limites du circuit fermé. C’est à Nimrud, en Irak, qu’Agatha loin de chez elle, non plus romancière, mais femme d’archéologue, s’était lancée dans son projet autobiographique ; c’est parce qu’elle est bloquée dans un relais du désert, à la suite de crues, que Joan Scudamore, l’un des personnages¹³²⁰ de Mary Westmacott, entreprend une autoanalyse en arpentant les versants sablonneux de sa mémoire. Comme si, finalement, à tort ou à raison, l’être estimait devoir s’éloigner de sa terre, de son nom, voire de son genre romanesque de prédilection, pour effleurer les secrets fuyants d’une introspection. Sous le masque de Mary Westmacott et d’Ariadne Oliver, Agatha Christie éprouva-t-elle l’impression d’être plus expressive, moins muselée que l’auteur de romans policiers ? C’est vraisemblable. Pourtant c’est Mary qui se tut la première et, des deux corpus, c’est le sien qui nous paraît, aujourd’hui, le plus convenu. Nous analysons, au contraire, l’ancrage résolu dans le roman de détection et le rythme effréné de production comme le signe conjoint, intangible, d’un instinct de création - contestable¹³²¹ certes dans sa déclinaison - mais néanmoins touchant dans sa persistance à solliciter, pour l’enfance, une impossible rédemption. Des temps immémoriaux, où les poupées et les animaux parlent, à l’antichambre de la mort, une ultime fois visitée par les ombres¹³²² du passé, il permit à la conteuse d’avancer, d’exister en se couplant probablement au souvenir d’une très vieille fable, racontée jadis par sa marraine, et reprise, mot pour mot, dans son autobiographie :

“(…) deux grenouilles (…) tombent dans un seau de crème fraîche.

L’une crie à l’autre :

- Au secours, je me noie ! Je me noie !
- Moi, je ne me noierai pas, répond l’autre.
- Comment vas-tu faire ? demande la première.
- Je vais remuer les pattes, remuer les pattes, remuer les pattes comme une folle

¹³²⁰ Dans *Loin de vous ce printemps*.

¹³²¹ Contestable comme l’est, finalement, toute forme de création soumise à un regard extérieur ainsi que le souligne humoristiquement la romancière par le biais d’une anecdote: “La fierté de créer est un sentiment extraordinaire. Même le menuisier qui fabriqua un porte-serviette particulièrement hideux pour l’une de nos maisons d’expédition avait l’esprit créateur. Lorsque nous lui demandâmes pourquoi il avait fait des pieds aussi énormes en dépit des instructions qu’il avait reçues, il répondit d’un ton réprobateur: -Il fallait parce que c’est comme ça que c’est beau! Pour nous, c’était affreux, mais c’était beau pour lui, et il l’avait fait dans l’esprit de la création parce que c’était beau.” (*Une autobiographie*, op.cit., p.556).

¹³²² A propos de la fin de vie d’Agatha, Janet Morgan (dont la biographie a été autorisée par la famille Christie) livre ce mot laconique: “ De plus en plus fragile, Agatha devenait, comme il arrive souvent aux personnes âgées, l’enfant qu’elle avait été quatre-vingts ans plus tôt.” (Janet Morgan , op.cit., p.346).

Le lendemain matin, la première grenouille, qui avait abandonné était morte noyée. La seconde, qui avait remué les pattes toute la nuit, trônait, dans le seau, sur une motte de beurre.”¹³²³

¹³²³ *Une autobiographie*, op.cit., p.614.

CONCLUSION

CONCLUSION

Notre thèse a été motivée par un postulat : il existe un travail du mythe comme un travail du rêve dans le roman d'énigme d'Agatha Christie et dans le roman de mystère de Pierre Véry.

Le mythe de l'enfance peut, en effet, être appréhendé comme un instrument de lecture critique permettant d'organiser les cosmos véryien et christien selon certains dynamismes, certains noyaux et réseaux de signifiante.

Nous nous sommes efforcés de montrer que la représentation de l'enfance, fondée tant sur la matière que sur la forme, oscille chez ces deux auteurs entre procédé et processus d'esthétisation. Notre démarche a été de questionner la signification, la fonction et l'effet de cette variation en nous appuyant sur des éléments et des configurations mythiques.

Dans le roman christien, l'inexorable cheminement du mensonge à la vérité s'opère sous l'égide d'une rigueur excessive (Hercule Poirot) et d'un mimétisme puéril (miss Marple). Le subjectivisme manifesté dans l'interprétation de l'affaire criminelle évoque l'intransigeance aveugle de Fury, le rusé compère du conte *Alice au pays des merveilles* :

“Je serai le juge et je serai le jury (...)
J'instruirai seul toute l'affaire
Et je vous condamnerai à mort.”¹³²⁴

Lewis Carroll-Agatha Christie : ce n'est pas la première fois que nous associons¹³²⁵ ces deux patronymes tant se discerne chez ces auteurs un humour subtil, croquant en une aimable

¹³²⁴ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, la Flèche, le Livre de Poche, 1991.

¹³²⁵ L'invention, puissance dynamique du ludisme enfantin, constitue le moteur de la création : à Robert Graves lui demandant pourquoi elle écrivait, Agatha Christie avait répondu : “J'étais une enfant solitaire, j'inventais des histoires pour m'amuser. Et je continue aujourd'hui.” (Robert Graves, « After a century will anyone care who dunit ? » in le *New York Times Book Review*, 1957). Quant au livre *Alice's adventures in Wonderland*, il naquit, par hasard, des récits que l'auteur improvisait pour ses trois petites camarades, les jeunes soeurs Liddell.

caricature les personnages¹³²⁶ et les événements déployés sur l'échiquier¹³²⁷ abstrait de récits dont la dernière case a qualité d'apothéose. Parvenue à la huitième case de l'échiquier, la fillette devient reine et préside un banquet dans lequel les invités vont se placer dans les assiettes tandis que les mets viennent prendre leur place. Un phénomène somme toute identique à la résolution de l'énigme qui fonctionne sur ce même mode du basculement : “– (...) Voyez-vous, Mrs Davis, *je ne suis pas un policier* (...) Pas un geste (...) et pas un cri... sinon j'appuie immédiatement sur la détente.” (*Trois souris*, op. cit., p.99) Mais la valeur essentielle du texte christien réside dans sa double capacité : invoquer et conjurer par le biais d'un langage¹³²⁸ sibyllin garant de pérennité. Divers propos de personnages constituent une véritable clef interprétative, habilement enfouie au coeur des récits, d'où ils confèrent implicitement à l'acte créatif, le rôle d'une amulette : “– (...) On traite souvent certains sujets par-dessus la jambe précisément pour en conjurer (...) l'horreur” (*Christmas pudding*, op. cit., p.458) ; “Après tout, si son père ne comprenait pas qu'on puisse plaisanter à propos d'un événement justement parce qu'il vous avait secoué, eh bien... inutile d'essayer de le lui expliquer. Quand le drame et la mort rôdent autour de vous, le mieux n'est-il pas encore de faire bonne contenance ?” (*Pourquoi pas Evans*, op. cit., p.417)

À l'inverse, c'est son exigence à renouer (de manière revendiquée et précipitée) qui a, vraisemblablement, entravé le rayonnement durable de l'œuvre véryienne. Outre un dessein clairement affiché dans ses interviews ou dans les diverses présentations de ses ouvrages, la systématique participation affective du narrateur introduit une partialité dans le récit en imprimant, d'emblée, sur le texte, la nature du projet: “les menhirs semblaient de gigantesques bonshommes de neige, et les dolmens des tables dressées pour le repas d'ogres encore plus voraces que ceux des contes de fées.” Avec la toute-puissance du champ lexical de l'enfance, s'installent progressivement l'esprit critique, le recul et la non-implication : il n'y a pas de place pour l'autre langage, ou si l'on préfère, pour un lever de rideau sur la scène

¹³²⁶ La lucidité, inscrite dans les paroles d'Hercule Poirot, conforte l'hypothèse d'une accentuation volontaire de certains traits chez les sujets des romans: “– Vous pensez que les êtres humains ont tendance à reproduire des modèles ? Des modèles stéréotypés ? – Précisément, répondit Poirot en traçant du doigt un dessin sur le sable.” (*Le miroir du mort*, op. cit., p.1053)

¹³²⁷ On a souvent fait le reproche au roman christien de ne constituer, ni plus ni moins, qu'une partie d'échecs entre l'auteur et le lecteur (“Elle aura agencé et remporté des parties d'échecs, toutes construites à partir du même moule, contre des millions de lecteurs naïfs et subjugués.” – Robert Deleuse, *Les maîtres du roman policier*, op. cit., p.58). Dans *À travers le miroir*, Alice accomplit un voyage dans un pays fait à la façon d'un échiquier qui s'étend derrière une glace...

¹³²⁸ Les apartés décosus des investigateurs chrétiens, tout comme leurs questions le plus souvent à contre-courant, évoquent les propos étranges échangés dans *À travers le miroir* notamment lorsque le roi se réjouit qu'Alice puisse “voir personne, à cette distance !” Cette assertion est à rapprocher du commentaire obscur (et pourtant primordial) d'Hercule Poirot dans *Rendez-vous avec la mort* (op.cit., p.197) : “Lady Westholme et miss Pierce ont toutes les deux vu cet individu mais de là où elles se trouvaient *elles ne pouvaient même pas se voir l'une l'autre*”

invisible. Cette scène invisible c'est la préoccupante étrangeté de ce qui nous hante depuis l'enfance et que nous désirons voir projeté hors de nous, à notre insu, par la grâce d'un démiurge, complice involontaire. En dénonçant, avec perte et fracas, les codes d'une production policière, jugée aliénante et abêtissante, Pierre Véry a porté une estocade fatale au pacte de lecture prépondérant en paralittérature. L'imaginaire a, en effet, besoin des procédés de narration qui évident la fiction et la signalent comme telle ; c'est à partir d'eux qu'il effectue ses propres regroupements, qu'il agence lui-même sa propre dramaturgie. En somme, les poncifs, clichés et autres conventions (à la fois entretenus et raillés par la mise en abyme) permettent la participation de l'inconscient dans le décor du jeu et de l'hypothèse : ils favorisent la transformation du lecteur en metteur en scène de ses désirs et de ses effrois archétypaux.

ANNEXES

Annexe 1 : Les vingt règles du roman policier par S.S. Van Dine, *Mystère* – magazine, n°38, mars 1951.

Annexe 2 : Quelques-unes des comptines et chansons utilisées par Agatha Christie. Relevé effectué par Hugnette Bouchardeau, *Agatha Christie*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion 1999.

Annexe 3 : « Agatha Christie est sa tasse de thé », article de l'Est Républicain Lorrain du 11/06/2006 à l'occasion d'une exposition sur la « duchesse de la mort » réalisée par François Rivière et présentée dans le hall du palais de justice de Metz.

Annexe 4 : « Chère Annie Matiquat », article d'Alain Demouzon rédigé à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Enigmatika* (n°15, mars 1980).

Annexe 5 : Entretien de Jacques Baudou avec Madame Véry et son fils Noël à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Enigmatika* (n°15, mars 1980).

Annexe 6 : “Noël chez l’ogre”, nouvelle de Pierre Véry expliquant la genèse du conte *L’ogre et le Petit poucet*. (document gracieusement fourni par Noël Véry).

Annexe 7 : Le travail de l'écrivain sur la comptine : brouillon de « Quand Mam’zelle Bécot Donn’ra un bécot ». (document gracieusement fourni par Noël Véry).

Annexe 8 : Une lettre au réalisateur Christian-Jaque datée du 29 janvier 1958 ou une nouvelle élogie au souvenir. (document gracieusement fourni par Noël Véry).

Annexe 9 : « Ma petite Jeannette », poulet de Pierre Véry à son épouse Jeannette daté du 17 novembre 1958. (document gracieusement fourni par Noël Véry).

Annexe 10 : Invitation reçue pour l'inauguration de l'exposition “Pierre Véry, l'enchanteur assassin.”

ANNEXE 1

S.S Van Dine

Les vingt règles du roman policier

1. Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème.
2. L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective.
3. Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel.
4. Le coupable ne doit jamais être découvert sous les traits du détective lui-même ou d'un membre de la police. Ce serait de la tricherie aussi vulgaire que d'offrir un sou neuf contre un louis d'or.
5. Le coupable doit être déterminé par une série de déductions et non pas par accident, par hasard, ou par confession spontanée.
6. Dans tout roman policier, il faut par définition, un policier. Or ce policier doit faire son travail et il doit le faire bien. Sa tâche consiste à réunir les indices qui nous mèneront à l'individu qui a fait le mauvais coup dans le premier chapitre. Si le détective n'arrive pas à une conclusion satisfaisante par l'analyse des indices qu'il a réunis, il n'a pas résolu la question.
7. Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée. Nous autres, Américains, nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur et le désir de la vengeance.
8. Le problème policier doit être résolu à l'aide de moyens strictement réalistes.
9. Il ne doit y avoir, dans un roman policier digne de ce nom, qu'un seul véritable détective. Réunir les talents de trois ou quatre policiers pour la chasse au bandit serait non seulement disperser l'intérêt et troubler la clarté du raisonnement, mais encore prendre un avantage déloyal sur le lecteur.
10. Le coupable doit toujours être une personne qui ait joué un rôle plus ou moins important dans l'histoire, c'est-à-dire que le lecteur connaisse et qui l'intéresse. Charger du crime, au dernier chapitre, un personnage qu'il vient d'introduire ou qui a joué dans l'intrigue un rôle tout à fait insuffisant serait, de la part de l'auteur, avouer son incapacité de se mesurer avec le lecteur.
11. L'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valet, laquais, croupier, cuisinier ou autres. Il y a à cela une objection de principe car c'est une solution trop facile. Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine.

12. Il ne doit y avoir qu'un seul coupable, sans égard au nombre des assassinats commis. Toute l'indignation du lecteur doit pouvoir se concentrer sur une seule âme noire.
13. Les sociétés secrètes, les mafias, n'ont pas de place dans le roman policier. L'auteur qui y touche tombe dans le domaine du roman d'aventures ou du roman d'espionnage.
14. La manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques. La pseudo-science, avec ses appareils purement imaginaires, n'a pas de place dans le vrai roman policier.
15. Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que si le lecteur relisait le livre, une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que s'il avait été aussi fin que le détective lui-même, il aurait pu percer le secret sans lire jusqu'au dernier chapitre. Il va sans dire que cela arrive effectivement très souvent et je vais jusqu'à affirmer qu'il est impossible de garder secrète jusqu'au bout et devant tous les lecteurs la solution d'un roman policier bien et loyalement construit. Il y aura donc toujours un certain nombre de lecteurs qui se montreront tout aussi sagaces que l'écrivain. C'est là, précisément, que réside la valeur du jeu.
16. Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. Elles retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense, cependant, que lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. Davantage ne serait ni légitime ni compatible avec les besoins de la cause. Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés.
17. L'écrivain doit s'abstenir de choisir le coupable parmi les professionnels du crime. Les méfaits des cambrieurs et des bandits relèvent du domaine de la police et non pas de celui des auteurs et des plus ou moins brillants détectives amateurs. De tels forfaits composent la grisaille routinière des commissariats, tandis qu'un crime commis par un pilier d'église ou par une vieille femme connue pour sa grande charité est réellement fascinant.
18. Ce qui a été présenté comme un crime ne peut pas, à la fin du roman, se révéler comme un accident ou un suicide. Imaginer une enquête longue et compliquée pour la terminer par une semblable déconvenue serait jouer au lecteur un tour impardonnable.
19. Le motif du crime doit toujours être strictement personnel. Les complots internationaux et les sombres machinations de la grande politique doivent être laissés au roman

d'espionnage. Au contraire, le roman policier doit être conduit d'une manière pour ainsi dire « *gemuetlich* ». Il doit refléter les expériences et les préoccupations quotidiennes du lecteur, tout en offrant un certain exutoire à ses aspirations ou à ses émotions refoulées.

20. Finalement, et aussi pour faire un compte rond de paragraphes à ce credo, je voudrais énumérer ci-dessous quelques trucs auxquels n'aura recours aucun auteur qui se respecte. Ce sont des trucs que l'on a trop souvent vus et qui sont depuis longtemps familiers à tous les vrais amateurs du crime dans la littérature. L'auteur qui les emploierait ferait l'aveu de son incapacité et de son manque d'originalité.

- a. La découverte de l'identité du coupable en comparant un bout de cigarette trouvé à l'endroit du crime identique à celles que fume un suspect ;
- b. La séance spirite truquée au cours de laquelle le criminel, pris de terreur, se dénonce ;
- c. Les fausses empreintes digitales ;
- d. L'alibi constitué au moyen d'un mannequin ;
- e. Le chien qui n'aboie pas, révélant ainsi que l'intrus est un familier de l'endroit ;
- f. Le coupable frère jumeau du suspect ou un parent lui ressemblant à s'y méprendre ;
- g. La seringue hypodermique et le sérum de vérité ;
- h. Le meurtre commis dans une pièce fermée en présence des représentants de la police ;
- i. L'emploi des associations de mots pour découvrir le coupable ;
- j. Le déchiffrement d'un cryptogramme par le détective ou la découverte d'un code chiffré.

(Article paru dans *American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928.
Version française dans *Mystère-Magazine*, n°38, mars 1951.)

ANNEXE 2

Le mystère de Listerdale (1934)

Six pence pour une chanson,
Une poignée de seigle, une poignée de son,
Et vingt et quatre merles
Brillants comme des perles

A.B.C. contre Hercule Poirot (1935)

Et un renard attraperas,
Et dans une boîte l'enfermeras,
Et jamais plus ne l'ouvriras.

Mort sur le Nil (1937)

La vie est vaine,
Un peu d'amour,
Un peu de haine,
Et puis bonjour.

La vie est brève,
Un peu d'espoir,
Un peu de rêve,
Et puis bonsoir.

Dix petits nègres (1930)

Dix petits nègres s'en furent dîner,
L'un d'eux but à s'en étrangler
- n'en resta plus que neuf.
Neuf petits nègres se couchèrent à minuit,
L'un d'eux à jamais s'endormit.
- n'en resta plus que huit.
Huit petits nègres dans le Devon étaient allés,
L'un d'eux voulut y demeurer.
- n'en resta plus que sept.
Sept petits nègres fendirent du petit bois,
En deux l'un se coupa ma foi.
- n'en resta plus que six.
Six petits nègres rêvassaient au rucher,
Une abeille l'un d'eux a piqué.
- n'en resta plus que cinq.
Cinq petits nègres étaient avocats à la cour,
L'un d'eux finit en haute cour.
- n'en resta plus que quatre.
Quatre petits nègres se baignèrent au matin,
Poisson d'avril goba l'un.
- n'en resta plus que trois.
Trois petits nègres s'en allèrent au zoo,
Un ours de l'un fit la peau
- n'en resta plus que deux.
Deux petits nègres se dorèrent au soleil,
L'un d'eux devint vermeil.
- n'en resta plus qu'un.
Un petit nègre se retrouva tout esseulé,
Se pendre il s'en est allé.
- n'en resta plus... du tout.

Un meurtre est-il facile (1939)

Fiddle de dee,
fiddle de dee,
the fly has married the bumble bea.

Un, deux, trois... (1940)

Un, deux : je boucle mon soulier,
Trois, quatre : je ferme la porte.
Cinq, six : j'amasse des brindilles,
Sept, huit : je les mets en ordre,
Neuf, dix : une poule bien dodue,
Onze, douze : les garçons bêchent.
Treize, quatorze : les filles se font faire la cour,
Quinze, seize : les unes sont à la cuisine.
Dix-sept, dix-huit : et les autres au salon.
Dix-neuf, vingt : mon assiette est vide...

N ou M ? (1941)

Petit jars, petite oie...

La plume empoisonnée (1942)

Mon cher amour, je ne suis nulle part,
Je n'ai pas de foyer, pas de maison,
Ni sur la mer ni sur la côte !
Il me suffit d'être dans ton cœur !

Cinq petits cochons (1943)

Premier petit cochon est allé au marché,
Deuxième petit cochon n'est pas sorti de chez lui,
Troisième petit cochon a mangé tout le pâté,
Quatrième petit cochon n'a rien eu pour lui,
Cinquième petit cochon a pleuré groui, groui, groui...

La maison biscornue (1949)

Sur un chemin biscornu, allait un homme biscornu
Il trouva un sou biscornu près d'une tuile biscornue
Il avait un chat biscornu qui attrapa une souris biscornue
Et ils vécurent tous ensemble dans une petite maison biscornue.

Trois souris (1949)

Trois souris
Trois souris
Trois souris aux yeux crevés
Trottinaient-menu
Trottinaient-menu
Trottinaient-menu après la fermière
Quand aiguisant son couteau la mégère
Une à une leur a coupé la queue.
A-t-on jamais rien vu de plus affreux
Que trois souris
Sans yeux
Ni
Queue.

Un meurtre sera commis le... (1950)

C'est un si beau jour pour tuer
L'air est pur et embaumé
Les assassins sont lâchés
Hardi ! Le sang va couler

Rendez-vous à Bagdad (1951)

Jumbo dit à Alice : « Je vous aime. »
Alice dit à Jumbo : « Je ne vous crois pas,
Car si vous m'aimiez vraiment comme vous le prétendez
Vous ne partiriez pas pour l'Amérique en me laissant au Zoo. »

Combien de lieues d'ici à Babylone ?

Trois fois dix moins une.

Aurai-je le temps d'y aller avant que la chandelle s'éteigne ?

Oui, grandement, et même d'en revenir.

Mrs McGinty est morte (1952)

Mrs McGinty est morte. Comment est-elle morte ?

Un genou en terre, exactement comme moi.

Mrs McGinty est morte. Comment est-elle morte ?

En tendant les bras, exactement comme moi.

Mrs McGinty est morte. Comment est-elle morte ?

Exactement comme ça...

Une poignée de seigle (1953)

Une chanson de quatre sous, une poignée de seigle

Et vingt-quatre merles dans un pâté en croûte !

Le pâté ouvert, les oiseaux se mirent à chanter.

Un gentil plat à servir à un roi !

Le roi était dans sa trésorerie, à compter son argent,

La reine chez elle, à se régaler de pain et de miel,

Et la servante pendait le linge dans le jardin

Quand le petit oiseau est venu qui lui a becqueté le nez !

Pension Vanilos, titre anglais *Pension Vanilos, Hickory
Dickory Dock*. (1955)

Hickory dickory dock

The mouse round up the clock

The clock struck one

The mouse ran down

Hickory dickory dock.

Ce que Poirot détourne en chantant :

Il y a du thé en stock,

Voilà le five o'clock,

Hickory, dickory, dock.

Témoin indésirable(1958)

La colombe sur le mât,

Qu'on a prise comme appât,

Pleure et pleure, et pleure encore...

O mon amour chéri, je ne suis pas d'ici,

Et ne possède rien en ce monde.

Ma seule demeure est dans ton cœur,

Et non dans la mer que voilà.

Les pendules (1963)

Le temps est venu, dit le Morse,
De parler de diverses choses :
De chaussures, de bateaux, de cire à cacheter,
De choux et de rois,
Et de se demander pourquoi la mer est bouillante
Et si les cochons, ma foi, ont des ailes.
(extrait de *De l'autre côté du miroir*)
Parce qu'il manquait un clou, un fer fut perdu
Parce qu'il manquait un fer, un cheval fut perdu,
Parce qu'il manquait un cheval, une bataille fut perdue,
Parce qu'il manquait une bataille, un Royaume fut perdu,
Et tout cela parce qu'il manquait un clou au fer d'un cheval.

La Troisième fille (1966)

Rub a dub dub, three men in a tub
(Trois hommes dans un baquet)
And who do you think they be ?
(Et qui pensez-vous qu'ils soient?)
A butcher, a baker, a candlestick maker
(Un boucher, un boulanger, un fabricant de chandelles...)
Texte que Poirot transforme ainsi :
Pat a cake, pat, three girls in a flat
(Trois filles dans un appartement)
And who do you think they be ?
(Et qui pensez-vous qu'elles soient?)
A personal Aide and a girl from the slade
(Une secrétaire et une fille des Beaux-arts)
And the third is a ...
(Et la troisième est...)

La nuit sans fin (1967)

Every night and every Morn
Some to Misery are born
Every Morn and every Night
Some are born to Sweet Delight,
Some are born to Sweet Delight,
Some are born to Endless Night.
William Blake

Le bal de la victoire (1974)

Madame Mary, comme c'est joli !
Comment poussent donc vos fleurs ?
Au cœur des coquilles de clovisses et des petites clochettes,
Avec tout l'amour, de jolies soubrettes.

ANNEXE 3

Agatha Christie est sa tasse de thé

Une étiquette colle à la peau de François Rivière : celle de l'admirateur du roman policier « classique » à la Miss Marple ou Hercule Poirot. En fait, il aime tout le polar. Mais c'est vrai qu'il a un faible pour Agatha Christie...

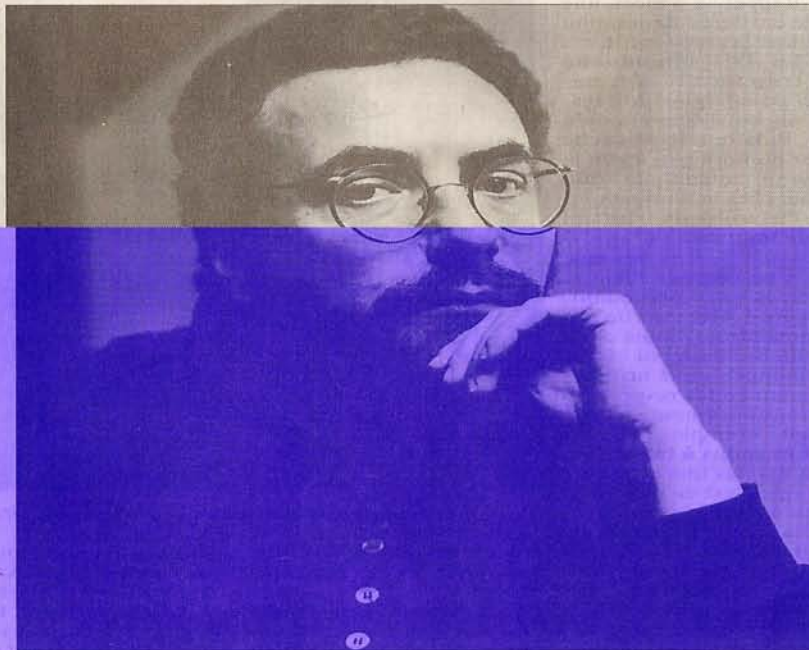
par Richard SOURGNES

LES goûts de François Rivière transparaissent dès 1977 dans le *Rendez-vous de Seven Oaks*, la BD de Floch dont il fit le scénario. Tant émane de cette histoire un charme *so british*... La réédition au *Masque* d'*Agatha Christie/Duchesse de la mort*, biographie écrite dans la fougue de ses 25 ans, confirme ce penchant.

A l'époque, il faisait partie de l'*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*, bande d'olibrus attachés à démonter les rouages de toute énigme criminelle tant soit peu sophistiquée. Normal, dès lors, que les savants mécanismes bricolés par Lady Agatha l'aient à ce point séduit.

Mais qu'on se le dise : François Rivière aime toute la littérature, pas seulement la policière. Et dans celle-ci, il ne dédaigne pas les auteurs *hard boiled* (« durs à cuire ») : « **Chandler est le plus grand styliste du roman policier, je le situe au niveau d'un Faulkner. J'aime aussi, parmi les auteurs actuels, Robert Crais ou Michael Connelly.** »

Ce n'est pas lui qui monterait des murs entre les genres. Son érudition le pousse, au contraire, à voir des passerelles entre roman de détection et roman noir : « **Aux Etats-Unis, Ellery Queen, auteur de polars très classiques, a aidé à faire connaître Dashiell Hammett et autres représentants du genre noir en les publiant dans son *Mystery Magazine*.**



Aujourd'hui, une Ruth Rendell qui écrit des polars « de détection », ne se prive pas de faire de la critique sociale, de parler des

femmes battues ou de la maltraitance des enfants... »

Pourquoi, alors, déifier Agatha Christie ? « Ce n'était ni une re-

belle sur le plan social, ni une styliste au point de vue littéraire. Elle n'a pas écrit que des chefs-d'œuvre : sur ses 66 romans, j'en garderais une quarantaine... Mais si elle continue encore de nos jours à mystifier le lecteur, c'est parce qu'elle croyait à ce qu'elle faisait, et que cette passion se sent dans la construction de ses intrigues. Plus ça ira, plus on la lira, j'en suis persuadé ! » François Rivière, romancier, essayiste, scénariste de BD, conseiller littéraire des Editions du Masque, viendra célébrer Agatha à l'Été du Livre.

Il y apportera une exposition sur la « Duchesse de la mort », qui sera présentée dans le hall du palais de justice de Metz. Enfin, il interviendra avec d'autres auteurs à la prison de Metz-Queuleu.

François Rivière a aussi exploré, avec Anne Martinetti, la gastronomie façon Agatha Christie : copieux *breakfasts* (thé, omelettes, hareng...), poissons, rosbif et chou à l'anglaise, sandwiches et cocktails... Si l'on en croit ce *Crèmes & châtements* (JC Lattès) à la fois anthologie littéraire et recueil de recettes, la dame du Devonshire était une fine gueule !

Si l'on en croit ce *Crèmes & châtements* (JC Lattès) à la fois anthologie littéraire et recueil de recettes, la dame du Devonshire était une fine gueule !

Si l'on en croit ce *Crèmes & châtements* (JC Lattès) à la fois anthologie littéraire et recueil de recettes, la dame du Devonshire était une fine gueule !

△ François Rivière fera une animation à la prison de Metz avec Pierre Lemaitre vendredi après-midi.

EST REPUBLICAIN brr an 11/06/2006.

ANNEXE 4

CHERE ANNIE MATIQUAT

C'est finalement sous la forme d'une longue lettre que j'ai décidé de te rendre rapport de mon enquête sur Pierre Véry. Forme désuète, j'en conviens, mais qui me paraît adaptée au propos. Subjective, nostalgique et toujours un peu discursive, l'écriture épistolaire n'a plus guère sa place, en notre temps de magnétoscope et de "novelization". C'est dommage. Que de pages ne faudrait-il pas couper dans Pierre Véry, s'il fallait éliminer tous les billets, poulets, missives et journaux intimes qui émaillent les romans de cet auteur auquel Enigmatika consacre aujourd'hui un numéro spécial !

Voilà donc une lettre, dont le fond et la forme sont un hommage.

Pour moi, tout commence, il y a juste quinze ans. J'étais alors élève de philosophie à l'Ecole Sainte-Marie de Meaux. Petite classe de neuf élèves, bien proche de celle évoquée par Véry dans Les Anciens de Saint-Loup. Un mercredi gris : en ce temps-là, le congé est encore le jeudi, et le mercredi, il y a messe, commune et "obligatoire" pour les deux cents élèves de l'établissement. Routine, en quelque sorte, mais ce jour-là, quelque chose surprend : des inconnus, vêtus de noir, femme, jeunes gens, une petite fille... L'hémélie m'apprendra qu'il s'agit de la famille de Pierre Véry, présente ici pour une messe anniversaire. Véry ?... Oui, Les Disparus de Saint-Agil... Les Anciens de Saint-Loup... ça s'est passé ici ! Bien sûr, j'ai vu Les Disparus, Coupi Mains Rouges et Un Grand patron, mais Pierre Véry, romancier, ça ne me dit rien !

Quinze ans après, les hasards de la vie ont voulu que je mette mes pas dans ceux du grand ancêtre ! Lieu où souffle l'esprit, est-ce à Sainte-Marie que j'ai chopé le virus, oublié par Pierre cinquante ans plus tôt ? Ce n'est pas impossible. Deux guerres et des générations et des générations d'élèves n'avaient alors guère modifié l'architecture de l'établissement, ni sans doute les habitudes, et certainement pas les parfums : vieux parquets de désinfectant et de poussière, pierre humide qui s'effrite, bois taché d'encre des pupitres, immenses arbres du parc ; j'ai moi aussi utilisé ce décor, transposé comme il se doit, dans mon premier roman. Et, j'aime à croire que Pierre m'a soufflé certaines phrases : "Il arrive que des fantômes d'enfants laissent avec confiance leur main dans la main de l'homme qu'ils sont devenus. On appelle cela une grâce". (P. Véry, Les Anciens de Saint-Loup, Epilogue, p.22. note : la numérotation est celle de l'édition originale, Fayard, 1944)

.../...

Alors, entendant dire qu'Enigmatika voulait parler de Véry, j'ai voulu, moi, retrouver un témoin. Un témoin qui m'avait connu élève et qui avait aussi connu Pierre Véry... élève. Professeur "d'humanités" en 1965, aumonier au Carmel de Meaux en 1979, le père René Taroux était élève de 6ème lorsque Véry était en 4ème, vers la fin de la Grande Guerre. Se souviendrait-il encore ?

Par un copain resté "la-bas" comme prof', j'ai eu le numéro de téléphone qu'il fallait... et ça a commencé comme une enquête de Prosper Lepicq : "Rendez-vous, demain, 16 heures, dans la chapelle de la Médaille miraculeuse, rue du Bac". Qui pourrait croire qu'il ne s'agissait pas là d'une facétie outre-tombe du cher Véry ?

Ponctuel comme il le fallait, j'ai retrouvé mon ancien professeur. Dans la chapelle bondée, la foule récite le rosaire. Nous sortons nous réfugier dans la "salle d'accueil aux pèlerins". Derrière nous, des petites filles encadrées de bonnes-soeurs, chantent à tue-tête : "C'est le mois de Marie-eu, c'est le mois le plus beau" (ô, vérysme poétique!). Bouche contre oreille, comme au confessionnal, je formule mon unique demande : "Quels souvenirs avez-vous de Pierre Véry ?"

- Je crois que Pierre Véry est entré à Sainte Marie vers le milieu de la Grande Guerre. Il devait être élève de 4ème ou 3ème. J'étais en 6ème. Il me semble que Véry devait envisager de devenir prêtre, car à cette époque, le collège avait déjà vocation de "petit séminaire". C'était l'abbé Gallet qui l'avait fait entrer, tout comme il avait fait entrer ceux qui allaient devenir ses grands amis : Georges Ninaud et... Jean Brunetto... je crois que c'était Jean... L'abbé Gallet est mort en 1918. Son influence avait été très forte sur le "trio". Peu après l'armistice, Véry, Ninaud et Brunetto ont quitté la maison.

- Un séjour de quelques années seulement ?

- Oui, assez court, finalement, mais qui a profondément marqué Pierre Véry. Avec ses deux amis, ils formaient un trio très solide. Georges Ninaud restera toujours son ami... Ils étaient véritablement subjugués par le Père Bernard, professeur d'humanités en 3ème. Il faut dire que, en ce temps-là, la vie d'interne de collège était très austère, très rude. Seules, la littérature et l'imagination permettaient de s'échapper un peu. Véry et ses amis s'y adonnaient avec un enthousiasme passionné. Je me souviens d'une satire rédigée par eux et signée "Trois jeunes poètes". Une fois aussi, pendant la promenade réglementaire (trois par trois, de Meaux à Chauconin, en passant à Neufmontiers, et retour par Penchard),

j'étais derrière eux et je les écoutais tenter de transposer en vers un passage de Chateaubriand, Nid de bouvreuil, je crois... Et puis, au-delà de la littérature, il y avait le rêve de l'aventure. L'Amérique, surtout. Tout le monde savait que le trio avait juré de partir. Ils avaient même un slogan, dont j'ai oublié le début, mais qui se terminait par ses mots : "... et des dollars à profusion". (cf. Les disparus de Saint-Agil : "Longue vie et dollars aux chiche-Capon!", p.81 de l'édit. Presses Pocket, 1978). Ce complot était très sérieux puisque Georges Ninaud s'est embarqué un jour comme passager clandestin sur un navire qui l'a conduit aux USA. Il a vécu un temps à Chicago.

- ... trouve une allusion dans Les disparus...

- Bien sûr, ce roman est en grande partie autobiographique. D'ailleurs, Sainte-Marie est même citée dans le prologue, à côté de l'école Bossuet, qui existe aussi.

- Et Saint-Loup ? Véry la situe à Fontainebleau. Mais, là encore, il s'agit de Sainte-Marie. Véry donne d'ailleurs la "clé" dans sa dédicace : le numéro 22, auquel est dédié Les Disparus c'est Ninaud. Le n° 95, c'est Véry, et le 7 (cité seulement dans Saint-Agil), c'est Brunetto. Véry écrit : "J'offre ces ANCIENS, grands frères des DISPARUS, en souvenir du vieux collègue et de notre jeunesse". Et puis il y a aussi, toujours au début des Anciens, la citation d'un passage des Disparus, pour bien relier les deux affaires. Remarquons aussi que Saint-Agil est domiciliée "rue Croix-Saint-Loup" (Les disparus de Saint-Agil, p.15). Et puis, dans ces deux collègues qui ne sont vraiment différents que par le titre, un personnage ne change pas : Martin, squelette (Les Anciens... p.11).

- Martin, squelette est un personnage essentiel des Disparus. Il a, si je puis dire, bel et bien existé et a servi de fétiche à des générations d'élèves.

- J'ai eu le plaisir de lui être présenté !... Mais revenons à vos souvenirs.

- Sur Véry, ils ne sont guère plus nombreux. A l'époque, c'était un élève parmi d'autres et il n'y avait pas de raisons particulières de l'observer... Toutefois, longtemps après, en 1934, (je m'en souviens bien à cause de mon ordination), j'ai eu la surprise de rencontrer, au retour d'une de mes paroisses, Véry et Brunetto. C'était dans une prairie, au lieu-dit "Le fauteuil". Ils étaient en train d'essayer de retrouver la "bouteille" de la classe, enterrée dans le coin... C'était une tradition, à la fin de chaque année, d'inscrire sur un parchemin récupéré sur un tambourin crevé (cf. Les Anciens de Saint-Loup, p.43) la liste des

élèves et le nom des professeurs, de sceller le parchemin dans une bouteille et d'aller l'enterrer, avec nombreuses oraisons, au cours d'une des dernières promenades d'avant les vacances...

- Cet épisode de "l'enterrement de la classe" puis du "déterrement" se trouve dans Les Anciens de Saint-Loup (p.17 sq.) servant en quelque sorte, de détonateur au roman. De même, dans le prologue des Disparus, Lepicq et Jugonde, ce sont Véry et Brunetto "déterrants la classe"!

- Oui... Episode bien réel! Et qui a peut-être donné l'idée à Pierre Véry d'écrire Les Disparus, paru un an plus tard en 1935. A moins qu'il n'ait voulu s'amuser à "réaliser" une partie de ce qu'il avait imaginé dans son roman déjà écrit.

- Et après ?

- Je sais que Georges Ninaud est mort il y a longtemps. Brunetto, je ne sais ce qu'il est devenu. Pierre Véry est mort aussi et, connaissant son attachement pour Sainte-Marie, sa famille a fait dire chaque année une messe anniversaire... Je crois qu'ils ne le font plus, maintenant".

Qui, c'est fini. Nous n'avons plus parlé directement de Pierre Véry, mais avons cherché à retrouver Mme Ninaud. Le bon Père avait une adresse et c'est par lui que je me suis retrouvé brutalement à mener une de ces enquêtes que je me contente habituellement d'écrire. De concierge portugaise en porte close, de téléphone muet en fausse piste, nous avons fini par savoir que Mme Ninaud était décédée, depuis de longs mois déjà. Elle avait été la femme du meilleur ami de Pierre Véry et, elle aussi, une amie. La "Catherine" des Anciens de Saint-Loup ? - "...il eut la bizarre vision d'un navire d'ébène, de cuivre et de soie, sur le pont duquel courait, mains aux temps, une toute jeune fille épouvantée, - seule. Et le navire semblait dans un océan épais et morne". (op.cit.p.62).

Voici donc comment, Cher Maître Jacques, l'enquête a tourné court. Bien que pour moi, l'essentiel ait été accompli : rattacher le collège de Saint-Agil à celui de Saint-Loup, et retrouver la vérité de l'archétype : Sainte-Marie de Meaux, à travers un témoin de ce temps lointain où s'est forgée cette nostalgie de l'enfance - ou, peut-être plus justement, ce goût de l'enfance, toujours présente dans l'homme - qui caractérise si bien l'oeuvre de Pierre Véry, Laudator temporis acti.

Bien énigmatiquement.

Alain DEMOUZON - 29/10/79

ANNEXE 5

ENTRETIEN AVEC MADAME VÉRY ET NOËL VÉRY

ENIGMATIKA : Pierre Véry a-t-il été beaucoup marqué par son enfance rurale ?

Madame Pierre Véry : Oh oui. Imaginez : à cinq ans, il gardait les vaches; d'ailleurs il adorait ça. Son grand-père était un riche propriétaire terrien; il avait choisi avec beaucoup de soin son métayer car il voulait que celui-ci soit l'ami de son petit-fils.

Noël Véry : Mon grand-père paternel, lui, était professeur. Il s'est présenté, sans succès, à la députation contre monsieur Hennessy. Ma grand-mère étant morte alors que mon père était encore jeune, mon grand-père et lui ont vécu comme deux célibataires. D'ailleurs, mon père était vraiment un célibataire-né. Il se levait toutes les nuits pour manger un camembert arrosé d'un verre de vin rouge et, pour s'occuper, il lisait n'importe quoi : l'emballage de la salade, un prospectus pour suppositoires... Et pendant quarante ans, il s'est ainsi levé toutes les nuits.

Enigmatika : On a l'impression, à lire l'oeuvre de Pierre Véry, qu'il vivait beaucoup sur son enfance...

Madame Pierre Véry : Ah oui, l'univers enchanté de l'enfance l'a longtemps marqué. Même plus tard; il adorait une boutique de jouets nommée "le Nain bleu", et il y passait beaucoup de temps.

Enigmatika : Comment a-t-il connu Pierre Béarn ?

Noël Véry : Mon père a connu Pierre Béarn à Meaux, après le collège, à peu près au moment de son service militaire : il était en pension chez le père de Pierre Béarn; il travaillait alors à Paris. Avec Pierre Béarn, il s'est décidé à faire le tour du monde. Ils se sont donné rendez-vous à Marseille.

Madame Pierre Véry : Mon mari est parti d'abord; grâce à un faux certificat, il a trouvé une place de cuisinier sur un bateau qui faisait le tour de l'Espagne, allait au Maroc et revenait à Marseille. Quand il est revenu à Marseille, il a trouvé un mot de Béarn : "Je suis parti pour..." sur un autre bateau. Béarn, lui, a réellement voyagé.

Enigmatika : Ainsi, Pierre Véry n'a pas véritablement voyagé ?

Noël Véry : Si, d'une certaine façon, mais son bateau a été à Tanger sans y faire vraiment escale. C'était un cargo et mon père n'a même pas pu descendre à terre.

Madame P.V. = D'ailleurs, Pierre n'était pas du tout voyageur.

.../...

Enigmatika : Et qu'a fait Pierre Véry après, son voyage malheureux ?

Madame B.V. : Il a été postier quelques jours puis il a pris une librairie-bouquinerie rue Monsieur-le-Prince. C'est là qu'il a connu Mac Orlan, Robert Mergé, André Malraux.

Enigmatika : Puis paraissent ses premiers romans; avait-il écrit avant Pont-Egaré ?

N.V. : Il avait écrit avant, en effet, mais ces textes n'avaient pas été publiés.

Enigmatika : Il publie donc Pont-Egaré puis Danse à l'ombre, deux romans littéraires. Comment passe-t-il au policier ?

Madame P.V. : Un jour, n'ayant pas d'argent, il a écrit Le Testament de Basil Crookes, sous le pseudonyme de Toussaint Juge, et il a eu le prix du roman d'aventures.

N.V. : D'ailleurs, Pont-Egaré n'est pas un roman "classique"; c'est une veillée fantastique, goyesque, qui se passe en Charente (on retrouve Bellon). C'est la vieille notion de rêve, du monde de l'enfance, du Père Noël, du pays des fées, si chère à mon père...

Madame P.V. : Son goût de l'imaginaire vient de ma belle-mère, qui avait une imagination extraordinaire. Elle était périgourdine et se plaisait à lui raconter des histoires féériques.

N.V. : D'ailleurs mon père était un individu chétif, petit, malingre, sans santé; c'est cette échappée dans l'imaginaire qui le faisait vivre, à l'inverse de son frère, un costaud qui transportait des balles de farine de cent kilos sur lesquelles il asseyait son petit frère. Mon père nous racontait souvent ses souvenirs de ce colosse mort aux Dardanelles qui représentait, pour lui, la force vive de la famille, son enracinement paysan.

Enigmatika : Pour en revenir aux romans policiers de Pierre Véry, il a donc commencé à en écrire uniquement pour des raisons financières ?

N.V. : Oui. Son premier roman policier a été fait uniquement pour gagner le prix. Il l'a fait avec Georges Ninaud, qui n'écrivait pas mais qui discutait avec mon père et lui donnait des idées.

Enigmatika : L'un des premiers grands succès de Pierre Véry, c'est les disparus de Saint-Agil ?

N.V. : Oui; c'est Frévert qui a fait les dialogues et l'adaptation. C'était en 1938, je crois.

Madame P.V. : Pour ce livre, mon mari s'était beaucoup inspiré de son enfance, de ses années de pension au petit séminaire de Meaux...

Enigmatika : Pendant cette période, Pierre Véry a-t-il travaillé dans des revues ?

Madame P.V. : Il a collaboré aux "Nouveaux Temps" grâce à Georges Charensol. Il a publié des nouvelles dont l'une : Rachel, était très belle, vraiment. Il a aussi collaboré à des journaux.

Enigmatika : Vous avez connu Pierre Véry alors qu'il était déjà un auteur connu de romans policiers ?

Madame P.V. : Je l'ai connu d'une façon très spéciale. Nous allions à la piscine et là je voyais un monsieur qui plongeait tout le temps. Le monsieur qui plongeait c'était Pierre.

N.V. : Parce qu'il ne supportait pas de se faire laver la tête chez son coiffeur : il étouffait quand on lui mettait la tête en arrière pour un shampoing, il suffoquait. Alors, à trente-six ans, il a décidé d'apprendre à nager et d'aller à la piscine - mais ça ne l'amusait pas du tout de nager.

N.V. : C'est curieux, cette histoire, car mon père n'était pas du tout sportif. Il aimait beaucoup s'amuser. Il se levait tard car il avait décidé une fois pour toutes que lorsqu'il se levait avant neuf ou dix heures le matin, il vomissait. Mais il traînait toujours jusqu'à midi...

Madame P.V. : Il disait pourtant à ses enfants : "l'avenir appartient à ceux qui se lève tôt..."

N.V. : Papa aimait beaucoup les gens qui se levaient tôt, en effet, mais l'un de ses plus chers principes était la notion d'imbécile heureux. "Heureux les simples en esprit, ils verront le Seigneur". Pour mon père, le secret du bonheur était dans le fait d'être orphelin et imbécile; pour lui, l'imbécile heureux orphelin avait tout pour arriver dans la vie. Tout compte fait, je crois bien que Papa était un peu anarchiste...

Enigmatika : La fantaisie que l'on peut trouver dans ses romans, elle existait dans sa vie quotidienne ?

Madame P.V. : Lorsque nous habitons Place de l'Alma, il s'était lié avec une

voisine qu'on appelait la comtesse. C'était une dame qui avait un télescope. Il aimait beaucoup parler avec elle car il avait toujours rêvé de posséder un télescope. Comme ils parlaient des astres, la conversation avec cette voisine le fascinait. Plus tard, nous avons eu un appartement avec un atelier dont le plafond vitré permettait de voir le ciel. Il levait la tête et me disait : "Tu ne peux pas savoir ce que je vois là..."

Enigmatika : Comment Pierre Véry a commencé à travailler pour le cinéma ?

Madame P.V. : Il a collaboré à l'adaptation et aux dialogues des Disparus de Saint-Agil. Mais Pierre était très exigeant pour l'adaptation de ses oeuvres au cinéma. Ainsi, pour Goupi-Mains-Pouges, il y a eu une première adaptation qu'il a refusée. Ca commençait par : "Je remets-y le frichti à chauffer?". Pierre a dit : "Chez moi, on ne parle pas comme cela; les paysans parlent comme vous et moi".

Enigmatika : Mais lorsque Pierre Véry a travaillé abondamment pour le cinéma, il n'a pratiquement plus écrit ?...

Madame P.V. : En fait; il n'avait pratiquement plus le temps d'écrire pour autre chose que pour le cinéma. D'ailleurs, depuis 1953, il travaillait avec un infarctus du myocarde...

N.V. : Il faut reconnaître qu'il s'est un peu "embourbé" dans le cinéma. Il travaillait sur de mauvais films mais il gagnait bien sa vie. Toutefois, à la fin de sa vie, il était content d'avoir écrit des textes fantastiques, réunis dans Tout doit disparaître le cinq mai...

Enigmatika : A-t-il aimé certains de ses travaux pour le cinéma ?

Madame P.V. : Oui : La chartreuse de Parme. Il a travaillé deux ans sur cette adaptation; c'était un travail énorme... Pierre aimait beaucoup Pierre Fresnay, le "grand monsieur" du cinéma de l'époque.

N.V. : Par ailleurs, mon père n'a pas travaillé que pour le cinéma. Il a également fait beaucoup d'émissions de radio. Ainsi, il a travaillé avec Germaine Beaumont pour l'émission "Faits divers". Il faisait le texte de présentation des émissions. Il a travaillé avec Maurice Renault et avec Jean Cosmos. Ces émissions l'amenaient à travailler avec beaucoup d'écrivains.

Enigmatika : Justement, quels étaient les écrivains qu'il aimait ?

Madame P.V. : Il aimait beaucoup Marcel Aymé; c'étaient deux amis inséparables. Il adorait aussi Mac Orlan et avait une passion pour O'Henry.

Enigmatika : Et Simenon ?

Madame P.V. : Nous l'avons rencontré en Vendée, pendant la guerre. Simenon ne voulait pas écrire pour les allemands, ou du moins leur demander l'autorisation de publier. Alors, il avait une pile énorme de manuscrits. Quand il finissait un nouveau roman, il le mettait dans son coffre et disait : "C'est de l'avance que je prends".

Enigmatika : Pierre Véry avait des romans en projet ?

Madame P.V. : Une histoire le rendait fou de joie. A Aubeterre, en Charente, il y avait un couvent ; le Couvent des Minimes. Une mère abbesse avait ^{eu} sept ou huit enfants. Il aurait voulu faire quelque chose avec cela. Peut-être même a-t-il commencé, mais Pierre récrivait beaucoup ses textes. Généralement ses romans connaissent quatre ou cinq copies...

Enigmatika : Pierre Véry regrettait certaines choses ?

N.V. : Oui; une anecdote : mon père a couru Paris-Bordeaux dans sa jeunesse. A cette époque, il voulait être coureur cycliste... Il est arrivé cinquante-et-unième de l'épreuve mais le journal n'a publié le nom que des cinquante premiers. Mon père en a abandonné le cyclisme...

(Propos recueillis par Jacques BAUDOU)

ANNEXE 6

Un conte de Noël par Pierre VÉRY

N O E L C H E Z L ' O G R E

Il était une fois un ogre, nommé Germain, qui était bien affligé, parce qu'il avait un ulcère à l'estomac. La viande ne passait plus. Même un tout petit enfant encore laiteux lui donnait des brûlures, c'est vous dire. On l'avait condamné aux légumes. Un ogre végétarien, quelle tristesse!...

Ce Germain avait un cousin, l'ogre Hyacinthe, qui était encore plus affligé. Hyacinthe aimait énormément les enfants. Attention: pas seulement les enfants à manger, les enfants à élever. Des enfants à lui. Des "héritiers", comme on dit. Déjà, étant petit garçon, il adorait jouer au papa et à la maman avec une petite ogresse de ses amies, une brune aux yeux bleus pervenche, nommée Olga. Et, avec l'âge, la fibre paternelle n'avait fait que se développer.

A l'époque convenable, il avait épousé Olga. Et puis il avait attendu. Mais le temps avait beau passer, Olga ne lui donnait toujours pas d'enfants. Il la regardait d'un mauvais oeil.

Autant dire tout de suite la vérité: il la jugeait mal. En effet, Olga ~~lui~~ l'avait rendu père sept fois. Seulement, elle ne le lui avait pas dit. Elle avait une peur horrible qu'il mange ses enfants. Oh, pas exprès; cela n'est pas dans les habitudes des ogres! Mais un geste malheureux est si vite fait!... Au milieu de la nuit, une fringale vous éveille. La faim fait bailler. Bailler donne envie de s'étirer. Votre petit dernier dort dans son berceau, à portée de main. Votre main tombe sur le berceau. Et, ma foi, voilà que vous avez mangé votre bébé, sans mauvaise intention, pour ainsi dire sans vous en apercevoir, en dormant à

dem. On ne saurait donc prendre trop de précautions. Toutes les femmes d'ogres me comprendront...

Aussi, chaque fois qu'Olga était en attente d'enfant, elle quittait Hyacinthe pour un ou deux mois, sous prétexte d'aller assister aux moissons chez une de ses soeurs, ou aux vendanges ~~et~~ cousines, chez une de ses ~~tantes~~ ou de faire retraite dans une abbaye où une de ses tantes était mère abbesse.

En réalité, elle allait faire discrètement ses couches chez sa marraine, qui était sage-femme. Et l'on mettait l'enfant en pension chez de braves bûcherons, aussi pauvres qu'honnêtes, qui vivaient en forêt à une dizaine d'enjambées de la maison d'Hyacinthe. (Je veux dire; bien entendu, des enjambées de bottes de sept lieues. Soit environ deux cent quatre-vingts de nos kilomètres.) Olga avait eu, ainsi, sept enfants d'Hyacinthe. (Tous des garçons.) Le dernier s'appelait le Petit Poucet.

Hyacinthe, étant le ⁰ septième fils d'Olga...

La pauvre Olga ne ⁰ 0.00 trop dit: il lui fallut se débarrasser

Or, une année, vers la Noël, il se trouva que, dans la maison du bûcheron, où vivaient gaiement les sept enfants, ~~Hyacinthe~~ le dernier ne fut plus le Petit Poucet. Car il venait d'en naître un huitième. C'était une fille, et elle était si menue qu'on l'avait baptisée Babiolo.

Ce Noël-là, Olga avait préparé un réveillon à s'en lécher les doigts et qui ferait époque même dans une mémoire d'ogre.

Hyacinthe, ayant chaussé ses bottes, s'en était allé battre le rappel d'une bonne troupe d'ogres de sa connaissance, pour la plupart des ogres amis d'enfance, des ogres qui avaient été

à l'école avec lui. Ce ne fut d'ailleurs pas sans mal qu'il parvint à les joindre, chacun de ces braves ogres, botté comme Hyacinthe, et se déplaçant ça et là à la vitesse de vingt-huit kilomètres à chaque enjambée pour aller souhaiter la bonne fin d'année à tel ou tel.

Enfin, les voilà tous réunis. Il y avait même Germain, qui faisait peine à voir, le pauvre, devant un plat d'épinards et salivait à l'odeur des viandes.

Comme on attaquaît les croque-monsieur, Hyacinthé raconta qu'au cours de sa randonnée, venant à passer près d'une maisonnette de bûcherons (dont il indiqua l'emplacement) il avait, par la fenêtre, aperçu dans un berceau un succulent bébé. Comme l'on cueille une prune, sans s'arrêter, il avait " cueilli " et avalé le marmot, sur le pouce. Un amuse-gueule, en quelque sorte!

- Seigneur, gémit Olga, défaillante. Tu as mangé Babiolo! Oh, Hyacinthe, c'est ta propre fille que tu as mangé!

La pauvre femme en avait trop dit: il lui fallut expliquer révéler tout le reste: la marraine-sage-femme, les bûcherons, les sept petits garçons.

On juge du désespoir d'Hyacinthe. Ses larmes ruisselaient. Mais (comme dit à peu près Rabelais) tandis que coulaient de son oeil gauche (le côté du coeur) des larmes de tristesse, - à cause de la petite fille défunte, - c'étaient des larmes de joie qui coulaient de l'oeil droit, - à cause des sept petits garçons vivants.

Hyacinthe veut faire séance tenante la connaissance de ces petits diables. La fibre paternelle l'étouffe; l'impatience lui ôte tout appétit. Et le voilà parti, à grandes bottes...

Chez les bûcherons, Hyacinthe apprend que Babiolo est saine et sauve. Ce qu'il avait dévoré distraitement n'était rien de plus qu'un poupard en pain d'épices, imitant la chair à la perfection, que le Père Noël avait déposé dans le berceau de Babiolo alors que les bûcherons, avec toute la nichée d'enfants, étaient allées boire un verre chez des bûcherons amis!

Pour Hyacinthe, quel soulagement!...

Et quel beau cadeau lui avait fait ainsi, par ricochet, le Père Noël!

Deux enfants dans ses poches de veste, deux dans ses bottes, un sous chaque bras, et Babiolo au creux d'une main, maintenue par le pouce de peur que le vent ne l'emporte, ce bon père rapporte triomphalement sa progéniture chez lui. Il couvre sa femme de baisers.

Et la fête de reprendre!

Mais, le réveillon achevé, quel embarras pour Hyacinthe!

Tandis que Babiolo dormait sur le sein d'Olga, les sept petits garçons, perchés sur les genoux d'Hyacinthe, voulaient absolument qu'il leur contât une histoire. Or, le malheureux en savait quantité, mais qui n'étaient aucune à raconter devant des enfants! Comment eût-il pu en connaître qui fussent propres à amuser ces petits, lui qui avait toujours été privé de leur douce présence?

- Tu n'as qu'à en inventer une, suggéra le Petit Poucet, qui

était le plus ~~malin~~ malin de tous.

- D'accord, dit Hyacinthe, et chacun de nous y jouera un rôle!

Et il commença:

- Il était une fois un très pauvre bûcheron, qui avait sept enfants. Le plus jeune était si petit qu'on l'appelait le Petit Poucet...

Les autres ogres écoutaient, tout en digérant, et ils prenaient grand plaisir à cette histoire, ~~mais~~ ^{même} ce pauvre bougre de Germain, qui en oubliait son ulcère à l'estomac.

Et ce fut ainsi qu'un soir de Noël, après réveillon, l'ogre Hyacinthe, pour amuser ses sept fils, dont le dernier s'appelait le Petit Poucet, inventa le merveilleux conte de L'OGRE ET LE PETIT POUCKET...

Pierre VÉRY

ANNEXE 7

Quand mam'zelle De'cot (R)
Donn'ra un be'cot

les pommiers seront couverts d'alnicos,
les petits poissons b'ront cocorico;
Monsieur le Diable ira - t' à confesse
Et les frang-mg ans, serviront la mense
sur les mécréants } " "

Tous les pnotins touch'ront le gros lot
Monsieur de Potsdild sera mendigot..
ce s'ront les manchots qui b'ront la cuisine.

X

Ce n'ra l'pcepteur qui paiera l'impôt
Partout, les pioupious lâch'ront le flingot, R
on n'entendra plus parler de la guerre,
Ni d'la maladie .. et ni d'la misère } R

21-880
315-690
337-970
240
- 97-970
reste du mot.

les lilas seront couleur d'coq'li'cots C
Ce sera dimanche' toute la semaine, C
Y aura plus de lin à la vie humaine C

315
240
76

les boureaux chant'ront de chansons d'amour R
on s'embrassera au Palais d'justice C
les gueux passeront les brives à Nice. R ou C

les pequi nards auront l'accent parigot;
les fous n'connaîtront qu'ils sont des denigos, C
les montards, seront plus vicieux que leur père, C
Et faudra être trois pour faire la paire. C

ANNEXE 8

le 29 Janvier 1988

Mon cher Christian,

En rangeant mes livres, qui m'avaient nos la poussière dans les
coulons depuis un an 1/2, tandis qu'on refaisait mon appartement, j'ai retrouvé
des "reliques" : toute la documentation concernant PANAMA, auquel
non travaillé, à la montagne, parallèlement à SINCOALLA. NE
Sachant que faire de ces documents, je me permets de te les déposer, et te priant
de les restituer à leur propriétaire, le cher Albert, - ou de le garder - ou de
le donner aux Etudiants impérialistes, rancuneux de papier... A ton bon
coeur!

Panama - c'était il y a tout juste 10 ans, mon cher Christian.

Souvenirs... "Souvenirs perdus"... comme disait Compañez.

Nous avons travaillé ensemble à une jolie brochette de chefs-d'œuvre :
les Diapans, toujours avec jérôme. L'Érbe de 78 - le Père Noël - La
Chartreuse (un lien beau "sacrilège")

Comment tout cela en soit... - -

Souvenirs...

Te rappelles-tu qu'après cette crise au cœur qui a failli me
tuer, il y a 5 ans, a naturellement cassé les contrats en cours que j'avais,
notamment en France, coûté une fortune et laissé sur la paille et sans
force, et a fait de moi un fantôme durant six mois, - qui n'a tenu que
grâce à Xanette - je m'is allé te voir à St Maurice et tu pourrais la
Dubarry? j'ai eu sans fausse honte (avec un ami, pourquoi ne pas
dire le chose?) que, - outre le plaisir très grand - tu me rendais un
fier service en m'annulant dans un travail, (faute de main - c'est à dire
faute d'un travail fait par nos deux soeurs sujet choisi par nous deux.)

Tu m'as dit "Bien sûr..." avec beaucoup d'élan. Hélas, la chose n'a pas eu lieu.

J'ai vécu - surveillé, plutôt! - avec de la Radio (peu nutritive, mais non sans intérêt, et j'y ai connu un très gros succès avec mes "fait-divers") et puis j'y ai renoncé, pour revenir aux livres et aux films. Trois films en 1957. Ce n'est pas si mal...

Pourquoi est-ce que je te dis tout cela?

A cause des souvenirs... "Souvenirs Perdus..."

Deux années que nous n'avons pas travaillé ensemble, (à l'exception, et pas également bien longtemps!) de sketches de "Souvenirs Perdus", justement.

Aurais-je perdu ton "estime professionnelle", mon cher Christian?

Je le crains fort - sans, toutefois, parvenir à me l'expliquer.

J'espère, au tout cas, n'avoir pas perdu ton amitié...

C'est dans cet esprit que, Jeanette et moi, nous t'embrassons, ainsi que Mémé.

i (art)

ANNEXE 9

Ma petite Joannette,

Si ces petites fleurs sont au nombre de six seulement, ce n'est pas par souci d'économie sordide.

C'est parce que, depuis Mars 1953, j'ai pu "fêter" exactement six anniversaires, grâce à toi — en étant vivant, — au lieu de les "fêter" ... par des chrysanthèmes apportés sur ma tombe. C'est à toi que je le dois.

La fleuriste n'avait pas de monnaie. J'ai dû en faire au bureau de tabac.

Il y avait encore un dixième de la loterie en vente.

Je l'ai pris, pour toi.

" Le jeu de l'amour et du hasard... "

L'amour gagne toujours

Le hasard rarement ! ...

on s'en fout ! ...

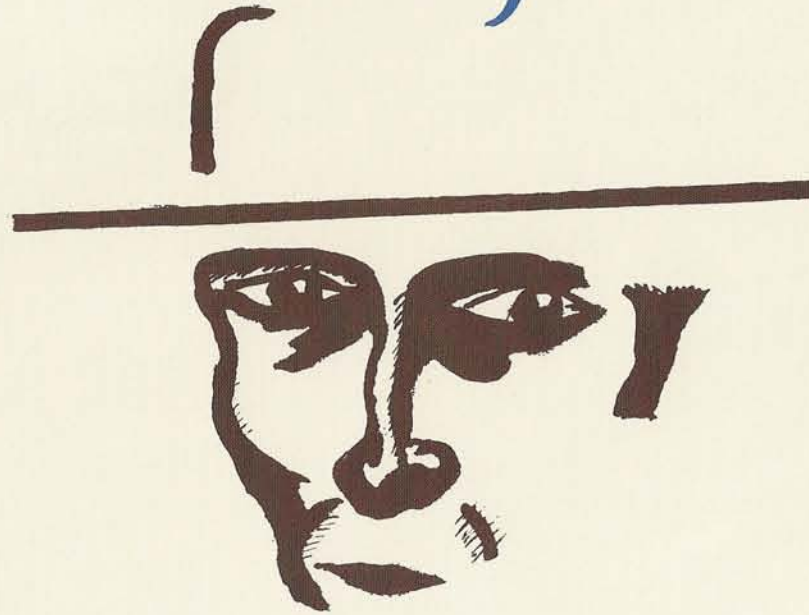
Je t'aime

i fut

17 novembre 1958

ANNEXE 10

Pierre Véry



l'enchanteur assassin





Bertrand Delanoë
Maire de Paris

Moïra Guilmart
Adjointe au Maire, chargée du Patrimoine

Christophe Girard
Adjoint au Maire, chargé de la Culture

Hélène Font
Directrice des Affaires culturelles de la Ville de Paris

Catherine Chauchard
Conservateur de la Bibliothèque des littératures policières

Jean-Marie Borzeix
Président de Paris bibliothèques

vous prient de bien vouloir assister
à l'inauguration de l'exposition

Pierre Véry,
l'enchanteur assassin

le mercredi 25 mai 2005 de 18 heures à 20 heures

à la Bibliothèque des littératures policières
48/50, rue du Cardinal Lemoine - 75005 Paris

BIBLIOGRAPHIE

I .L'œuvre d' Agatha Christie

1 .Romans policiers

Cette bibliographie donne les premières éditions anglaises et américaines et les diverses éditions françaises.

LA MYSTÉRIEUSE AFFAIRE DE STYLES

(The mysterious affaire at styles)

John Lane, Londres, New York, 1920.

Traduction française:

Le Masque, n°106, 1932.

Club des masques, n°100, 1970.

Livre de poche, n°4905, 1977.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°8, 1973.

Les Intégrales du Masque Tome 1, 1990. Traduction de Thierry Arson

MR BROWN

(The secret adversary)

John Lane, Londres, 1922.

Dodd, Mead & Co., New York, 1922.

Traduction française:

Le Masque, n°100, 1932.

Club des masques, n°68, 1968.

Livre de poche, n°5245, 1979.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°12, 1974.

Les Intégrales 1, 1990. Traduction d'Albine Vigroux

LE CRIME DU GOLF

(Murder on the links)

John Lane, Londres, 1923.

Dodd, Mead & Co., 1923.

Traduction française:

Le Masque, n°118, 1932.

Club des masques, n°265, 1976.

Livre de poche, n°1401.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°3, 1973.

Les Intégrales 1, 1990.

L'HOMME AU COMPLET MARRON
(*The man in the brown suit*)

John Lane, Londres, 1924.
Dodd, Mead & Co., New York, 1924.

Traduction française:

Le Masque, n°69, 1930.
Club des masques, n°124, 1971.
Livre de poche, n°5374, 1980.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°8, 1973.
Les Intégrales 1, 1990. (Traduction de l'anglais par Sylvie Durastanti)

LES ENQUÊTES D'HERCULE POIROT
(*Poirot investigates*)

John Lane, Londres, 1924.
Dodd, Mead & Co., New York, 1925.

Le recueil anglais comprend les textes suivants:

1) *The adventure of the Western Star*

Traduction française: « L'aventure de l'étoile de l'ouest », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

2) *The Tragedy at Marsdon Manor*

Traduction française: « La tragédie de Marsdon Manor », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

3) *The Adventure of the Cheap Flat*

Traduction française: « L'aventure de l'appartement bon marché », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

4) *The mystery of Hunter's Lodge*

Traductions françaises: « Le mystère de Hunter's Lodge », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

Club des masques, n°29, août 1933 (magazine).

« Enquête télégraphique », *Mystère-magazine*, n°131, déc. 1958.

5) *The million dollar bond robbery*

Traductions françaises: « Vol d'un million de dollars de bons », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

« Le vol impossible », *Mystère-magazine*, n°208, mai 65.

6) *The Adventure of the egyptian tomb*

Traduction française: « L'aventure du tombeau égyptien », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

7) *The jewel robbery at the «Grand Metropolitan»*

Traductions françaises: « Vol de bijoux à l'hôtel Métropole », dans *Marple, Poirot, Pyne... et les autres*.

« Le collier volé », *Mystère-magazine*, n°202, nov. 1964.

8) *The Kidnapped prime minister*

Traductions françaises: « L'enlèvement du premier ministre », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

Club des masques, n°22, nov. 1933 (magazine).

«On a enlevé le premier ministre», *Mystère-magazine*, n°168, janv. 1962.

9)*The disappearance of Mr Davenheim*

Traductions françaises: « La disparition de M. Davenheim », dans *Allô, Hercule Poirot*.

Club des masques, n°34, nov. 1934 (magazine).

«Enquête dans un fauteuil», *Mystère-magazine*, n°139, août 59.

10)*The adventure of italian nobleman*

Traduction française: «Le crime de Regent's court », dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

11)*The case of the missing will*

Traductions françaises: «L'énigme du testament de M. Marsh», dans *Les enquêtes d'Hercule Poirot*.

« Un défi loyal », *Mystère-magazine*, n°219 bis, printemps 66.

L'édition américaine contient trois nouvelles supplémentaires :

12)*The veiled lady*

Traductions françaises : « La femme voilée », dans *Le bal de la victoire*.

« La boîte à surprise », *Mystère-magazine*, n°201 bis, automne 64.

13)*The lost mine*

Traduction française : « La mine perdue », dans *Le bal de la victoire*.

14)*The chocolate box*

Traductions françaises : « La boîte de chocolat », dans *Le bal de la victoire*.

« L'échec d'Hercule Poirot », *Mystère-magazine*, n° 197, juin 1964.

Ces trois nouvelles ont été publiées en Angleterre dans le recueil *Poirot's early cases* (1974).

Recueils français

LES ENQUÊTES D'HERCULE POIROT :

Comprend 9 nouvelles extraites de *Poirot investigates* : n° 1-2-3-4-5-6-8-10-11.

Le Masque, n°1014, 1968.

Club des masques, n° 96, 1970.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°19, 1977.

Les Intégrales 1. Traduit de l'anglais par Laure Terilli, Marie Josée Lacube et Michel Averlant.

LE BAL DE LA VICTOIRE.

Comprend 3 nouvelles extraites de *Poirot investigates* : n° 12-13-14.

Librairie des Champs – Élysée, hors série, 1979

Le Masque, n°1655, 1981.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n° 22, 1980.

ALLÔ, HERCULE POIROT

Comprend une nouvelle extraite de *Poirot investigates* : n° 9.

Le Masque, n°1175, 1971.

Club des masques, n° 284, 1976.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°20, 1978.

Livre de poche, n° 6573, 1989.

MARPLE, POIROT, PYNE...ET LES AUTRES :

Comprend une nouvelle extraite de *Poirot investigates* : n°7.

Le masque, n° 1832, 1986.

Club des masques, n°583, 1988.

LE SECRET DE CHIMNEYS
(The secret of Chimneys)

John Lane, Londres, 1925.
Dodd, Mead & Co., New York, 1925.

Traduction française:

Le Masque, n°126, 1933.
Club des masques, n°218, 1974.
Livre de poche, n°5490, 1988.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°10, 1974
Les Intégrales 1. Traduit de l'anglais par Pascal Guinard.

LE MEURTRE DE ROGER ACKROYD
(The Murder of Roger Ackroyd)

Collins, Londres, 1926.
Dodd, Mead, New York, 1926.

Traduction française:

Le Masque, n°1, 1927.
Club des masques, n° 415, 1980.
Livre de poche, n° 617, 1960.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°5, 1973.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Françoise Jamoul.

LES QUATRE
(The Big Four)

Collins, Londres, 1927.
Dodd, Mead, New York, 1927.

Traduction française:

Le Masque, n°134, 1933.
Club des masques, n° 30, 1967.
Livre de poche, n° 5530, 1981.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°11, 1974.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Gérard de Chergé.

LE TRAIN BLEU
(The Mystery of the blue train)

Collins, Londres, 1928.
Dodd, Mead, New York, 1928.

Traduction française:

Le Masque, n°122, 1932.
Club des masques, n° 4, 1966.
Livre de poche, n° 5291.

« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°13, 1974.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Etienne Lethel.

LES SEPT CADRANS
(*The seven Dials Mystery*)

Collins, Londres, 1929.
Dodd, Mead, New York, 1929.

Traduction française:

Le Masque, n°44, 1929.
Club des masques, n° 56, 1968.
Livre de poche, n° 5081, 1978.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°14, 1974.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Alexis Champon

LE CRIME EST NOTRE AFFAIRE
(*Partners in Crime*)

Collins, Londres, 1929.
Dodd, Mead, New York, 1929.

Traduction française:

ASSOCIÉS CONTRE LE CRIME : Ce recueil contient les chapitres 1 à 12.
Le Masque, n°1219, 1972.
Club des masques, n° 244, 1975.
Livre de poche, n° 617, 1960.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°18, 1976.

LE CRIME EST NOTRE AFFAIRE : Ce recueil contient les chapitres 12 à 23.

Le Masque, n°1221, 1972.
Club des masques, n° 228, 1975.
Livre de poche, n° 6163, 1986.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°18, 1976.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Janine Alexandre.

L'AFFAIRE PROTHEROE
(*Murder at the Vicarage*)

Collins, Londres, 1930.
Dodd, Mead, New York, 1930.

Traduction française:

Le Masque, n°114, 1932.
Club des masques, n° 16, 1967.
Livre de poche, n° 5145, 1978.
« Œuvres complètes » d'Agatha Christie, n°8, 1973.
Œuvres choisies, Tome 7.
Les Intégrales 2, 1990. Traduit par Raymonde Coudert.

LE MYSTÉRIEUX MR QUINN
(*The mysterious Mr Quinn*)

Collins, Londres, 1930.

Dodd, Mead, New York, 1930.

Le recueil anglais comprend les textes suivants:

1) *The coming of Mr Quinn*

Réed : *The saint detective magazine*, vol.1, n°6, mars 1954.

Traduction française : « L'arrivée de Mr Quinn ».

En revue : « La visite de Mr Quinn », *Le saint détective magazine*, n°1, mars 1955.

Le Club des Masques, n°5 : « L'arrivée de Mr Quinn », juin 1932.

2) *The shadow on the glass*

Réed : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 33, n°5, mai 1959, sous le titre: « Jealousy is the devil ».

Traduction française : « L'ombre sur la vitre ».

Réed : « Le cavalier à sa fenêtre », *Mystère magazine*, n°145, février 1960.

3) *At the « belles and Motley»*

Reed: *The disappearance of the captain Harwell*, *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 23, n°122, janvier 1954.

Traduction française: «L'auberge du fou aux clochettes ».

En revue : « Magicien et meurtre », *Mystère magazine*, n°87, avril 1955.

Le club des Masques, n°7, août 1932, « L'auberge du fou aux clochettes ».

4) *The sign in the sky*

Réed : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 33, n°1, janvier 1959.

Traduction française : « Un signe dans le ciel».

En revue : *Mystère magazine*, n°135, avril 1959.

Le club des Masques, n°12, janvier 1933.

5) *The soul of the croupier.*

Traduction française: « Un soir à Monte-Carlo ».

Le club des Masques, n°13, février 1933.

6) *The world's end*

Traduction française : « Le bout du monde ».

En revue : Le club des masques, n°21, octobre 1933.

7) *The voice in the dark.*

Traduction française: « La voix dans les ténèbres ».

8) *The face of Helen*

Réed : *The Saint detective magazine*, vol.1, n°1, Spring, 1953.

Traduction française : « La beauté d'Hélène ».

En revue: *Le Saint détective magazine*, n°5, juillet 1955.

9) *The dead Harlequin*

Réed : *The MacKill's mystery magazine*, vol. 1, n°6, février, 1953.

Reed: *The man in the empty chair*, *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.25, n°1, janvier 1955.

Traduction française : « Bal masqué ».

En revue : « L'Arlequin mort » *Mystère magazine*, n°90, n°339 bis.

Le club des Masques, n°14, mars 1933.

10) *The bird with the broken wing*

Réed : *The Saint detective magazine*, vol. 2, n°6, décembre 1954.

Traduction française : « L'oiseau à l'aile brisée ».

En revue : *Le Saint détective magazine*, n°11, janvier 1956.

11) *The man from the sea*

Traduction française : « Le sentier d'Arlequin »

Recueils français :

1) LE MYSTERIEUX Mr QUINN

Le masque n°1045, 1969.

Contient : 1,2,3,4,5,11.

Réed : Club des Masques, n°138, 1972.

Anciennes Œuvres complètes, n°20.

Les Intégrales 3, 1991. Traduit par Laurence Kieffé, Gérard de Chergé, Jean-Marc Mendel et Daniel Lemoine.

2) MR QUINN EN VOYAGE

Le masque, n°1051, 1969.

Contient : 6,7,8,9,10,12.

Réed : Club des Masques, n°144, 1972.

Anciennes Œuvres complètes, n°20

CINQ HEURES VINGT- CINQ

(The Sittaford Mystery)

Collins, Londres, 1931.

Publié chez Dodd, Mead, New York, 1931, sous le titre : « The murder at Hazelmoor ».

Traduction française: « 5H25 ».

Le Masque, n°190, 1935.

Réed : Club des Masques, n°168, 1973 ; Livre de poche policier, n°1607, 1966

Anciennes Œuvres Complètes, n°11.

Les Intégrales 3, 1991. Traduit par Elisabeth Luc.

LA MAISON DU PÉRIL

(Peril at the end House)

Collins, Londres, 1932

Dodd, Mead, New York, 1932.

Traduction française: « La Maison du Péril ».

Le Masque, n°157, 1934.

Réed : Club des Masques, n°152, 1972.

Livre de poche , n°5291.

Anciennes Œuvres Complètes, n°9.

Les Intégrales 3, 1991. Traduit par Robert Nobret.

MISS MARPLE AU CLUB DU MARDI
(*The Thirteen problems*)

Collins, Londres, 1932.

Publié chez Dodd, Mead, 1933, sous le titre : « The tuesday club murders ».

Traduction française: « 5H25 ».

Réédition partielle en 1940 chez Bantam, New York, sous le titre : « The mystery of the blue geranium and the other Tuesday club murders » .

Le recueil anglais comprend les textes suivants:

1) *The Tuesday night club.*

Traduction française : « Le Club du mardi »

2) *The idol house of astarte*

Traduction française : « Le sanctuaire d'Astarté »

3) *Ingots of gold.*

Traduction française : « Les lingots d'or »

4) *The bloodstained pavement.*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 41, n° 3, mars 1963, sous le titre : « The man on the cancel steps ».

Traduction française : « Le perron sanglant »

En revue : *Mystère magazine* 199, août 1964.

5) *Motive vs opportunity*

Traduction française : « Motif contre occasion ».

6) *The thumb mark of st peter*

Rééd: *The saint detective magazine*, vol 9, n°11 (Angleterre).

Traduction française: « Le pouce de Saint Pierre ».

7) *The blue geranium.*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.33, n° 3, mars 1959.

Traduction française : « Le géranium bleu ».

En revue : *Mystère magazine* 142, novembre 1959.

8) *The companion*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.52 , n° 6, décembre 1968.

Traduction française : « La demoiselle de compagnie».

9) *The four suspects*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 31, n° 3, mars 1958, sous le titre : « Some day, they will get me ».

Traduction française : « Les quatre suspects »

En revue : *Mystère magazine* 137, juin 1959

10) *A christmas tragedy.*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol, 37, n° 1, sous le titre : « Never two without three, or a christmas tragedy », janvier 1961.

Traduction française : « Une tragédie de Noël »

En revue : *Mystère magazine* 255 bis : « Jamais deux sans trois », automne.

11) *The herb of death*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol. 39, n° 3, mars 1962, sous le titre : « Foxglove in the sage ».

Traduction française : « L'herbe de mort »

En revue : *Mystère magazine* 210 : « Digitales parmi les sauges », juillet 1965.

12) *The affair at the bungalow*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.34, n° 5, novembre 1959.

Traduction française : « L'affaire du bungalow ».

En revue: *Mystère magazine* 211, août 1965.

Elle du 22 février 1963.

13) *Death by drowning*

Rééd : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.30, n° 6, décembre 1957, sous le titre : « Village tragedy ».

Traduction française : « Une noyée au village »

En revue : *Mystère magazine* n°128 : « Une tragédie villageoise », septembre 1958.

Recueils français :

1) MISS MARPLE AU CLUB DU MARDI

Le masque, n°937, 1966.

Contient : 1,2,3,4,10,11,12

Rééd : Club des Masques n°46, 1967,

Anciennes Œuvres Complètes, n°16.

Les Intégrales 3, 1991. Traduit par Sylvie Durastanti.

2) LE CLUB DU MARDI CONTINUE

Le masque, n°938, 1966.

Contient : 8,6,5,9,13,7

Rééd : Club des Masques n°48, 1968,

Anciennes Œuvres Complètes, n°16.

LE COUTEAU SUR LA NUQUE

(*Lord Edgware dies*)

Collins, Londres, 1933

Publié chez Dodd, Mead, New York, 1933, sous le titre : « Thirteen at dinner ».

Traduction française : « Le couteau sur la nuque ».

Le masque, n°197, 1936.

Rééd : Club des Masques, n°135, 1972 ; Le livre de Poche n° 5419.

Anciennes œuvres complètes, n°1.

Les intégrales 3, 1991. Traduit par Pascal Guinard.

LE FLAMBEAU
(The hound of death and other stories)

Collins, Londres, 1933.

Le recueil anglais comprend les textes suivants:

1) *The hound of death*

Réed. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.66, n°2, août 1975.

Traduction française: « Le chien et la mort ».

2) *The red signal.*

Réed. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.9, n°43, juin 1947; vol 68, n°4, octobre 1976.

Traduction française: « Le signal rouge ».

Réédition in « Dix brèves rencontres », Le Masque n°1723.

Les Intégrales 3, 1991.

3) *The fourth man*

Réed. Traduction française : « La vivante et la morte »

Réed. : « Dix brèves rencontres », Le Masque n°1723.

4) *The gipsy*

Traduction française : « La gitane ».

5) *The lamp*

Traduction française : « Le flambeau ».

6) *Wireless*

Réed. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol 10, n°45, août 1947, sous le titre : « Where there's a will ».

Traduction française : « T.S.F »

7) *The witness for the prosecution*

Réed. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.5, n°14, janvier 1944; *MacKill's mystery magazine*, n°4, juin 1953.

Traduction française: « Témoin à charge ».

8) *The mystery of the blue jar*

Réed. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.5, n°16, mai 1944; vol 66, n°5, novembre 1975.

MacKill's mystery magazine, vol.2, n°3, mai 1953.

Traduction française: « Le vase bleu ».

Réed. : « Dix brèves rencontres », Le Masque n°1723 : « Le mystère du vase bleu ».

9) *The strange case of sir Arthur Carmichael.*

Réed. : *MacKill's mystery magazine*, avril 1953.

Traduction française: « Le cas étrange de sir Arthur Carmichael ».

10) *The call of wings*

Traduction française : « Dans un battement d'ailes ».

11) *The last seance*

Rééd. : *Ellery Queen's mystery magazine*, vol.58, n°5, novembre 1971.

Traduction française: « La dernière séance ».

12) *S.O.S*

Rééd. : *The best detective stories of the year*, Faber 1929.

Ellery Queen's mystery magazine, vol.10, n°49, décembre 1947.

Traduction française: « S.O.S ».

Recueils français :

Le Flambeau, les Intégrales 3, 1991. Traduit par Jean-Paul Martin.

Librairie des Champs Elysées, coll. Les grands contes fantastiques, 1981.

Contient : 5,1,10,4, 3,11.

Rééd. : Le Masque, n°1882, 1987.

Cette anthologie composée par François Guérif contient en prime :

- *Fleur de Magnolia* (Magnolia blossom).

Publié dans « The golden ball », 1971.

Rééd. : « Dix brèves rencontres », Le Masque n°1723.

- *Le miroir* (A glass darkly)

Publié dans « The Regatta mystery », 1939.

Rééd. : « Dix brèves rencontres », Le Masque n°1723 : « Reflet de l'avenir ».

1) ALLÔ ! HERCULE POIROT ?

Le Masque, n° 1175, 1971

Contient : 12, 2

Rééd. : Club des Masques 1284.

2) TÉMOIN À CHARGE

Le Masque, n° 1084, 1969.

Contient : 8,7,6.

Rééd. : Club des Masques 210

LE CRIME DE L'ORIENT EXPRESS

(Murder on the Orient Express)

Collins, Londres, 1934.

Dodd, Mead, New York, 1934, sous le titre : *Murder in the Calais coach*.

Rééditions: Club des Masques, n°337, 1978.

Le Livre de Poche n°1607, 1966.

Anciennes Œuvres Complètes n°6.

Traduction française : « Le crime de l'Orient Express », Le Masque, n°169, 1934.

Les Intégrales 4, 1992. Traduit par Jean-Marc Mendel.

LE MYSTÈRE DE LISTERDALE

(The Listerdale Mystery and Other Stories)

Collins, Londres, 1934.

Le recueil anglais comprend les textes suivants :

1) *The Listerdale mystery*

Traduction française : « Le mystère de Listerdale ».
Réédition : *Mike Shayne Mystery Magazine*, décembre 1957.

2) *Philomel cottage.*

Traduction française : « Philomel cottage ».

3) *The girl in the train.*

Traduction française : « Une jeune fille dans le train ».
Réédition : « Dix brèves rencontres », Le Masque, n°1723, 1983.

4) *Sing a song of six pence.*

Réédition : *Ellery Queen's mystery magazine*, février 1947 et mars 1976.
Traduction française : « Une chanson pour six pence ».

5) *The manhood of Edward Robinson*

Traduction française : « La métamorphose d'Edward Robinson ».
Réédition : « Dix brèves rencontres », Le Masque, n°1723, 1983.

6) *Accident*

Réédition : *Ellery Queen's mystery magazine*, mars 1943 et avril 1974.
Suspense, mars 1960.
Traduction française : « Accident ».

7) *Jane in search of job.*

Traduction française : « Jane cherche une situation ».
Réédition : « Dix brèves rencontres », Le Masque, n°1723, 1983.

8) *A fruitful Sunday*

Traduction française : « Un dimanche fructueux ».

9) *Mr Eastwood's adventure*

Traduction française : « L'aventure de Mr Eastwood ».

10) *The golden ball*

Traduction française : « La boule rouge ».

11) *The Rajah's Emerald*

Traduction française : « L'émeraude du Rajah ».

12) *Swan song*

Traduction française : « Le chant du cygne ».

Recueil français :

DOUZE NOUVELLES

Le masque, n°807, 1963.

Rééditions : Club des Masques, n°60, 1968, sous le titre : « Le mystère de Listerdale ».

Anciennes Œuvres Complètes, n°15 (*Douze nouvelles*)

Ce recueil contient les nouvelles 1 à 12.

Le mystère de Listerdale Intégrales 4, 1992. Traduit par Thierry Arson et Jean-Marc Mendel.

POURQUOI PAS EVANS ?
(*Why didn't they ask Evans ?*)

Collins, Londres, 1934.

Doodd, Mead, New York, 1935, sous le titre : *The Boomerang Clue*.

Traduction française : « Pourquoi pas Evans ? »

Le Masque, n°241, 1937.

Rééditions: Club des Masques, n°9, 1966.

Le Livre de Poche n°5671.

Anciennes Œuvres Complètes n°6.

Les Intégrales 4, 1992. Traduit par Jean Pécheux.

MR PARKER PYNE
(*Parker Pyne Investigates*)

Collins, Londres, 1934.

Doodd, Mead, New York, 1934, sous le titre : *Mr Parker Pyne, detective*.

Le recueil anglais comprend les textes suivants:

1) *The case of the middle aged wife.*

(ou *The case of the forsaken wife*)

Traduction française: « L'épouse délaissée. »

Réédition: « Dix brèves rencontres », Le Masque, n° 1723, 1983.

2) *The case of the discontented soldier*

(ou *The case of the retired officer*)

Traduction française: « L'officier en retraite ».

Réédition : « Dix brèves rencontres », Le Masque, n° 1723, 1983.

3) *The case of the distressed lady*

Réédition dans *Ellery Queen's Mystery magazine*, octobre 1957, sous le titre : « The cat and the chesnut ».

Traduction française : « La dame désolée ».

Réédition : « Le chat et la châtaigne », *Mystère Magazine*, n°136.

4) *The case of the discontented husband*

(ou *The case of the dissatisfied husband*)

Traduction française: «Le mari mécontent»

5) *The case of the city clerk*

(ou *The case of the office clerk*)

Traduction française: «L'employé de bureau»

6) *The case of the rich woman*

Traduction française: «La dame riche».

7) *Have you got everything you want?*

Traduction française: «Avez-vous tout ce que vous voulez ?»

8) *The gates of Baghdad*

Traduction française: «Les portes de Bagdad»

9) *The house at Shiraz*

Traduction française: «La maison de Shiraz»

Réédition : *Ellery Queen's Mystery Magazine*, septembre 1966, sous le titre : « The dream house of Shiraz ».

10) *The pearl of price*

(ou *The valuable pearl*)

Traduction française : « La perle du grand prix ».

Rééditions : *Ellery Queen's Mystery Magazine*, novembre 1957, sous le titre : « Once a thief ».

Mystère Magazine, n°121, sous le titre : « Qui a bu boira ».

11) *The oracle at Delphi.*

Traduction française : « L'oracle de Delphes ».

Rééditions : *Ellery Queen's Mystery Magazine*, mars 1968.

Recueil français :

MR PARKER PYNE, PROFESSEUR DE BONHEUR

Le masque, n°977, 1967.

Contient les nouvelles 1 à 12.

Rééditions : Club des Masques, n°117, sous le titre : « Mr Parker Pyne », 1971.

Anciennes Œuvres Complètes, n°21.

Les Intégrales 4, 1992. Traduit par Robert Nobret.

DRAME EN TROIS ACTES

(*Three act tragedy*)

Collins, Londres, 1935.

Dodd Mead, New York, 1935, sous le titre : *Murder in three acts.*

Traduction française: « Drame en trois actes ».

Le Masque, n°366, 1949.

Rééditions : Club des Masques, n°192, 1973.

Le Livre de Poche, n°6075.

Anciennes Œuvres Complètes, n°2.

Les Intégrales 4, 1992. Traduit par François Kerline.

LA MORT DANS LES NUAGES

(*Death in the clouds*)

Collins, Londres, 1935.

Dodd Mead, New York, 1935, sous le titre : *Death in the air.*

Traduction française: « La mort dans les nuages ».

Le Masque, n°128, 1936.

Rééditions : Club des Masques, n°128, 1971.
Le Livre de Poche, n°5443.
Anciennes Œuvres Complètes, n°6.
Les Intégrales 4, 1992. Traduit par Alexis Champon.

ABC CONTRE POIROT
(*The ABC murders*)

Collins, Londres, 1936.
Dodd Mead, New York, 1936, réédité en 1966 chez Pocket Books, New York, sous le titre :
The alphabet murders.
Traduction française: « ABC contre Poirot ».
Le Masque, n°263, 1938.

Rééditions : Club des Masques, n°263, 1977.
Le Livre de Poche, n°1703.
Anciennes Œuvres Complètes, n°12.
Les Intégrales 5, 1992. Traduit par Françoise Bouillot.

CARTES SUR TABLE
(*Cards on table*)

Collins, Londres, 1936.
Dodd Mead, New York, 1937.
Traduction française: « Cartes sur table ».
Le Masque, n°275, 1939.

Rééditions : Club des Masques, n°364, 1979.
Le Livre de Poche, n°1999, 1966.
Anciennes Œuvres Complètes, n°4.
Les Intégrales 5, 1992. Traduit par Alexis Champon.

MEURTRE EN MESOPOTAMIE
(*Murder in Mesopotamia*)

Collins, Londres, 1936.
Dodd Mead, New York, 1936.
Traduction française: « Meurtre en Mésopotamie ».
Le Masque, n°283, 1939.

Rééditions : Club des Masques, n°28, 1967.
Le Livre de Poche, n°4716, 1976.
Anciennes Œuvres Complètes, n°1.
Les Intégrales 5, 1992. Traduit par Robert Nobret.

MORT SUR LE NIL
(*Death on the Nile*)

Collins, Londres, 1937.
Dodd Mead, New York, 1938.
Traduction française: « Mort sur le Nil ».
Le Masque, n°329, 1945.
Rééditions : Club des Masques, n°82, 1969.

Le Livre de Poche, n°5632, 1982.
Anciennes Œuvres Complètes, n°4.
Les Intégrales 5, 1992. Traduit par Elise Champon et Robert Nobret.

LE MIROIR DU MORT
(*Murder in the mews*)

Collins, Londres, 1937.
Dodd Mead, New York, sous le titre : *Dead man's mirror and other stories*.
(Ce recueil ne comprend que trois nouvelles : 1, 2 et 3.)
Le recueil anglais comprend les textes suivants :

1) *Murder in the mews*

Traduction française: « Feux d'artifice ».

2) *Dead man's mirror*

Traduction française : « Le Miroir du mort »

Première parution en revue : « Le miroir de l'homme mort », *Le Yard* n°52, 1953.

3) *Triangle at Rhodes*

Traduction française : « Trio à Rhodes ».

Première parution en revue : « Meurtre en triangle », *Mystère Magazine* n°140, décembre 1959.

4) *The incredible Theft*

Traduction française : « L'in vraisemblable vol ».

Recueils français :

HERCULE POIROT RESOUT TROIS ENIGMES

Le Masque, n°714, 1961.

Club des Masques, n°94, 1969, sous le titre : « Le Miroir du mort ».

Anciennes Œuvres Complètes, n°15.

Ce recueil ne comprend que les nouvelles 1,2 et 4.

La nouvelle « Triangle at Rhodes » est parue dans le recueil « Témoin à charge » (*Le Masque*, n°1084, 1969).

Le Miroir du mort, les Intégrales 5, 1992. Traduit par Alexis Champon.

TEMOIN MUET
(*Dumb witness*)

Collins, Londres, 1937.

Dodd Mead, New York, 1938, sous le titre : *Poirot loses a client*.

Traduction française: « Témoin muet », *Le Masque*, n°377, 1950.

Rééditions : *Club des Masques*, n°54, 1968.

Le Livre de Poche, n°6076.

Anciennes Œuvres Complètes, n°7.

Les Intégrales 5, 1992. Traduit par Elisabeth Luc.

RENDEZ-VOUS AVEC LA MORT
(*Appointment with death*).

Collins, Londres, 1938.

Dodd Mead, New York, 1938.

Traduction française: « Rendez-vous avec la mort ».

Le Masque, n°420, 1952.

Pré-publié en quatre livraisons sous le titre « Rendez-vous avec l'inconnu » (trad. : Louis Positif) dans « Lisez-moi bleu », n° 51, 52, 53 et 54 en janvier, février et mars 1948.

Rééditions : Club des Masques, n°52, 1968.

Le Livre de Poche, n°6253, 1986.

Anciennes Œuvres Complètes, n°3.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Jean-Marc Mendel.

LE NOËL D'HERCULE POIROT
(*Hercule Poirot's christmas*)

Collins, Londres, 1938.

Publié chez Dodd Mead, New York, 1939, sous le titre : *Murder for Christmas*.

Réédition en 1947 chez Avon sous le titre: *A holiday for murder*.

Traduction française: « Le Noël d'Hercule Poirot ».

Le Masque, n°334, 1946.

Rééditions : Club des Masques, n°308, 1977.

Le Livre de Poche, n°1595, 1966.

Anciennes Œuvres Complètes, n°9.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Françoise Bouillot.

UN MEURTRE EST-IL FACILE?
(*Murder is easy*)

Collins, Londres, 1939.

Publié chez Dodd Mead, New York, 1939, sous le titre : *Easy to kill*.

Traduction française: « Un meurtre est-il facile ? ».

Le Masque, n°564, 1957.

Rééditions : Club des Masques, n°13, 1966.

Le Livre de Poche, n°6685, 1989.

Anciennes Œuvres Complètes, n°8.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Gérard de Chergé.

DIX PETITS NÈGRES
(*Ten little niggers*)

Collins, Londres, 1939.

Publié chez Dodd Mead, New York, 1940, sous le titre : *And then there were none*.

Réédition chez Pocket Books, New York, 1965, sous le titre: *Ten little Indians*.

Traduction française: « Dix petits nègres ».

Le Masque, n°299, 1940.

Rééditions : Club des Masques, n°402, 1980.

Le Livre de Poche, n°954, 1963.

Anciennes Œuvres Complètes, n°7.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Gérard de Chergé.

JE NE SUIS PAS COUPABLE
(*Sad cypress*)

Collins, Londres, 1940.

Dodd Mead, New York, 1940.

Traduction française: « Je ne suis pas coupable ».

Le Masque, n°328, 1945.

Rééditions : Club des Masques, n°22, 1966.

Le Livre de Poche, n°5644, 1982.

Anciennes Œuvres Complètes, n°3.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Elisabeth Champon.

UN, DEUX, TROIS...
(*One , two, buckle my shoe*)

Collins, Londres, 1940.

Publié chez Dodd Mead, New York, 1941, sous le titre : *The patriotic murders*.

Réédité chez Dell, New York, 1953, sous le titre: *An overdose of death*.

Traduction française: « Un, deux, trois... ».

Le Masque, n°359, 1948.

Rééditions : Club des Masques, n°1, 1966.

Le Livre de Poche, n°5730.

Anciennes Œuvres Complètes, n°12.

Les Intégrales 6, 1993. Traduit par Thierry Arson et Sylvie Barjansky.

LES VACANCES D'HERCULE POIROT
(*Evil under the sun*)

Collins, Londres, 1941.

Dodd Mead, New York, 1941.

Traduction française: « Les vacances d'Hercule Poirot ».

Le Masque, n°351, 1948.

Rééditions : Club des Masques, n°275, 1976.

Le Livre de Poche, n°1178, 1964.

Anciennes Œuvres Complètes, n°10.

Les Intégrales 7, 1994. Traduit par Laure Terilli.

N O U M
(*N or M ?*)

Collins, Londres, 1941.

Dodd Mead, New York, 1941.

Traduction française: « N ou M ».

Le Masque, n°353, 1948.

Rééditions : Club des Masques, n°312, 1967.

Le Livre de Poche, n°5764, 1983.

Anciennes Œuvres Complètes, n°4.

Les Intégrales 7, 1994. Traduit par Jean-Marc Mendel.

UN CADAVRE DANS LA BIBLIOTHÈQUE
(*The body in the library*)

Collins, Londres, 1942.

Dodd Mead, New York, 1942.

Traduction française: « Un cadavre dans la bibliothèque ».

Le Masque, n°337, 1946.

Rééditions : Club des Masques, n°38, 1967.

Le Livre de Poche, n°5658, 1982.

Anciennes Œuvres Complètes, n°10.

Les Intégrales 7, 1994. Traduit par Jean Michel Alamagny.

LA PLUME EMPOISONNÉE
(*The moving finger*)

Collins, Londres, 1943.

Dodd Mead, New York, 1942.

Traduction française: « La plume empoisonnée ».

Le Masque, n°371, 1949.

Rééditions : Club des Masques, n°34, 1967.

Le Livre de Poche, n°5846, 1983.

Anciennes Œuvres Complètes, n°2.

Les Intégrales 7, 1994 Traduit par Elise Champon.

CINQ PETITS COCHONS
(*Five little pigs*)

Collins, Londres, 1942.

Dodd Mead, New York, 1942, sous le titre : *Murder in retrospect*.

Traduction française: « Cinq petits cochons ».

Le Masque, n°346, 1947.

Rééditions : Club des Masques, n°66, 1968.

Le Livre de Poche, n°4800, 1976.

Anciennes Œuvres Complètes, n°9.

Les Intégrales 7, 1994. Traduit par Jean-Michel Alamagny.

L'HEURE ZÉRO
(*Towards zero*)

Collins, Londres, 1944.

Dodd Mead, New York, 1944.

Traduction française: « L'heure zéro ».

Le Masque, n°349, 1947.

Rééditions : Club des Masques, n°18, 1966.

Club des Masques, n° 439, 1981.

Le Livre de Poche, n°5676, 1982.

Anciennes Œuvres Complètes, n°4.

Les Intégrales 7, 1994. Traduit par Jean-Marc Mendel.

LA MORT N'EST PAS UNE FIN
(*Death comes as the end*)

Collins, Londres, 1945.

Dodd Mead, New York, 1944.

Traduction française: « La mort n'est pas une fin ».

Le Masque, n°511, 1955.

Rééditions : Club du livre policier 1959, sous titre *Qui mourra demain ?*

Club des Masques, n°90, 1970.

Le Livre de Poche, n°6115, 1985.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 11.

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Marie-France Franck

MEURTRE AU CHAMPAGNE
(*Sparkling cyanide*)

Collins, Londres, 1945.

Dodd Mead, New York, 1945, sous le titre : *Remembered death*.

Traduction française: « Meurtre au champagne ».

Le Masque, n°342, 1947.

Rééditions : Club des Masques, n°20, 1966.

n° 449, 1981.

Le Livre de Poche, n°5008, 1977.

Anciennes Œuvres Complètes, n°10.

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Jeanine Vassas.

LE VALLON
(*The hollow*)

Collins, Londres, 1946.

Dodd Mead, New York, 1946.

Traduction française: « Le Vallon ».

Le Masque, n°361, 1948.

Rééditions : Dell, New York, 1954, sous le titre *Murder after hours*.

Le Livre de Poche, n°1464, 1965.

Club des Masques n° 374, 1979.

Anciennes Œuvres Complètes, n°2.

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Alexis Champon.

LES DOUZE TRAVAUX D'HERCULE
(*The labours of Hercule*)

Collins, Londres, 1947.

Dodd Mead, New York, 1947.

Traduction française: « Les Douze Travaux d'Hercule ».

Série Rouge n°13, 1948, éditions Morgan,
12 nouvelles + l'avant- propos

Les Travaux d'Hercule

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Jean-Marc Mendel

Réédition : en deux volumes :

a) LES TRAVAUX D'HERCULE Collins, Londres, 1935.

Le Masque, n°912, 1966

Club des Masques, n°70, 1969

b) LES ECURIES D'AUGIAS.

Le Masque, n°913, 1966

Club des Masques, n°72, 1969.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 15.

Toutes les nouvelles du recueil sont parues à l'origine dans *The Strand magazine* en 1939.

Nouvelles :

The Nemean lion

John Creasy Mystery Magazine vol. 1 n°3, oct. 1956.

Titre français: « Le Lion de Némée » (a)

The Lernean hydra

John Creasy Mystery Magazine vol.1, n°2, septembre 1956.

Titre français: « L'Hydre de Lerne » (a)

The Arcadian deer

John Creasy Mystery Magazine vol.1, n°1, 1956

Titre français : « La Biche au pied d'airain » (a)

The Erymanthian boar

John Creasy Mystery Magazine vol.1, n°4, décembre 1956.

Titre français: « Le Sanglier d'Erymanthe » (a)

The Augean stables

John Creasy Mystery Magazine vol.1, n°5, janvier 1957.

Titre français: « Les Ecuries d'Augias » (b)

The Stymphaleans birds.

Titre français: « Les Oiseaux du lac » (a)

The Cretan bull.

Titre français: « Le Taureau de l'île de Crète » (b)

The Horses of Diomedes.

Titre français: « Les Chevaux de Diomède » (b)

The girdle of Hyppolita.

Titre français: «La ceinture d'Hyppolite» (a)

The flock of Geryon.

Titre français: « Les Troupeaux de Geryon » (b)

The apple of the Hesperides

The Saint Detective Magazine vol.16, n°1, mai 1962.

Titre français: « Les Pommes d'or du jardin des Hespérides » (b)

The capture of Cerberus.

Réédition : *Hercule Poirot in hell, Ellery Queen's Mystery Magazine*,
Vol.37, n°6, janvier 1961.

Titre français : « La capture de Cerbère »

Réédition : *Mystère Magazine* n° 195 et 303 bis sous le titre « Hercule
Poirot en enfer ».

LE FLUX ET LE REFLUX

(Taken at the flood)

Collins, Londres, 1948.

Dodd Mead, New York, 1948, sous le titre *There is a tide....*

Traduction française: « Le Flux et le reflux ».

Le Masque, n°385, 1951.

Rééditions : Club des Masques n° 235, 1975

Le Livre de Poche, n° 5915, 1984.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 13.

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Elise Champon.

LA MAISON BISCORNUE

(Crooked house)

Collins, Londres, 1949.

Dodd Mead, New York, 1949.

Traduction française: « La maison biscornue ».

Le Masque, n°394, 1951.

Rééditions : Club des Masques n° 16, 1966

Le Livre de Poche, n° 5870, 1983.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 3.

Les Intégrales 8, 1995. Traduit par Jeanine Lévy.

TROIS SOURIS

(The mousetrap and other stories)

Dell, New York, 1949.

Dodd Mead, New York, 1950, sous le titre *Three Blind Mice and other stories.*

Traduction française: « Trois souris... ».

Le Masque, n°1786, 1985.

Rééditions : Club des Masques n° 582, 1985

Le Livre de Poche, n° 6288, 1987.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Robert Nobret.

UN MEURTRE SERA COMMIS LE...

(A murder is announced)

Collins, Londres, 1950.

Dodd Mead, New York.

Traduction française: « Un meurtre sera commis le ... ».

Le Masque, n°400, 1952.

Rééditions : Club des Masques n° 86, 1969

Le Livre de Poche, n° 6266, 1986.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 5.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Elisabeth Luc.

RENDEZ-VOUS À BAGDAD

(They came to Baghdad)

Collins, Londres, 1951.

Dodd Mead, New York.

Traduction française: « Rendez-vous à Bagdad ».

Le Masque, n°430, 1952.

Rééditions : Club des Masques n° 11, 1966

Le Livre de Poche, n° 5785, 1983.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 13.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Bernard Blanc.

JEUX DE GLACES

(They do it with mirrors)

Collins, Londres, 1952.

Dodd Mead, New York, sous le titre *Murder with mirrors....*

Traduction française: « Jeux de glaces ».

Le Masque, n°422, 1953.

Rééditions : Club des Masques n° 78, 1969

Le Livre de Poche, n° 6505, 1988.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 5.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Jean-Marc Mendel.

MRS MC GINTY EST MORTE

(Mrs Mc Ginty 's dead)

Collins, Londres, 1952.

Dodd Mead, New York,

Réédité au Detective book club New York sous le titre *Blood will tell.*

Traduction française: « Mrs Mc Ginty est morte ».

Le Masque, n°458, 1953.

Rééditions : Club des Masques n° 24, 1967

Le Livre de Poche, n° 6736, 1990.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 5.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Janine Lévy.

LES INDISCRÉTIONS D'HERCULE POIROT

(After the funeral)

Collins, Londres, 1953.

Dodd Mead, New York, 1948, sous le titre *Funerals are fatal....*

Traduction française: « Les Indiscrétions d'Hercule Poirot ».

Le Masque, n°475, 1954.

Rééditions : Club des Masques n° 142, 1972

Le Livre de Poche, n° 6052, 1985.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 6.

Les Intégrales 9, 1996. Traduit par Jean-Marc Mendel.

UNE POIGNÉE DE SEIGLE

(A pocket full of rye)

Collins, Londres, 1953.

Dodd Mead, New York, 1954.

Traduction française: « Une poignée de seigle ».

Le Masque, n°500, 1955.

Rééditions : Club des Masques n° 40, 1967

Le Livre de Poche, n° 5786, 1983.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 1.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Marie Franck.

DESTINATION INCONNUE

(Destination unknown)

Collins, Londres, 1954.

Dodd Mead, New York, 1954, sous le titre « So many steps to death »

Traduction française: « Destination inconnue » .

Le Masque, n°526, 1955.

Rééditions : Club des Masques n° 58, 1968

Le Livre de Poche, n° 5915, 1984.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 2.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Janine Lévy

PENSION VANILOS

(Hickory, dickory, dock)

Collins, Londres, 1955.

Dodd Mead, New York, sous le titre « Hickory, dickory, death »

Traduction française: « Pension Vanilos »

Le Masque, n°555, 1956.

Rééditions : Club des Masques n° 62, 1968

Le Livre de Poche, n° 6659, 1989.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 7.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Jean-Marc Mendel.

POIROT JOUE LE JEU

(Dead man's folly)

Collins, Londres, 1956.

Dodd Mead, New York, 1956.

Traduction française: « Poirot joue le jeu ».

Le Masque, n°579, 1957.

Rééditions : Club des Masques n° 184, 1973

Le Livre de Poche, n° 6108, 1985.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 9.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Pierre Girard.

LE TRAIN DE 16H50

(4 :50 from Paddington)

Collins, Londres, 1957.

Dodd Mead, New York, 1957, sous le titre « What Mrs Gillicudy saw! »

Réédition : Pocket books, New York, 1961 sous le titre « Murder she said »

Traduction française: « Le train de 16H 50 ».

Le Masque, n°628, 1958.

Rééditions : Club des Masques n° 44, 1967

Le Livre de Poche, n° 5896, 1984.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 1.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Pierre Girard.

TÉMOIN INDÉSIRABLE

(Ordeal by innocence)

Collins, Londres, 1958.

Dodd Mead, New York, 1959.

Traduction française: « Témoin indésirable ».

Le Masque, n°651, 1959.

Rééditions : Club des Masques n° 2, 1966

Le Livre de Poche, n° 6859, 1990.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 2.

Les Intégrales 10, 1997. Traduit par Jean-Marc Mendel

LE CHAT ET LES PIGEONS

(Cat among the pigeons)

Collins, Londres, 1959.

Dodd Mead, New York, 1960.

Traduction française: « Le Chat et les pigeons ».

Le Masque, n°684, 1960.

Rééditions : Club des Masques n° 26, 1967

Le Livre de Poche, n° 6456, 1988.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 7.

Les Intégrales 11, 1998. Traduit par Jean-Marc Mendel.

LE RETOUR D'HERCULE POIROT
(*The Adventure of the Christmas Pudding and other stories.*)

Collins, Londres, 1960

Traduction française: Christmas pudding, publié dans le recueil *Le Retour d'Hercule Poirot*,
Le Masque, n°745, 1962.

Rééditions : Club des Masques n° 42

Sous le titre Christmas pudding, 1967.

Le Livre de Poche, n° 6390, 1987.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 14.

Recueil de 6 nouvelles. Contient:

The Mystery of the Spanish chest

Version plus longue d'une nouvelle intitulée « The Mystery of the Baghdad Chest », publiée
dans « The Regatta Mystery and Other Stories », Dodd Mead, New York, 1939.

Traduction française: « Le Mystère du bahut espagnol », publié dans le recueil *Témoin à
charge*, Le Masque n°1084, 1969.

Rééditions : Club des Masques n° 210, 1974

Le Livre de Poche, n° 6018, 1984.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 17.

The Under Dog

Publiée dans « The Under Dog and Other Stories » Dodd Mead, New York, 1951

Traduction française: «Le retour d'Hercule Poirot », publiée dans *Le Retour d'Hercule
Poirot* , Le Masque n°75, 1962.

Four and Twenty Blackbirds

Publiée dans « Three Blind Mice », Dodd Mead, New York, 1950.

Traduction française : « La mort avait les dents blanches », publiée dans le recueil *Témoin à
charge* , Le Masque n°1084, 1969.

Réédition sous le titre « Si ce n'est toi... », *Nous deux*, 13 juin 1984.

Première parution française sous le titre « Le Mort avait les dents blanches », *Candide*, 7
novembre 1962.

The Dream

Publiée dans « The Regatta Mystery and Other Stories », Dodd Mead, New York , 1939.

Traduction française: «Le Rêve», publiée dans le recueil *Témoin à charge* , Le Masque n
°1084, 1969.

Greenshaw's Folly

Publiée en revue, 1957

Traduction française : « Le policeman vous dit l'heure », publiée dans le recueil *Le retour
d'Hercule Poirot*, Le Masque n°75, 1962.

Première parution française sous le titre « La folie Greenshaw » dans Les Œuvres Libres n
°144, mai 1958.

Ces 6 nouvelles ont été rassemblées sous le titre *Christmas Pudding*, les Intégrales 11, 1998.
Traduit de l'anglais par JM Alamagny.

LE CHEVAL PÂLE
(*The pale horse*)

Collins, Londres, 1962.

Dodd Mead, New York, 1962.

Traduction française: « Le Cheval pâle ».

Le Masque, n°774, 1962.

Rééditions : Club des Masques n° 64, 1968

Le Livre de Poche, n° 6474, 1988.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 11.

Les Intégrales 11, 1998. Traduit par Janine Lévy.

LE MIROIR SE BRISA
(*The mirror crack'd from side to side*)

Collins, Londres, 1962.

Dodd Mead, New York, 1963, sous le titre «The mirror crack'd».

Traduction française: « Le Miroir se brisa ».

Le Masque, n°815, 1963.

Rééditions : Club des Masques n° 3, 1966

Le Livre de Poche, n° 6337, 1987.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 12.

Les Intégrales 11, 1998. Traduit par M.A.

LES PENDULES
(*The clocks*)

Collins, Londres, 1963.

Dodd Mead, New York, 1964.

Traduction française: « Les Pendules ».

Le Masque, n°853, 1964.

Rééditions : Club des Masques n° 50, 1968

Le Livre de Poche, n° 6152, 1986.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 14.

Les Intégrales 11, 1998. Traduit par Jean-Marc Mendel.

LE MAJOR PARLAIT TROP
(*A Caribbean mystery*)

Collins, Londres, 1964.

Dodd Mead, New York, 1965.

Traduction française: « La major parlait trop ».

Rééditions : Club des Masques n° 108, 1970

Le Livre de Poche, n° 5957, 1985.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 14.

Les Intégrales 11, 1999. Traduit par JM Alamagny.

A L'HÔTEL BERTRAM

(At Bertram's hotel)

Collins, Londres, 1965.

Dodd Mead, New York, 1966.

Traduction française: « A L'hôtel Bertram ».

Le Masque, n°951, 1967.

Rééditions : Club des Masques n° 104, 1970

Le Livre de Poche, n° 7385, 1992

Anciennes Œuvres Complètes, tome 17.

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Elise Champon.

LA TROISIÈME FILLE

(The third girl)

Collins, Londres, 1966.

Dodd Mead, New York, 1967.

Traduction française: « La Troisième Fille ».

Le Masque, n°1000, 1968.

Rééditions : Club des Masques n° 112, 1971

Le Livre de Poche, n° 13984, 1996.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 16.

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Michel Averlant.

LA NUIT QUI NE FINIT PAS

(Endless night)

Collins, Londres, 1967.

Dodd Mead, New York, 1968.

Traduction française: « La nuit qui ne finit pas ».

Le Masque, n°1094, 1969.

Rééditions : Club des Masques n° 161, 1972

Le Livre de Poche, n° 6504, 1988.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 16.

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Jocelyne Warolin.

MON PETIT DOIGT M'A DIT

(By the pricking of my thumb)

Collins, Londres, 1968.

Dodd Mead, New York, 1968.

Traduction française: « Mon petit doigt m'a dit ».

Le Masque, n°1115, 1970.

Rééditions : Club des Masques n° 201, 1974

Le Livre de Poche, n° 13851, 1995.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 18.

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Janine Lévy.

LA FÊTE DU POTIRON

(Halloween party)

Collins, Londres, 1969.

Dodd Mead, New York, 1969.

Traduction française: « La Fête du potiron ».

Le Masque, n°1151, 1971.

Rééditions : Club des Masques n° 174, 1973

Anciennes Œuvres Complètes, tome 7.

Collection « Mot de passe policier », n°29,

Les Deux Coqs d'or, 1995

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Janine Lévy.

PASSAGER POUR FRANCFORT

(Passenger to Frankfurt)

Collins, Londres, 1970.

Dodd Mead, New York, 1960.

Traduction française: « Passager pour Francfort ».

Le Masque, n°1321, 1974.

Rééditions : Club des Masques n° 483, 1982

Le Livre de Poche, n° 4348, 1992.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 1

Les Intégrales 12, 1999. Traduit par Janine Lévy.

NÉMÉSIS

(Nemesis)

Collins, Londres, 1971.

Dodd Mead, New York, 1971.

Traduction française: « Némésis ».

Le Masque, n°1249, 1972.

Rééditions : Club des Masques n° 253, 1975

Le Livre de Poche, n° 6925, 1991.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 17.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit par Jean-Michel Alamagny.

UNE MÉMOIRE D'ÉLÉPHANT

(Elephants can remember)

Collins, Londres, 1972.

Dodd Mead, New York, 1972.

Traduction française: « Une Mémoire d'éléphant ».

Le Masque, n°1420, 1976.

Rééditions : Club des Masques n° 469, 1982

Le Livre de Poche, n° 6175, 1986.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 18.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit par Catherine Richard.

LE CHEVAL À BASCULE
(*Postern of fate*)

Collins, Londres, 1973.

Dodd Mead, New York, 1973.

Traduction française: « Le Cheval à bascule ».

Le Masque, n°1509, 1978.

Rééditions : Club des Masques n° 514, 1983

Le Livre de Poche, n° 6607, 1989.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 20.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit par Janine Lévy.

LE BAL DE LA VICTOIRE
(*Poirot's early cases*)

Collins, Londres, 1974.

Dodd Mead, New York, 1974.

Traduction française: « Le Bal de la Victoire ».

Le Masque, n°1655, 1981.

Rééditions : Club des Masques n° 561, 1986

Le Livre de Poche, n° 7338, 1991.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 22.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit par Pascal Aubin.

Recueil de 15 nouvelles (sans les numéros 6,7 et 10).

Contient:

Recueil de 18 nouvelles.

1) *The Affair at the Victory Ball*

EQMM vol. 26, n°4, octobre 1955, sous le titre «The six China figures ».

Traduction française : « L'affaire du bal de la Victoire »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°100, mai 1956, sous le titre « Commedia del arte ».

2) *The Adventure of the Clapham cook*

EQMM vol. 27, n°2, février 1956, sous le titre «Find the cook ».

Traduction française : « L'aventure de la cuisinière de Clapham »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°115, septembre 1957, sous le titre « La cuisinière a disparu ».

3) *The Cornish Mystery*

EQMM vol. 61, n°3, mars 1973.

Traduction française : « Le Mystère des Cornouilles ».

4) *The Adventure of Johnnie Waverly*

The Saint Detective Magazine vol. 4, n°1, juillet 1955, sous le titre «The kidnapping of Johnny Waverly ».

Traduction française : « L'enlèvement de Johnnie Waverly »,

Publiée dans *Le Saint Detective Magazine* n°30, août 1957, sous le titre « L'enlèvement de Johnnie Waverly ».

5) *Problem at sea*

Traduction française : « Enigme en mer ».

6) *The Veiled Lady*

EQMM vol. 37, n°3, mars 1961, sous le titre «The chinese puzzle box ».

Traduction française : « La femme voilée »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°201 bis, automne 1964, sous le titre « Une boîte à surprise ».

7) *The Chocolate Box*

EQMM vol. 40, n°5, novembre 1962, sous le titre «The time Hercule Poirot failed ».

Traduction française : « La boîte de chocolats »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°197, juin 1964, sous le titre « L'échec Hercule Poirot ».

8) *Submarine Plans*

Traduction française : « Les plans du sous-marin »,

9) *The Market Basing Mystery*

EQMM vol. 62, n°5, novembre 1973.

Traduction française : « Le mystère de Market Basing »

10) *The lost Mine*

Traduction française : « La mine perdue »

11) *The Lemesurier inheritance*

Traduction française : « La succession Lemesurier »

12) *How does your garden grow?*

EQMM vol. 24, n°5, novembre 1954.

Traduction française : « Comment poussent vos fleurs ? »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°101, juin 1956, sous le titre « Des fleurs pour un jardin».

Rééditée dans *L'Anthologie du mystère* 1962, n°173 bis.

13) *The Plymouth Express*

EQMM vol. 25, n°3, mars 1955, sous le titre «The girl in electric blue ».

Traduction française : « L'express de Plymouth »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°110, mars 1957, sous le titre « La femme en bleu ».

14) *The third Floor Flat*

EQMM vol. 3, n°3, juillet 1942.

Traduction française : « L'appartement du troisième »

15) *The King of Clubs*

EQMM vol. 25, n°5, mars 1955, sous le titre « Beware the king of clubs ».

Traduction française : « Le Roi de trèfle »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°103, août 1956, sous le titre « Gare au roi de trèfle ».

16) *The double Clue*

EQMM vol. 28, n°1, juillet 1956.

Traduction française : « Le Double Indice »,

Publiée dans *Mystère Magazine* n°134, mars 1959, sous le titre « Double indice ».

Réédition dans *Allô ! Hercule Poirot*, Le Masque 1971.

17) *Double Sin*

EQMM vol. 57, n°5, mai 1971.

Traduction française : « Double péché »,

Publiée dans *Témoin à charge*, Le Masque, 1969.

18) *Wap's Nest*

EQMM vol. 63, n°3, mars 1974.

Traduction française : « Le Guêpier »,

Publiée dans *Allô ! Hercule Poirot*, Le Masque, 1971.

HERCULE POIROT QUITTE LA SCÈNE
(*Curtain : Hercule Poirot's last case*)

Collins, Londres, 1975.

Dodd Mead, New York, 1975.

Traduction française: « Hercule Poirot quitte la scène ».

Le Masque, n°1561, 1979.

Rééditions : Club des Masques n° 504, 1983

Le Livre de Poche, n° 9699, 1993, sous titre « Poirot quitte la scène ».

Anciennes Œuvres Complètes, tome 12.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit par Janine Lévy.

LA DERNIÈRE ÉNIGME
(*Sleeping murder*)

Collins, Londres, 1976.

Dodd Mead, New York, 1976.

Traduction française: « La dernière énigme ».

Le Masque, n°1591, 1980.

Rééditions : Club des Masques n° 530, 1984

Le Livre de Poche, n° 6970, 1991.

Anciennes Œuvres Complètes, tome 21.

Les Intégrales 13, 2000. Traduit Par Jocelyne Warolin.

RECUEILS POSTHUMES

MISS MARPLE'S FINAL CASES AND TWO OTHERS STORIES

Collins, Londres, 1979

Traduction française: « *Miss Marple tire sa révérence* »

Les Intégrales 14, 2001. Traduit par Michel Averlant, Pascal Aubain et Jean-Claude Dieuleveux.

Contient :

- 1) *Droit d'asile (Sanctuary)*
Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.
- 2) *Le mot pour rire (Strange Jest)*
Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.
- 3) *Meurtre sur mesure (Tape –Measure murder = The case of the Retired Jeweller)*
Publié originellement dans *Trois souris*, Le Masque n°1786, 1985.
- 4) *Malediction (The case of the Caretaker)*
Publié originellement dans *Trois souris*, Le Masque n°1786, 1985.
- 5) *Une perle (The case of the Perfect Maid = The Perfect Maid)*
Publié originellement dans *Trois souris*, Le Masque n°1786, 1985.
- 6) *Miss Marple raconte une histoire (Miss Marple Tells a story)*
Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.
- 7) *La poupée de la couturière (The Dressmaker's Doll)*
Publié originellement dans *Allô, Hercule Poirot*, Le Masque n°1175, 1971.
- 8) *Le Miroir (In a Glass Darkly)*
Publié originellement dans *Le Flambeau*, coll. « Les Grands contes fantastiques », Librairie des Champs Elysées, 1981.

Les nouvelles originales ont été éditées pour la première fois en volume dans deux recueils américains : *The Regatta Mystery and Other Stories*, 1939 (nouvelles 6 et 8), *Three Blind Mice and Other Stories*, 1950 (nouvelles 2 à 5), *Double Sin and Other Stories*, 1961 (1 et 7).

THE AGATHA CHRISTIE HOUR.

Collins, Londres, 1982

Ce recueil regroupe les textes des dix nouvelles adaptées dans la série télévisée *The Agatha Christie Hour* et provenant de divers recueils anglais et américains.

Traduction française : *Dix brèves rencontres*, Le Masque, n°1723, 1983.

Contient :

- 1) *La vivante et la morte (The Fourth Man)*
Publié originellement dans *Le Flambeau*, coll. « Les Grands Contes fantastiques », Librairie des Champs Elysées, 1981, sous le titre « Le Quatrième Homme ».
- 2) *L'officier en retraite (The Case of the Discontented Soldier)*
Publié originellement dans *Mr Parker Pyne, professeur de bonheur*, Le Masque n°977, 1967.
- 3) *Le signal rouge (The Red signal)*
Publié originellement dans *Allô, Hercule Poirot*, Le Masque n°1175, réédité dans *Le Flambeau*, Le Masque n°1882, 1992.
- 4) *La Jeune fille dans le train (The girl in the train)*
Publié originellement dans « Douze nouvelles », Le Masque n°807, 1963, recueil réédité au Club des Masques sous le titre « Le Mystère de Listerdale ».
- 5) *Fleur de magnolia (Magnolia Blossom)*
Publié originellement dans *Le s ambeau*, coll. « Les Grands Contes fantastiques », Librairie des Champs Elysées, 1981.
- 6) *Jane cherche une situation (Jane in Search of a job)*
Publié originellement dans *Douze Nouvelles*, Le Masque n°807, 1963.
Recueil réédité au Club des Masques sous le titre *Le Mystère de Listerdale*.
- 7) *Le miroir (In a glass darkly)*
Publié originellement dans *Le Flambeau*, coll. « Les Grands Contes fantastiques » Librairie des Champs Elysées, 1981.
- 8) *L'épouse délaissée (The case of The Middle aged wife)*
Publié originellement dans *Mr Parker Pyne, professeur de bonheur*, Le Masque n°977, 1967.

9) *Le vase bleu (The Mystery of the blue jar)*

Publié originellement dans *Le Flambeau*, coll. « Les Grands Contes fantastiques », Librairie des Champs Elysées, 1981, sous le titre « Le Mystère du vase bleu ».

10) *La métamorphose d'Edward Robinson (The Manhood of Edward Robinson)*

Publié originellement dans *Douze nouvelles*, Le Masque n°807, 1963.

Recueil réédité au Club des Masques sous le titre *Le Mystère de Listerdale*.

PROBLEM AT POLLENSA BAY AND OTHER STORIES

Harper Collins, Londres, 1991

Traduction française: « *Le second coup de gong* »

Les Intégrales 4, 2001. Traduit par Michel Averlant.

Contient :

1) *L'Intrigante de Pollensa (Problem at Pollensa Bay)*

Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.

2) *Le second coup de gong (The second gong)*

Première version de la nouvelle « Le miroir du mort ».

3) *L'iris jaune (Yellow iris)*

Servira de base au roman *Meurtre au champagne*

4) *Le service à thé Arlequin (The Harlequin Tea set)*

5) *Le Mystère des régates (The regatta Mystery)*

Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.

6) *La providence des amants (The love detectives)*

Publié originellement dans *Marple Poirot, Pyne et les autres*, Le Masque n°1832, 1987.

7) *Nous deux mon chien (Next to a dog)*

8) *Fleur de magnolia (Magnolia blossom)*

Publié originellement dans *Le Flambeau*, coll. « Les Grands Contes fantastiques », Librairie des Champs Elysées, 1981.

Les nouvelles originales avaient paru pour la première fois en Angleterre dans le *Royal Magazine* en 1925 (la 8), dans le *Grand Magazine* en 1929 (la 7) dans le *Strand Magazine* (la 2 en 1932, les 1 et 5 en 1936, la 3 en 1937), chez Macmillan dans *Winter's Crimes* en 1971 avant d'être rééditée aux Etats-Unis chez Random House en 1975 dans l'*Ellery Queen's Murdecade* (la 4), aux Etats-Unis encore, chez Dodd, Mead and Co, New York, 1950, dans *Three Blind Mice and Other Stories* (la 6)

WHILE THE LIGHT LASTS AND OTHER STORIES.

Harper Collins, Londres, 1997

Anthologie composée par Tony Medawar.

Traduction française : « Tant que brillera le jour », éditions du Masque, 1997

Les Intégrales 14, 2001. Traduit par Michel Averlant.

Contient :

1) *La Maison des rêves (The house of Dreams)*

Première publication en langue anglaise dans *Sovereign Magazine*, janvier 1926.

2) *La Comédienne (The Actress)*

Première publication en langue anglaise dans *Novel Magazine*, mai 1923, sous le titre *A trap for the Unwary*, réédité sous ce titre dans le volume publié en 1990 pour le centenaire d'Agatha Christie.

3) *le Point de non-retour (The Edge)*

Première publication en langue anglaise dans *Pearson's Magazine*, février 1927.

4) *Une Aventure de Noël (Christmas adventure)*

Première publication en langue anglaise dans *The Sketch*, le 12 décembre 1923, sous le titre « The Adventure of Christmas pudding » dans deux petits recueils : *Problem at pollensa Bay and Christmas Adventure* (Todd, 1943) et *Poirot knows the murderer* (Todd, 1946)

Remanié et allongé à la dimension d'une nouvelle pour le recueil *The Adventure of the Christmas Pudding and a selection of Entrees*, Collins, 1960.

(Version Française : Christmas pudding et autres surprises du chef. Le chef Masque, 1998)

5) *Le Dieu solitaire (The Lonely God)*

Première publication en langue anglaise dans *Royal Magazine*, juillet 1926.

6) *L'Or de Manx (Manx Gold)*

Première publication en langue anglaise dans *Daily Dispatch*, 31 mai 1930.

7) *En dedans d'une muraille (Within a Wall)*

Première publication en langue anglaise dans *Royal Magazine*, octobre 1925.

8) *Le Mystère du bahut de Bagdad (The Mystery of the Bagdad Chest)*

Première publication en langue anglaise dans *Strand Magazine*, janvier 1932.

Première version de ce qui deviendra, modifié « The Mystery of the Spanish Chest », dans *The Adventure of the Christmas Pudding and a Selection of Entrees*, Collins, 1960. (version française: «Le Mystère du bahut espagnol» dans « *Christmas Pudding et autres surprises du chef* », Le Masque, 1998)

9) *Tant que brillera le jour (While the Light Lasts)*

Première publication en langue anglaise dans *Novel Magazine*, avril 1924.

ROMANS POSTHUMES

novélisations de pièces homonymes d'Agatha Christie par Charles Osborne.

1997 *Black Coffee*

traduction française : *Black Coffee*, Éditions du Masque, 1998.

Les Intégrales 14, 2001. Traduit par Jean-Michel Alamagny.

1999 *The Unexpected Guest*, Éditions du Masque, 2003

2000 *Spider's Web*

traduction française : *La Toile d'araignée*, Éditions du Masque, 2001

Les Intégrales 14, 2001. Traduit par Pascal Aubain.

2. Les pièces de théâtre.

1928 Alibi (Adaptation du roman *le Meurtre de Roger Ackroyd*)

1930 Black coffee

1936 Love from a stranger (Adaptation de la Nouvelle Philomel Cottage)

1937 Akhnaton

1940 La Maison du péril

1943 Dix petits nègres

1945 Rendez-vous avec la mort

1946 Mort sur le Nil

1951 Le Vallon

1952 La Souricière

1953 Témoin à charge

1954 La toile d'araignée
1956 L'heure zéro (adaptation du roman éponyme)
1958 Verdict
1960 Go Back to murder (adaptation de *Cinq Petits Cochons*)
1962 Rule of three

3. Les romans signés Mary Westmacott

1930 Musique barbare (*Giant's bread*)
1934 Portrait inachevé (*Unfinished portrait*)
1944 Loin de vous ce printemps (*Absent in the spring*)
1947 L'If et la rose (*The Rose and the Yew tree*)
1952 Ainsi vont les filles (*A daughter's a daughter*)
1956 Le poids de l'amour (*The burden*)

4. Mémoires

1946 Dis-moi comment tu vis (*Tell me how you live*)
1977 Une autobiographie (*An autobiography*)

5 Divers

1924 *The road of dreams* (anthologie des premiers poèmes d'Agatha Christie)
1965 *Star over Bethlehem and other stories* (recueil de contes et de poésies destinés au public enfantin)

II Autour d'Agatha Christie.

Sont rassemblés ci-dessous, par ordre alphabétique d'auteurs, les principaux ouvrages consacrés à la vie et l'œuvre d'Agatha Christie. Tous, mais d'une manière globalement allusive, font référence à la thématique enfantine. C'est ce critère qui a guidé notre sélection.

Earl F. Bargainnier : *The Gentle Art of murder, the detective fiction of Agatha Christie*, Bowling Green University Press, USA, 1980.
Pierre Bayard: *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, éditions de minuit, 1998
Robert Barnard : *Agatha Christie, a talent to deceive*, Londres , Collins, 1980
Huguette Bouchardeau: *Agatha dans tous ses états*, Paris , Flammarion, 1998
Jared Cade : *Agatha Christie and the eleven missing days*, Londres, Peter Owen, 1998.
Annie Combes: *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1989
Andy East : *The Agatha Christie quiz book*, New York, Pocket Books, 1981
John Escott: *Agatha Christie, woman of mystery*, Oxford University Press, 1997
Jeffrey Feinman: *The Mysterious World of Agatha Christie*, New York, Grosset and Dunlap, 1975
Martin Fido: *The world of Agatha Christie*, Londres, Carlton, 1999
Gillian Gill: *Agatha Christie, the woman and her mysteries*, New York, Free Press, 1990
Hubert Gregg: *Agatha Christie and all that mousetrap*, Londres, Kimber, 1980

Monika Gripenberg: *Agatha Christie*, Hambourg, Rowahlt, 1994
 Peter Haining: *Agatha Christie's Poirot*, Londres, Boxtree, 1995
 Peter Haining: *Agatha Christie, murder in four acts*, Londres, Virgin, 1995
 Anne Hart: *The life and times of Miss Jane Marple*, Londres, Macmillan, 1985
 Anne Hart: *The life and times of Hercule Poirot*, Londres, Pavillion Books, 1990
 H.R.F Keating (sous la direction de): *Agatha Christie, first lady of crime*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1977
 Jane Langton: *Agatha Christie's Devon*, Bodmin, Bossiney Books, 1990
 Sophie de Mijolla-Mellor: *Meurtre familial. Approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995
 Janet Morgan : *Agatha Christie. A Biography*, Londres, Collins, 1984
 Traduction française : *Agatha Christie*, Paris, Luneau- Ascot, 1988
 Derrick Murdoch : *The Agatha Christie mystery*, Toronto, The Pagarian, Collins, 1982
 Charles Osborne: *The life and crimes of Agatha Christie*, Londres, Collins, 1982.
 Scott Palmer: *The films of Agatha Christie*, Londres, Batsford, 1993
 Gordon Ramsey: *Agatha Christie, mistress of mystery*, New York, Dodd Mead, 1967, Londres, Collins, 1967.
 Dick Riley & Pam Mc Allister: *The Bodside, bathtub and armchair guide to Agatha Christie*, New York, Frederick Ungar, 1993.
 François Rivière: *Agatha Christie, Duchesse de la mort*, Paris, Seuil, 1981
 François Rivière : *Les promenades d'Agatha Christie*, Paris, Chêne, 1995.
 Traduction anglaise : *In the footsteps of Agatha Christie*, Londres, Ebury Press, 1997
 Gwen Robyns: *The Mystery of Agatha Christie* , New York, Doubleday, 1978
 Denis Sanders & Len Lovallo: *The Agatha Christie companion: the complete guide to the life and work of Agatha Christie*, New York, Delacorte Press, 1984
 Edition révisée: New York, Berkley Books, 1989
 Peter Saunders: *The Mousetrap Man*, Londres, Collins, 1972.
 Marion Shaw & Sabine Vanacker: *Reflecting on Miss Marple*, Londres, Routledge, 1991
 Daw B. Sova : *Agatha Christie A to Z: the essential reference to her life and writing*, New York, Facts and files, 1996
 Randall Toye: *The Agatha Christie's who who*, Londres, Frederick Muller, 1980.
 Lynn Underwood (sous la direction de): *Agatha Christie centenary booklet*, London, Belgrave Publishing, Harper-Collins, 1990
 Mary Wagoner: *Agatha Christie*, New York, Twayne Publishers, 1986
 Nancy B Wanne: *The Agatha Christie chronology*, Santa Barbar, ace Books, 1976

Une selection de contribution sous forme de mémoires, appréciations critiques et articles parus dans la presse anglo-saxonne, française ou européenne.

André Parrot : « *Les archéologues sont les détectives de l'Histoire, nous dit Agatha Christie* », Paris, *Les Nouvelles Littéraires*, 16 juillet 1953

Pierre Quet : « *La vie privée d'Agatha Christie* », Paris, *Constellation*, Henriette Chandet et Hubert de Segonzac, août 1956.

« Agatha Christie », *Paris Match*, 23 février 1957.

Serge Radine : *Quelques Aspects du roman policier psychologique*, Genève, éditions du Mont Blanc, 1960

Julian Symons : « Agatha Christie talks to J.S about the gentle art of murder », *Londres Sunday Times*, 15 octobre 1961

Francis Wyndham: « *The Algebra of Agatha Christie* », Londres , *The Sunday Times Weekly review*, 27 février 1966

Valerie Knox: «*Agatha Christie at 76 is still plotting murder*», Londres, *The Times*, 1er décembre 1967

Lord Snowdon : « *The Insinkable Agatha Christie* », *Toronto Star*, 14 décembre 1974

Jean Thibaudeau et Brigitte Legars, « *Agatha Christie* », in *Cahiers Critiques de la littérature*, Paris, novembre 1976

Benoît Peeters: « *Tombeau d'Agatha Christie* », in *La Bibliothèque de Villers*, Paris, Robert Laffont, 1980

A.L. Rowse : *Agatha Christie, in memories of men and women*, Londres, Eyre and Methuen, 1980

Cahiers Renaud-Barrault (dir. par Simone Benmussa) « Agatha Christie », avec des textes de Gertrude Stein, M.F. Cachin, Randall Toyé, Patricia Craig, G.C. Ramsey et François Rivière, Paris, Nrf, 1988

Herald and Express, Torquay : trois numéros d'un magazine illustré publié spécialement pour le centenaire d'Agatha Christie, les 5, 6 et 7 septembre 1990.

Les cahiers des para-littératures ; « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », Liège ; éditions du Céfal, 1994.

François Rivière : « *Où est passée Agatha Christie ?* », Sélection du *reader's Digest*, janvier 1996.

Site officiel internet d'Agatha Christie : www.agathachristie.com

III L'œuvre de Pierre Véry

1 .Romans policiers et recueils de nouvelles

ROMANS :

PONT-ÉGARÉ

Gallimard 1929

Réédition : Julliard, 1952, avec une note de l'auteur

Les Intégrales 3, 1997

LE TESTAMENT DE BASIL CROOKES.

(sous le pseudonyme de Toussaint-Juge)

librairie des Champs-Élysées, 1930, Le Masque n°60, Grand prix du roman d'Aventures

rééditions : Fayard, 1948, avec des « Aveux aux lecteurs en guise de préface »

En feuilleton dans « Lectures pour tous », Hachette, 1957.

Editions Le Masque, 1988, collection « Les Maîtres du roman policier »

Editions Le Masque, Hachette- Livre, 1993

Les Intégrales 2, 1994

DANSE À L'OMBRE

Gallimard, 1930

LES METAMORPHOSES

Gallimard, 1931

Prépublication en feuilleton dans *L'Intransigeant* sous le titre *Les Métamorphoses de Jean Sucre*, avril 1931

Editions Le Masque, Hachette- Livre 1993

Les Intégrales 1, 1992

CLAVIER UNIVERSEL

Gallimard, 1934

Editions Le Masque, Hachette-Livre, 1996

Les Intégrales, 1994

LE MENEUR DE JEU

Gallimard, 1934

Prépublication en feuilleton dans *L'Intransigeant*, novembre décembre 1933

Editions Le Masque, Hachette- Livre 1996

Les Intégrales 1, 1992

MEURTRE QUAI DES ORFEVRES

Gallimard, 1934, collection « Pierre Véry », n°1

Rééditions : Famot, Genève, 1974, collection « Les Grands Maîtres du roman policier »,
postface de Roland Stragliati.

Editions du Rocher, 1986, collection « Les Maîtres de la littérature policière ».

MONSIEUR MARCEL DES POMPES FUNEBRES

Gallimard, 1934, collection « Pierre Véry », n°2

Rééditions : éditions de Flore, 1949

Le Sycomore, 1984, collection « Romanesque » .

Librairie des Champs Elysées, Le Masque n°2009, 1990, collection « Les Maîtres de la
littérature policière ».

Editions Le Masque, Hachette-Livre, 1990.

L'ASSASSINAT DU PERE NOEL

Gallimard, 1934, collection « Pierre Véry », n°3.

Prépublication dans *Marianne*, septembre octobre 1934.

Rééditions : SEPE, 1947, collection « Lectures de Paris », illustration de Georges Vial,
préface de Roger Giron

(Il y a eu plusieurs présentations de cette édition)

le livre policier n°1133, Livre de poche, 1965, préface de Roger Giron

Gallimard Jeunesse, 1993, collection « Vertige Policier » n°20.99779.8

Editions Rencontre, Lausanne, 1969 Suivi de *Les Disparus de Saint Agil*, préface de Pierre
Béarn.

Le Sycomore, 1984, collection « Romanesque », préface de Pierre Béarn (suivi de plusieurs
nouvelles)

Edito Service, Genève, 1973, préface de Francis Lacassin, Illustrations de Flip, collection
« Les Chefs-d'œuvre du roman policier ».

Les Intégrales 2 , 1992.

LES QUATRE VIPERES

Prépublication en feuilleton sous le titre *Le Mystère des quatre vipères* dans *Pantagruel* n°12
et 13, 10 et 17 juin 1933.

Librairie des Champs - Elysées, 1934, collection « Policier Sélection » n°2.

Rééditions :Le Masque n°302, Librairie des Champs- Elysées, 1940, Fayard, 1948.

Julliard, 1971, collection « P.J. bis »

Editions du Rocher, 1986, collection « Les Maîtres de la littérature policière ».

Editions Le Masque, Hachette-Livre, 1994.

Les Intégrales 4, 1994.

LE RÉGLO

Gallimard, 1935, collection « Pierre Véry », n°4.

Prépublication dans *L'Intransigeant* sous le titre « L'ennemi du temps », décembre 1934- janvier 1935

Editions Le Masque, Hachette-Livre, 1993.

Hachettes -Livres, 1996, collection « Deux coqs d'or ».

Les Intégrales 2, 1994.

LES DISPARUS DE SAINT AGIL

Prépublication sous le titre *Martin squelette* dans *Le Jour*, 2mars-16 avril 1935

Gallimard 1935

Rééditions : éditions de la nouvelle France, 1943, collection « La Vie Exaltante », illustrations de Beuville.

Nelson, collection « Nelson », n°439.

Editions de Sikkel, 1957, Anvers, J M. Meulenhoff, Amsterdam, collection « Hier et aujourd'hui : premières lectures françaises », adapté par J.Lefèvre illustrations de Marie Cartier.

Compagnie des libraires et éditeurs associés, 1958, Club des jeunes amis du livre n°17, précédé d'une préface de Pierre Véry : « Pourquoi j'ai écrit *Les Disparus de Saint Agil* »

Club de lecture des jeunes, 1966, illustrations de Paul Durand.

(Le volume comprend, en outre, trois romans : *Mes enfants les ours* de Peter Krott, *Les Trouvailles* de William, de Richmal Crompton et *Le Boucanier du roi* de Raphaël Sabatini)

Éditions Rencontre, Lausanne, 1969 (suivi de *Les Disparus de Saint-Agil*), préface de Pierre Béarn.

Presses de la cité, 1978, collection « Presse-Pocket » n°1582

Gallimard, 1981, collection « Folio junior énigme », n°219, préface de Francis Lacassin : « L'aventurier passif », postface : « Pourquoi j'ai écrit *Les Disparus de Saint-Agil* » de Pierre Véry, illustrations de Nathalie Vogel.

Le Sycomore, 1984, collection « Romanesque », lettre-préface de Thomas Narcejac .

Club France Loisirs, 1985, lettre-préface de T.Narcejac

Gallimard, 1987, collection « Folio junior », édition spéciale.

Editions du Rocher, 1989, collection « Alphée », lettre-préface de Thomas Narcejac.

Gallimard jeunesse, juin, 1999, collection « Folio junior » n°5444.

Les Intégrales 1, 1992

LE GENTLEMAN DES ANTIPODES

Gallimard, 1936

Rééditions :éditions de Flore, 1950, collection « Suites policières ».

Editions du Rocher, 1987, collection « Les Maîtres de la littérature policière »

LES TROIS CLAUDE

Gallimard, 1936

Prépublication en feuilleton dans *Marianne*, juin-juillet 1936.

Les Intégrales 2, 1994

LE THE DES VIEILLES DAMES

Gallimard, 1937

Prépublication dans « Regards »

Rééditions : Le Sycomore, 1984, collection « Romanesques ».
Le Masque n°2034, 1991, collection « Les Maîtres du roman policier ».
Editions Le Masque, Hachette - Livres, 1990.
Les Intégrales 1, 1992

GOUPI MAINS - ROUGES

Gallimard, 1937
Les Intégrales 3, 1997
Prépublication dans « L'Intransigeant » sous le titre *Les Goupi, novembre- décembre 1936*
Rééditions : éditions de Flore, 1949
Nelson, 1958, collection « Nelson », n°448
Editions, J'ai Lu, 1959, n°54
Opta, 1960, Club du livre policier, suivi de *Goupi Mains-Rouges* à Paris, précédé d'une biographie de l'auteur et de « Souvenirs » (Une fantaisie sous la forme d'un entretien familial entre Jacques Becker, Pierre Véry, Jeannette Véry, Maurice Renault et Georges Ninaud).
Presses de la cité, 1978, collection « Presse- Pocket » n°1696.

MAM'ZELLE BECOT

Gallimard, 1937

MONSIEUR MALBROUGH EST MORT

Gallimard, 1937
Rééditions : éditions de Flore, 1950, collection « Suites policières ».
Librairie des Champs - Elysées, Le Masque n°2938, 1991, collection « Les Maîtres du roman policier ».
Les Intégrales 3, 1997

L'INSPECTEUR MAX

Gallimard, 1937
Prépublication en feuilleton dans *L'Ami du peuple*
Réédition : éditions de Flore, 1951, collection « Suites policières »
Editions Le Masque, Hachette -Livres, 1997

SERIE DE SEPT

Gallimard, 1938
Les Intégrales 3, 1997

MADAME ET LE MORT

Gallimard, 1940
Prépublication en feuilleton dans *Ce soir*, juin-Juillet 1939.
Réédition : Marabout géant n° 68, Edition Gérard Verviers, sans date, sous le titre *Monsieur, madame et le mort.*

MORT DEPUIS CENT MILLE ANS

Gallimard, 1941.
Prépublication sous le titre *Hallali chez les fossiles* dans *Tout et tout*, décembre 1940-février 1941.

L'ASSASSIN A PEUR LA NUIT

Fayard, 1942, collection «Le Roman policier» n° 11.
Prépublication en feuilleton dans *Paris-midi*.
Réédition : Editions du Rocher, 1986, collection «Les Maîtres de la littérature policière».

L'INCONNUE DU TERRAIN VAGUE

Fayard, 1943.
Rééditions : Terrain vague-Losfeld, 1988, «Bibliothèque de l'insolite», préface de Michel Lebrun.
Librairie des Champs-Élysées, Le Masque n° 1987, 1990, collection «Les Maîtres du roman policier».
Editions Joëlle Losfeld, septembre 2001, collection «Arcanes», département de Mango littérature.

HISTOIRE DE BRIGANDS

Prépublication sous le titre *Le Secret de Glenor* dans «L'almanach du petit Parisien pour 1942», novembre 1941.
Edition A. Maréchal, Liège, 1943, collection «Le sphinx».
Edition Terre de Brume, printemps 2003.
Les Intégrales 3, 1997.

LES ANCIENS DE SAINT-LOUP

Fayard, 1944.
Rééditions : Editions de Flore, 1950.
Editions Rencontre, 1969, suivi de *Le Pays sans étoiles*.
Editions du Rocher, 1991.
Les Intégrales 1, 1992.

LE PAYS SANS ÉTOILES

Editions A. Maréchal, Liège, 1945, collection «Edgar Poe».
Rééditions : Denoël, 1961, collection «Présence du futur», n° 51, réédition, 1984, sous une nouvelle jaquette.
Edition Rencontre, 1969, précédé de *Les Anciens de Saint-Loup*.

AU ROYAUME DES FEIGNANTS

Editions Le Bateau Ivre, 1946.

LEONARD OU LES DÉLICES DU BOUQUINISTE

Edition A. Maréchal, 1946.
Prépublication dans *Les Nouvelles littéraires* n° 481, 482, 483 et 484, 2-23 janvier 1932.
Réédition : Edition d'Aujourd'hui, 1975, collection «Les Introuvables», comprend un chapitre supplémentaire, «Décrépidité de Léonard», confié à Claude Beylie par Pierre Véry en 1951, préface de Claude Beylie : «Pierre Véry ou le voyage immobile.»

LE COSTUME DES DIMANCHES

Fayard, 1948.

GOUPI MAINS-ROUGES A PARIS

Editions de Flore, 1949.

Réédition Opta, 1960, Club du livre policier, précédé de *Goupi Mains-Rouges*, suivi de *Les Gaîtés d'outre-tombe*, illustrations de J.Pruvost.
Les Intégrales 3, 1997.

LA ROUTE DE ZANZIBAR

Prépublication en feuilleton sous le titre *M. Buffalo Bill* dans l'hebdomadaire *Réforme* n°147-169, 10 janvier-12 juin 1948.
La Table ronde, 1949.

UN GRAND PATRON

Julliard, 1951.
Rééditions : Editions Gérard Verviers, collection «Marabout» n° 107.
Librairie générale française, 1960, Le Livre de poche n° 567.
Editions Rencontre, 1969, suivi de *Le Guérisseur*.
Rombaldi, 1964, collection «Club de la femme», n° 64.
Cercle du bibliophile, 1963, avec témoignages de Pierre Fresnay, Yves Ciampi et un texte de Marcel Aymé : «Pierre Véry, mon ami.»

LE GUÉRISSEUR

Julliard, 1954.
Rééditions : Editions Gérard Verviers, 1958, collection «Marabout géant» n° 232.
Club moderne du livre, Paris, 1955.
Cercle des lecteurs, Liège, 1955.
Editions Rencontre, Lausanne, 1969, précédé de *Un grand patron*.

LA REVOLTE DES PERES NOEL

Julliard, 1959.
Réédition : Editions Gérard Verviers, 1963, collection «Marabout géant » n° 321.
Editions Le Masque, Hachette-Livres, 1998.

SIGNÉ ALOUETTE

Hachette, 1960, Bibliothèque verte n°152.
Prépublication dans *Le Parisien libéré* sous le titre *Signé coquelicot*.
Réédition Hachette ORTF, 1967, sous la forme d'un album *D'après l'oeuvre de Pierre Véry*, racontée par Claude Voilier, avec des photos du feuilleton télévisé prise par Noël Véry.

LES HERITIERS D'AVRIL

Hachette, 1960, Bibliothèque verte n° 168.
Prépublication en feuilleton dans *Pilote* du n° 1, 19 octobre 1959, au n° 22, 24 mars 1960.
Les Intégrales 1, 1992.
Hachette Jeunesse, 1993, collection «Vertige Policier» n° 20.

2. Recueils de Nouvelles.

LES VEILLÉES DE LA TOUR POINTUE

Gallimard, 1937, collection «Renaissance de la nouvelle».
Réédition : Le Masque n° 2069, 1991, collection «Les Maîtres du

roman Policier».

Ce recueil comprend :

POLICE MONTÉE

LA MULTIPLICATION DES NÈGRES, publiée dans *Pantagruel* n° 2, 1er avril 1933.

LE MENTON D'URBIN, publiée dans *Pantagruel* n° 2, 1er avril 1933.

POLICE TECHNIQUE, publiée dans *Marianne* n° 134, 15 mai 1935.

LA DISPARITION D'EMMELINE POKE, publiée dans «*Marianne*» n°144, 24 juillet 1935.

LE PRISONNIER ESPAGNOL, publiée dans *Pantagruel* n° 3, 8 avril 1933.

LES 700 000 RADIS ROSES, publiée dans *Marianne* n° 166, 25 décembre 1935.

Rééditée dans «*Mystère-Magazine*» n° 57, octobre 1952, et dans *Anthologie de la littérature policière de Jacques Sadoul*, Ramsay, 1980.

LA SOUPE DU PAPE, publiée dans *Marianne* n° 212, 11 novembre 1936, rééditée dans *Auteurs de nos jours* de George Klinck, Ryerson Press, Canada.

LE MYSTERE DE LA CHAMBRE VERTE, publiée dans *Marianne* n° 188, 27 mai 1936.

L'ASSASSIN, rééditée dans *Les Chefs-d'oeuvre du crime*, Planete, 1965.

Rééditée dans *Vigilat* n° 19, octobre 1956, revue trimestrielle de la fondation Louis Leprince.

COURS D'INSTRUCTION CRIMINELLE, publiée dans *Marianne* n° 120, février 1935, sous le titre «A quand les cours de littérature criminelle ?», rééditée dans *Mystère-Magazine* n° 63, avril 1953.

CINEMA, CYANURE ET COMPAGNIE.

Librairie des Champs - Elysées, Le Masque n° 468, 1954.

Editions Le Masque, Hachette-Livre, 1997.

Ce recueil comprend :

CINEMA, CYANURE ET COMPAGNIE, publiée sous le titre «CNK» dans «*Ric et Rac*» n° 288,289 et 290 du 15 septembre 1931 au 29 septembre 1934, rééditée dans *L'Assassinat du père Noël et autres nouvelles*, Edito Service, 1937.

PRENEZ GARDE AUX BALLONS ROUGES, rééditée dans *Great french detective stories* de T.J Hale, Londres, 1983, sous le titre «*Watch the red balloons*».

HER PFIFF DETECTIVE, publiée dans *Marianne* n° 324, 4 janvier 1939.

L'INSPECTEUR D..., parue en 1941 dans *La Douzaine du diable*, collection «La Tour pointue», anthologie d'Igor Maslowski, Jourdain

Conil et Cie, Editions de la Première Chance, 1953, rééditée dans *Paris Variétés* n° 86, juin 1950.

Republiée dans *La Crème du crime*, anthologie de la nouvelle noire et policière française, Lebrun Michel/Mesplede, Claude, Editions de l'Atalante, Nantes, 1995.

LA RESOLUTION DE L'ENIGME, extrait de *Goupi Mains-Rouges*, dans *Lire à loisir*, textes scolaires Nathan, Paris, 1992, p.206.

LE VAMPIRE.

L'ASSASSIN DE CARTON, publiée dans *Marie-Claire* n° 23 et 24,

6 et 13 aout 1937, remaniée pour la publication en recueil.

LE RUBAN ET LA CENDRE, rééditée dans *L'Assassinat du père Noël et autres nouvelles*, Edito Service, 1973. Rééditée dans la collection «Tricolore», P.Noordhoff SA, Groningue, sans date.

LES MAINS DE JULIO.

LA POLICE DE DIEU, rééditée dans *L'Assassinat du père Noël et autres nouvelles*, Edito Service, 1973.

JE VIENDRAI À SEPT HEURES.

LA PEUR, publiée dans «Ric et Rac» n° 756, 12 mai 1944.

LE SECRET DE PIERRE II, rééditée dans *L'Assassinat du père Noël et autres nouvelles*, Edito Service, 1973.

LE SECRET DE PIERRE II, rééditée dans la collection « Tricolore», P.Noordhoff SA, Groningue, sans date.

LE PETIT MONSIEUR POINTU.

DIFFAMATION, publiée dans *L'Intransigeant*, 28 septembre 1933.

RÉUNION CHEZ LE JUGE.

LA DAME DES MUSEES, publiée sous le titre «La Coupure dangereuse» dans *Match* n° 74, 30 novembre 1939, remaniée pour la publication en recueil, rééditée dans *L'Assassinat du père Noël et autres nouvelles*, Edito Service, 1973, et dans *Great french detective stories*, anthologie de T.J. Hale, Bodley Head, Londres, 1983, sous le titre «The Lady of the museums».

TOUT DOIT DISPARAITRE LE 5 MAI

Editions Denoël, 1961, collection «Présence du futur» n° 48.

Editions Denoël, juin 1990, collection «Présence du futur» n° 48.

Ce recueil contient :

LE YOREILLE, publiée dans *Fiction* n° 78, mai 1960.

LA PLANÈTE DE L'UNIVERS.

L'ETOILE JAUNE.

LE VISAGE.

TOUT DOIT DISPARAITRE LE 5 MAI.

LES LINOTTES DE LA VOIE LACTEE, publiée sous le titre «Retour à la terre» dans *Actua* n° 94, 23 avril 1944, remaniée pour la publication en recueil.

LE PEUPLE PEINT.

ILS.

HIDEUX TIPSET.

3. Contes et histoires.

Sous le pseudonyme de Simon Périgord :

LES MIMES, *Pantagruel* n° 3, 8 avril 1933.

UN LANCEMENT, *Pantagruel* n° 2, 1er avril 1933.

SI L'ON DONNAIT DES VACANCES AUX ARBRES, *Pantagruel* n° 6, 29 avril 1933.

Sous le nom de Pierre Véry :

JACK L'ENCHANTEUR, 28 mars 1941, rééditée dans *Europe* n° 636, avril 1982, Spécial Pierre Véry.

CAGOULES, *Mystères Magazine* n° 35, décembre 1950.

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS, *Cinéma 55* n° 4, avril 1955.

LES CLIENTS DU PERE CONSCRIT, dans *Trio*, Editions Colbert, Paris, 1946, le volume contient en outre : *Le complice* de Louis-Charles Royer et «La Mauvaise Passe» de Roger Verceil.

DOUBLE NOIR, «Je suis partout» n° 514, 2 juin 1941.

ANREA, «Je suis partout» n° 523, 4 août 1941.

RACHEL, *Les Nouvelles littéraires*, 9 septembre 1933.

NOEL CHEZ L'OGRE, *Vive la mode*, décembre 1953- janvier 1954.

OBSSESSION, *Le Petit Journal*, 22 août 1933.

LA NUIT DES ROIS, *La Revue européenne* n° 11, novembre 1930.

ORPHEE RUE BLONDEL, *La Revue européenne* n° 11, novembre 1929.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE, *Marianne*, 30 juin 1937.

LA SOUMISSION D'OROKHOTO, *L'Intransigeant*, 3 avril 1933.

LA MER ARRIVE, *L'Intransigeant*, 6 août 1933.

LA BIGUINE, *L'Intransigeant*, 23 avril 1933.

L'AIGULIN, *L'Intransigeant*, 9 juin 1933.

LE SOIXANTE – ET - UNIEME, *L'intransigeant*, 16 octobre 1933.

LE DETECTIVE MALGRÈ LUI, *Ric et Rac*, n° 465, 2 février 1938.

LE MIRACLE DE L'OEUF, *Pour elle*, n°13, 1940, et «Les Veillées», Editions Gautier-Languereau, date indéterminée, cica, décembre 1958.

REVIENS, JEAN PAUL, nouvelle inédite.

LE DÉRAILLEMENT, publication non déterminée.

BATEAU DE PLOMB, *La Semaine* n°122, 3 décembre 1942.

LE MONSIEUR DU LUNDI, *La Semaine* n° 90, 23avril 1942.

LE PRESENTIMENT, *Aujourd'hui* n° 60, 8 novembre 1940.

LA GRANDE PANNE, *Rallye Jeunesse* n° 20, novembre 1960.

(Le manuscrit s'intitulait «Le Bal des électrons».)

LA CHAMBRE DE TANTE URSULE, *Tout et tout* n° 25, mai 1941.

LES SUPPOSITOIRES DE M.HOOG, *L'Intransigeant*, 17 septembre 1934.

L'EVADE, «L'Intransigeant», 29 mars 1936.

UN AMOUREUX DANS UN CHOUX, *L'Intransigeant*, 1er février 1937.

LA VILLA HANTÉE, *Le Petit journal*, 24 juillet 1933.

JE VIENDRAIS A SEPT HEURES, *Sept Jours*, 7 septembre 1941.

LA POULETTE BLANCHE, dans *Les plus belles histoires de peur* de Marcel Berger, Editions Emile Paul frères, 1942. (Extrait de Pont-Egaré.)

SAMSON CLAIRVAL AVENTURIER, collaboration avec Francis Didelot, Gallimard, Paris, 1937.

4. Feuilletons.

L'ENNEMI DU TEMPS

L'Intransigeant, vingt-six épisodes du 14 décembre 1934 au 10 janvier 1935, publiés en volumes sous le titre *Le Réglo*.

LA MOTO ROUGE

L'Aéro, du n° 1347, 23 mars 1934, au n° 1358, 8 juin 1934.
Remanié, ce feuilleton deviendra *L'Inspecteur Max*.

HALLALI CHEZ LES FOSSILES

Tout et tout, du 14 décembre 1940 au 8 février 1941. Ce feuilleton deviendra *Mort depuis cent mille ans*.

SIGNE COQUELICOT

Le Parisien libéré, septembre-octobre 1958. Remanié, ce feuilleton deviendra *Signé Alouette*.

LES METAMORPHOSES DE JEAN SUCRE

L'intransigeant, du 7 avril 1931 au 25 avril 1931, dix-neuf épisodes. Ce feuilleton deviendra *Les Métamorphoses*.

5. Préfaces.

Préfaces à *Grimod de la Reynière* de Pierre Béarn, Gallimard, 1930.

Préface à *Ne craignez plus!* de Lise Edgley, SEPE, 1948, collection «Le Labyrinthe».

Lettre-préface à *Dans les mains du serpent* de Fernand Rauzena, Edition André Martel, Givors, 1952.

Préface à *Les Disparus de Saint-Agil*, Club des jeunes amis du Livre, 1958 : « Pourquoi j'ai écrit *Les Disparus de Saint-Agil*. »

6. Articles.

Ces articles sont classés par ordre chronologique (première publication)

Sous le pseudonyme de T. et T. Tremeur : « Nos enquêtes, consultations sur les goûts et les tendances de la littérature Contemporaine », *Le Journal littéraire* n° 33, 6 décembre 1924, n° 34, 13 décembre 1924, n° 36, 27 décembre 1924, n° 37, 3 janvier 1925, n° 38, 10 janvier 1925, n° 39, 17 janvier 1925.

Sous le pseudonyme de Simon Périgord : « Le Livre à 9 francs ou pronostics pour l'an prochain », *Le Journal littéraire* n° 70, 22 août 1925.

« Mac Orlan à Saint-Cyr-sur-Morin », *La Revue européenne*, n° 6, juin 1928, réédité dans *Europe* n° 636, avril 1982, et dans *Les Cahiers Pierre Mac Orlan* 1, 1990.

« Faut-il en revenir aux écoles littéraires? », *La Revue mondiale*, 1er décembre 1929, p 262-263.

« Pont-Egaré », *La Voix*, décembre 1929.

« La Nuit des rois », *La Revue européenne*, 1930.

« Sur Le Testament de Basil Crookes », *L'Ordre*, 6 juin 1930.

« Sur Le Testament de Basil Cookes », *Les Nouvelles littéraires*, 14 juin 1930.

« André Salmon ou les trésors funestes », *La Revue européenne*, n° 5-6-7, mai-juin-juillet 1930.

« Variations sur le fait divers », *Pantagruel* n° 1, 25 mars 1933.

«Pantagruel», du n°7 7, 6mai 1933, au n° 11, 3 juin 1933. (Véry et Saint-Ogan n'apparaissent que dans le n° 11.)

« Descente aux catacombes », *L'Intransigeant*, 14 septembre 1933.

« Complainte », *L'Intransigeant*, 22 septembre 1933.

« Descentes aux égouts », *L'Intransigeant*, 26 septembre 1933.

« Les Objets dits séditieux », *L'Intransigeant*, 29 septembre 1933.

« La Mystérieuse Mort du conseiller Prince », *Marianne* n° 72, 7 mars 1934.

« Prières d'insérer », *La Nouvelle revue française* n° 271, avril 1936, n° 24, avril 1934, n° 256, janvier 1935, n° 287, août 1937.

« Beauté de ma Charente », *Visage du monde* n° 18, du 15 septembre au 15 octobre 1934.

« On ne peut pas quitter Paris », *Le Journal*, 6 juillet 1936.

« Lettre d'excuses à un assassin de romans policiers », *Marianne* n° 300; 20 juillet 1938.

« Louise Carletti et Cie ou un auteur en quête de son personnage », *Pour Vous* n° 579, 20 décembre 1939.

« Documentaires clandestins », *Pour Vous* n° 580,

« Ce qui se passe derrière les sacs de sable », 27 décembre 1939, n° 581,

« La Ronde des stations brûlées », 3 janvier 1940, n° 583,

« À Paris, quand il neige », 17 janvier 1940, n° 585,

« Dans les rues de Paris », 31 janvier 1940, n° 587,

« Le Club des amateurs d'ombres », 14 février 1940.

« Une histoire comme ça : la création du monde », *Pour Vous* n° 589, 28 février 1940.

« Propos d'un assassin », *Aujourd'hui* n° 36, 17 octobre 1940.

« Katharine Hepburn et les grandes stars d'Hollywood connaissent leur avenir grâce à la géomancie mise à la mode par Maurice Chevalier », *La Semaine* n° 23, 19 décembre 1940

« L'Enfance malheureuse : lettre ouverte et familière à Christian-Jaque », *Aujourd'hui* n° 48, 12 juin 1941.

« Comment je devins meurtrier », *Toute la vie* n° 12, octobre 1941.
Réédition : « Métal Hurlant » n° 108, février 1985, *Enigmatika* n° 15, mars 1980.

« Il faut croire au père Noël », *Ciné mondial* n° 21, du 26 décembre 1941 au 3 janvier 1942

« Visages contemporains : Pierre Béarn », *Cahiers de Paris*, 1944.

« A propos de Diderot. Soyez bon pour les auteurs », *L'Ecran français* n° 22, 22 novembre 1945.

« Pour m'excuser d'un article déchiré », *L'Ecran français* n° 22, novembre 1945.

« Esprit de Stendhal, es-tu là ? », *L'Ecran français* n° 63, 11 septembre 1946.

« Avons-nous trahi Stendhal en adoptant *La Chartreuse de Parme*? », *Spectateur* n° 162, 13 juillet 1948.

« La Trahison des anticlercs ou de *La Chartreuses de Parme* aux courts-Métrages », *Spectateur* n° 162, 13 juillet 1948.

« A propos de scénario », *Ciné-digest* n° 1, mai 1949.

« Goupi Mains-Rouges, mon compatriote », *Opéra* n° 208, 5 mai 1949.

« Francis Didelot, Prix du Quai des Orfèvres », *La Gazette des lettres* n° 103, 10 décembre 1949.

« La Notion de spectacle », *Almanach du théâtre et du cinéma*, p.89-95, Edition de Flore, *La Gazette des lettres*, 1950.

« Vacances », *La Gazette des lettres* n° 118, 8 juillet 1950, p.1 et 11.

« Le Garde de Tamerlan de la forêt pavée a tué par erreur », *France Dimanche* n° 221, 18 novembre 1950.

« L'Aventure est au coin de la page », *Le Parisien libéré* n° 1928, 24 novembre 1950.

« Prenons le maquis du merveilleux, c'est la seule véritable aventure », *Le*

Parisien libéré n° 1929, 25 novembre 1950.

« Pierre Véry répond à Pierre Laroche », *Les Lettres françaises* n° 419, semaine du 20 au 27 juin 1952, (réponse à l'enquête: «Le Film dont ils rêvent»).

« Encore des tripatouillages cinématographiques », *Le Figaro* n° 2451, 26 juillet 1952 p.4.

« Poisson d'avril (fantaisie) », *Familial digest* n° 40, avril 1953.

« Pierre Véry par Pierre Véry », *Catalogue du Masque*, 1954.

« Jacques Becker, mon frère », *Les Lettres françaises* n° 813, du 25 février au 2 mai 1960.

« Le Point de vue de Goupi Mains-Rouges », *L'Ecran français* n° 211, 213,216,218,221,223,226,228, Le Point de vue de Goupi Mes-sous, «L'Ecran français» n° 231, Le Point de vue de Goupi-Muguet, 235,237 et Le Point de vue de Goupi-Lardon, *L'Ecran français* n° 239,242, 244.

« Anthologie du malheur et de la cocasserie », *Les Lettres françaises* n° 685, du 29 août au 4 septembre 1957.

« Un dessin animé enfantin », *Pour Vous*.

Série Panurge.

Il s'agit, d'après Patrice Caillot qui en a trouvé trace, d'un ensemble de textes tout à fait bizarres parus dans la page intitulée «Les Ébats de Panurge» ; textes sans titres qui mettent en scène et font parler en style direct Pierre Véry et Alain Saint-Ogan, en personne, ainsi que «Feyguine» (un collaborateur de l'hebdo) et Champenois, le directeur, autour du personnage de Panurge transporté dans notre siècle et embauché comme journaliste à «Pantagrue».

Le tout illustré par Saint-Ogan et signé d'abord «Sovefey» puis «SOVF» (pour Saint-Ogan, Véry, Feyguine?).

IV. Autour de Pierre Véry.

NUMEROS SPECIAUX DE REVUES

ENIGMATIKA n° 15, mars 1980. Sous la direction d'Henri Bordillon.

Articles de Henry Bordillon, Alain Demouzon, Jacques Baudou, Patrick Besnier, Daniel Couegnas, Paul Gayot, Michel Lebrun.

Textes divers de Pierre Véry, dont ses lettres à Claude Aveline. Rééditions d'articles de Pierre Mac Orlan, Pierre Humbourg, Pierre Béarn.

Bibliographie critique.

Entretien avec Mme Pierre Véry et Noël Véry (par Jacques Baudou).

EUROPE n° 636, avril 1982. Sous la direction de Jacques Baudou.

Articles de Pierre Siniac, Jacques Baudou, Maurice Dubourg, Daniel Couegnas, Alain Demouzon, Paul Gayot, François Raymond, Roger Bozetto, Daniel Compère, Yves-Olivier Martin, Michel Lebrun, François Guérif, Claude Beylie. Textes de Pierre Véry.

ARTICLES, LIVRES ET DOSSIER FONDAMENTAUX.

Baudou Jacques, *Les Intégrales Pierre Véry*, tomes I, II et III, Librairie des Champs-Élysées, collection «Les Intégrales du Masque», 1992, 1994, 1997.

Béarn Pierre, « Mon ami Pierre Véry », Préface à *L'Assassinat du père Noël Les Disparus de Saint-Agil*, Editions Rencontres, 1969.

Réédition dans *La Passerelle* n° 5-6-7, hiver 1970-1971, été 1971.

Repris en préface de *L'Assassinat du père Noël*, éditions Le Sycomore, 1984.

Biographie de Pierre Véry - Bibliographie - Avant-propos de Jacque Becker – « Souvenirs : entretien entre Jacques Becker, Pierre Véry, Jeanette Véry, Maurice Renault, Georges Ninaud ».

Dossier Pierre Véry en préface à *Goupi Mains-Rouges et Goupi Mains-Rouges à Paris*, Club du livre policier OPTA, 1960.

Dossier Pierre Véry en préface à *Un Grand patron*, Cercle du bibliophilie, 1963.

Entretiens avec Yves Ciampi et Pierre Fresnay. Article de Marcel Aymé : « Pierre Véry, mon ami ».

Dossier « Avec Pierre Véry », Constellation, octobre 1970, textes de Pierre Béarn : « Pierre Véry ou la difficulté d'écrire », de Raymond Morineau : « Un nostalgique de l'enfance ». Interview d'Yves Ciampi par Raymond Morineau : « Avec Pierre Véry ce fut le coup de foudre »...

Lacassin Francis, « Pierre Véry ou la police au pays des fées », préface à *L'Assassinat du père Noël*, Edito service, Genève, collection «Les Maîtres de la littérature policière», 1973. Repris dans *Mythologies du roman policier*, Union générale d'éditions 10/18, 1974, tome II, réédition en 1987 avec une bibliographie complétée.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Berthé Catherine, *Le Cinéma policier français : Du film à énigme au film criminel*, thèse, Paris III Sorbonne nouvelle, 2003.

Delval Claire, *Réception dans la presse parisienne de 1938 du film :*

«*Les Disparus de Saint-Agil*», mémoire de maîtrise, Paris III Sorbonne nouvelle, 1996

Masse Françoise, *Goupi Mains-Rouges*, mémoire de maîtrise, Paris VIII, 1977.

Picquet Thierry, *Enjeux et portées symboliques dans l'oeuvre de Pierre Véry*, mémoire de maîtrise de lettres modernes sous la direction de

André Peyronie, université de Nantes, 1986. Le travail a été remanié en 2003

pour aboutir à l'ouvrage *lectures de Pierre Véry* avec la collaboration de Stanislas Grandidier.

ARTICLES (par ordre alphabétique)

Aymé Marcel, « Un écrivain de très grand talent : Pierre Véry », *Carrefour* n° 840, octobre 1960.

Arland Marcel, *La Nouvelle Revue française*, 1er juin 1937.

Allary Georges, « Dictionnaire des contemporains : Pierre Véry », *Le Crapouillot* n° 9, 1950, repris dans *Enigmatika* n° 15, réédité dans *Les Cahiers de Pierre Mac Orlan* n° 1, 1990.

Baudou Jacques, « Faits divers », *Polar nouvelle série* n° 26, hiver 1983.

Baudou Jacques, « Véry Pierre (1900-1960) Français », dans Baudou/Schleret, *Le Vrai Visage du masque*, Librairie des Champs- Elysées, Paris, 1984, p.441-444.

Béarn Pierre, « Le Grand Prix d'Aventures a été attribué hier à Pierre Véry », *Paris-Presses*, 6 juin 1930.

Béarn Pierre, « Pierre Véry ou le double destin », *La Gazette des lettres* n° 92, juillet 1949.

Béarn Pierre, « Pierre, mon ami - Une famille d'autrefois », *Le Monde* n°7768, 3 janvier 1970.

Beaumont Germaine, « Adieu Pierre Véry », *Les Nouvelles littéraires* n° 1729, octobre 1960.

Benvenuti Stéphano/Rizzoni Giani/Lebrun Michel, *Le Roman criminel*, L'Atalante, Nantes, 1982, p.141-142.

Berger Pierre, « Instantanés : Pierre Véry », *Les Nouvelles littéraires* n° 995, août 1946.

Berger Jacques, « Journal de bord », 8 avril, *Almanach des lettres*, Flore, Paris, 1947, p.16-17.

Beylie Claude, « Pierre Véry poète et policier », *Le Cinématographe* n° 63.

Bofa Gus, *Le Crapouillot*, décembre 1930

Bofa Gus, *Le Crapouillot*, mars 1934.

Bofa Gus, *Le Crapouillot*, mai 1934.

Boileau Pierre/Narcejac Thomas, « Pierre Véry » dans *Boileau/Narcejac, Le Roman policier*, Presses Universitaires de France, «Que sais-je?», Paris, 1975, p.67-69.

Cabanel Jean, « Pierre Véry », *Triptyque*, mars 1934.

Cabanel Jean, « Pierre Véry », *Triptyque*, avril 1934.

Dublay Jean-Marie, « Pierre Véry ou le goût du merveilleux », *Le Monde* n° 7768, 3 janvier 1970.

Dubourg Maurice, « Les Premiers Romans de Pierre Véry », *Cahiers Jean Ray* n° 9, 1981.

Charensol Georges, *Les Nouvelles littéraires*, octobre 1945

Endrebe Maurice-Bernard, *Détective*.

Ferran André, *Notre temps*, 17 août 1930.

Fosca François, « Histoire et technique du roman policier », *La Nouvelle Revue critique*, Paris, 1937, CH VI, p.119.

Frank André, « Sous la lampe : Pierre Véry », *Marianne*, 12 septembre 1934.

F.-S, *Le Quotidien*, 25 décembre 1934

Ganne Gilbert, « Les Guérisseurs contre Le Guérisseur », *Les nouvelles littéraires* n° 1391, avril 1954.

Guth Paul, « Pierre Véry saute des noisetiers à l'écran », *Quarante contre un*, Editions Corrèa, 1947, p.291-296

Haedens Kleber, « Le Retour de Pierre Véry », *Le Journal du dimanche*, 4 janvier 1970.

Hoveyda Fereydoun, « Requiem pour le père Noël » dans *Histoire du roman policier*, Paris, Editions du Pavillon, 1956, p.132,133 et 135.

Hoveyda Fereydoun, « Le Père Noël se porte bien », dans *Petite histoire du roman policier*, Paris, Editions du Pavillon, 1959.

Humbourg Pierre, *Vendémiaire*, 1934.

Hurtin J., « Pierre Véry » *Le Magazine littéraire* n° 20, août 1968.

Ioakimidis Demetre, *Fiction* n° 92, juillet 1961.

Lefèvre Frédéric, « Curieux homme », *La République*, 1er février 1931.

Le Minotaure, « Croquis à l'emporte pièce : Pierre Véry », *L'Ecran français* n° 63, 11 septembre 1946.

Mac Orlan Pierre, « Pierre Véry » *L'Intransigeant*, 20 novembre 1933

Malraux André, *La Nouvelle Revue française*, 1er décembre 1929.

Mara Jean, « Portrait express, Pierre Véry », *Carrefour*, 1949.

Marion Denis, *La Nouvelle Revue française*, 1er décembre 1931.

Narcejac Thomas, « P.Véry », *Combat*, 24 juin 1954.

Poulain Henri, *La Chronique de Paris* n° 8, juin 1944.

Prasteau Jean, « Pierre Véry vient de perpétrer un nouveau crime », *Le Figaro*, 19 décembre 1951.

Richard H.Ch, « Portrait express : Pierre Véry », *Radio télévision 55* n° 554, du 5 au 11 juin 1955.

Rieben Georges, « Fiche technique auteur : Pierre Véry », *Mystère magazine* n° 295, septembre 1972.

Tourteau Jean-Jacques, « Pierre Véry et analyse de L'Assassinat du père Noël », dans *D'Arsène Lupin à San Antonio*, Mame, Paris, 1970, p.131-135 et 293-297.

Les Treize, *L'Intransigeant*, 18 juillet 1935.

Vandegans André, « La Jeunesse d'André Malraux », Jean-Jacques éditeur, Paris, 1964.

X, *Tout et tout*, 1941

X, « Pierre Véry croit toujours au père Noël », *L'Ecran français* n° 197, 5 avril 1949, réédition *Europe* n° 636, avril 1982.

X, « Esprit de Stendhal, es-tu là? » *L'Ecran français* n° 63, 11 septembre 1946, réédité dans *Europe* n° 636, avril 1982.

X, « Pierre Véry croit toujours au père Noël », *Mon programme* n° 1078, 26 décembre 1959.

ENTRETIENS AVEC PIERRE VÉRY

D'Aubarède Gabriel, Pierre Véry : « Le Roman policier? Le plus puissant véhicule du merveilleux », *Les Nouvelles littéraires* n° 1601, 8 mai 1958.

Parinaud André, « Cinq spécialistes du roman policier vous parlent du plaisir du meurtre », *ARTS* n° 564, 18 avril 1946.

Renault Maurice, « En bavardant avec Pierre Véry », *Mystère Magazine* n° 25, février 1950.

Réponse à la question : « Quel est parmi les romans que vous avez écrits, celui que vous préférez, et quelles sont les raisons de cette préférence? »

X, « Les Auteurs ont la parole », *Mystère Magazine* n° 39, avril 1951.

PREFACE ET POSTFACES

Aymé Marcel, préface à *Tout doit disparaître le 5 mai*, collection «Présences du futur», Denoël, 1961.

Beylie Claude, « Pierre Véry ou le voyage immobile » dans *Léonard ou les délices du bouquiniste*, Editions Aujourd'hui, «Les Introuvables», 1975.

Giron Roger, préface à *L'Assassinat du père Noël*, Livre de poche, 1964.

Lacassin Francis, « L'Aventurier passif » dans *Les Disparus de Saint-Agil*, Folio junior énigme, Gallimard, 1981.

Stragliati Roland, postface pour *Meurtre Quai des Orfèvres*, «Les Grands Maîtres du roman policier», Beauval, 1973.

Site internet : www.pierrevery.com

V Autour du roman policier.

- Earl Bargainnier, *Comic Crime*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1987.
- Bernard Benstock, *Arts in crime writings*, New York, Saint Martin's, 1983.
- T.J Binyon, « *Murder will be out* » : *The detective in fiction*, Oxford, Oxford UO, 1989.
- Didier Blonde, *Les voleurs de visages*, Saint Amand - Montrond, Métailié, 1992
- Boileau- Narcejac, *Le roman policier*, 3^{ème} édition, Paris , PUF, 1988.
- Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, éditions de Fallois, Saint Armand-Montrond, 1996.
- Patricia Craig et Marie Cadogan, *The Lady investigates : women detectives and spies in fiction*, Oxford, Oxford UP, 1986.
- Robert Deleuse, *Les maîtres du roman policier*, Maxeville, Bordas, 1991.
- Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Meaucé, Dunod, 1996.
- Howard Haycraft, *Murder of pleasure : the life and times of the detective story*, London, Appleton- Century Co, 1941.
- Harry Keating, *The bedside companion to crime*, London, Michel O'Hara, 1989.
- Stephen Knight, *Form and ideology in crime fiction*, London, Mac Millan, 1980.
- Ronald A Knox, *The art of the mystery story: a collection of critical essays*, New York, Ed. Howard Haycraft, 1946.
- Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Mesnil - sur - L'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, 1993.
- Ernest Mandel, *Delightful murder : a social history of the crime story*, London, Pluto, 1983.
- Jessica Mann, *Deadlier than the male: an investigation into feminine crime writing*, London, David & Charles, 1981.
- Martin Priestman, *Detective fiction and literature: The figure on the carpet*, London, Mac Millan, 1990.
- Yves Reuter, *Le roman Policier*, Paris, Nathan, 1997.
- Erik Routley, *The puritan pleasures of the detective story*, London, Gollancz, 1972.

- Julian Symons, *Bloody murder: from the detective story to the crime novel*, London, Pan , 1994.
- Julian Symons, *Mortal consequences: a history from the detective story to the crime Novel*, New York, Schocken, 1973.
- Jean Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Limonest, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- SS Van Dine, *The art of the mystery story : a collection of critical essays*, New York, Ed, Howard Haycraft, 1946.
- Colin Watson, *Snobbery with violence: English crime stories and their audience*, London, Methuen, 1987.
- Robin Winks, *Modus operandi: an excursion into detective fiction*, Boston, David.R. Godine, 1982.

VI Autres ouvrages consultés dans le cadre de notre thèse.

- Pierre Albouy, *Mythographies* , Paris, éditions José Corti
- J-P de Beaumarchais, *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Nancy, Bordas, 1985.
- P.Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Editions du Rocher, 1994.
- C-G. Jung, *Psychologie und Alchimie*, Zürich, 1944.
L'homme à la découverte de son âme, Genève, 1946.
L'homme et ses symboles, Paris, 1964.
L'âme et la vie, Paris, 1963.
- Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Mayenne, José Corti, 1963.
- Eloïse Mozzane, *Le livre des superstitions*, Manchecourt, Robert Laffont, 1995.