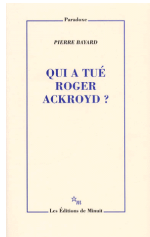


Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd

Marc Escola



Pierre Bayard, [Qui a tué Roger Ackroyd ?](#), Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, 168 p., EAN 9782707316530.

Pour citer cet article

Marc Escola, « Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », *Acta fabula*, vol. 1, n° 1, , Printemps 2000, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7997.php>, article mis en ligne le 01 Février 2000, consulté le 24 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.7997

Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd

Marc Escola

La première pensée qui me vient à l'esprit, c'est que vous ne savez pas vraiment quel est le coupable.

Le Meurtre de Roger Ackroyd

Le récent livre de Pierre Bayard dont le titre *Qui a tué Roger Ackroyd ?* est à lui seul un programme, n'a pas manqué de susciter quelque émoi parmi les amateurs de romans policiers — et sans doute quelque indignation parmi les admirateurs d'un des plus fameux détectives de l'histoire de la littérature dont *Le Meurtre de Roger Ackroyd* relate précisément l'une des plus célèbres enquêtes. On faisait jusqu'alors confiance aux conclusions d'Hercule Poirot, et l'on n'aura guère de scrupule à dévoiler ici d'emblée l'identité du meurtrier révélée dans les derniers chapitres du livre : le docteur Sheppard, qui est le narrateur du récit que nous lisons, est l'assassin de Roger Ackroyd. L'originalité du procédé, que l'on évaluera comme une tricherie ou comme une suprême habileté selon l'idée que l'on se fait du genre, a assuré au livre une telle fortune critique qu'il arrive (ce fut naguère mon cas) qu'un lecteur de Barthes, de Gérard Genette ou d'Umberto Eco doive d'abord la résolution de l'énigme non pas au détective mais au théoricien¹ : il se peut que la première lecture de ce roman d'Agatha Christie soit aujourd'hui d'emblée quelque chose comme une relecture, de sorte qu'on ne sait plus trop bien si ce livre doit être considéré comme un classique du genre ou un classique de la narratologie. Au reste — et l'on aura bien sûr à y revenir — le procédé narratif suppose que le roman a été explicitement construit pour une relecture.

P. Bayard se propose simplement de remettre en cause les conclusions auxquelles était parvenu Hercule Poirot au terme d'une enquête difficile² :

Nous nous proposons donc de reprendre en détail toutes les pièces du dossier en examinant, le plus objectivement possible, si la solution d'Hercule Poirot est valable et s'il est assuré que le docteur Sheppard a commis le meurtre. [...] S'il devait s'avérer que le docteur Sheppard n'est pas l'assassin, c'est une erreur

1

2

judiciaire qu'aurait causée Hercule Poirot et, à sa suite, tous ceux qui ont accepté sa solution sans protester. (p. 15)

Le louable souci de vérité qu'affiche P. Bayard ne s'arrête d'ailleurs pas à la relecture du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Le prologue de la contre-enquête laisse attendre non sans humour une « extension » de la méthode à l'ensemble de la littérature policière, voire à la littérature tout entière :

Alors que le roman policier est souvent vécu comme appelant à une lecture unique, notre proposition aurait pour bénéfice d'inviter à reprendre un certain nombre de dossiers douteux et à partir en quête de criminels impunis. (p. 16)

Mais, par ailleurs, de nombreux décès de la littérature, et pas seulement policière, mériteraient d'être considérés. Qui s'est jamais interrogé sérieusement, par exemple, sur les étrangers épidémies de décès qui frappent les héros des fables de La Fontaine ? Est-on si assuré que la dame aux camélias soit morte de mort naturelle ? Est-il exclu que Madame Bovary ait été assassinée ? Et que sait-on au juste du décès de Bergotte ?

Ainsi envisagée, la littérature abonde en effet en «dossiers douteux», et cette méthode « aux applications infinies », comme celle préconisée naguère par Pierre Ménard, « peuple d'aventures les livres les plus paisibles³ ». On dira ici un mot de cette méthode, et l'on examinera la solution proposée par P. Bayard, non pas tant pour réhabiliter la mémoire d'Hercule Poirot que pour pouvoir s'attacher ensuite à des indices qui se trouvent avoir échappés aux deux enquêteurs. Le dossier Ackroyd étant rouvert, tout lecteur a désormais le devoir de livrer à la justice les informations dont il pourrait disposer.

Une contre-enquête

On doit d'abord à la vérité de souligner que la contre-enquête policière qui donne son titre à l'ouvrage de P. Bayard n'est pas le seul objet de son livre ; celui-ci porte aussi, et peut-être surtout, sur les rapports qu'entretiennent délire (au sens médical du terme) et critique :

Remettre en cause la solution d'Hercule Poirot, c'est la considérer comme délirante, reproche que lui fait d'ailleurs le docteur Sheppard, abasourdi, lorsque Poirot, triomphant, lui communique le fruit de ses réflexions.

Par ailleurs et dans le même temps, c'est prendre le risque d'une lecture délirante. [...] Ainsi ne serait-il pas faux de dire que notre livre est consacré à l'édification expérimentale d'une lecture délirante. (p. 15)

Qu'est-ce qu'une interprétation délirante ? Telle est l'interrogation qui sous-tend l'ensemble de la démarche de P. Bayard, dont Pierre Bellemin-Noël a tenu récemment à saluer l'originalité⁴ : ici comme dans ses précédents travaux, P. Bayard ne se demande pas ce que la critique littéraire peut apprendre de la psychanalyse, mais bien plutôt ce que la littérature, en tant qu'elle met en œuvre des processus d'interprétation, peut apprendre à la psychanalyse.

Disons d'emblée que ce n'est pas cette perspective qui nous retiendra : non pas que nous soutenions que la psychanalyse n'ait rien à apprendre de la littérature (avant d'être un « complexe » dont l'analyse peut indéfiniment traquer la trace, *Œdipe* fut une tragédie dont une *Poétique* célèbre s'est un peu occupée), ni davantage la thèse contraire ; mais, plus simplement, qu'il n'est pas sûr que la littérature ait quelque chose à apprendre à qui que ce soit. Quant à l'interrogation sur les « limites de l'interprétation », on rappellera seulement qu'elle n'intéresse finalement que les lectures en prise sur une herméneutique, ce que toute lecture n'est nullement tenue d'être ; dans une tradition rhétorique au demeurant assez longue et que l'on peut en effet identifier comme l'« ancienne critique⁵ », le lecteur qui se demandait si la Princesse de Clèves n'eût pas mieux fait de ne rien avouer à son mari, ne prenait guère le risque d'une lecture « délirante » : il projetait seulement en regard du texte réel un texte possible pour en évaluer les mérites, c'est-à-dire les effets, respectifs.

Ce que le livre de P. Bayard nous apprend, donc, tient pour l'essentiel dans deux de ses sections : l'une est formée du chapitre intitulé « Contre-enquête », qui pointe les insuffisances (assez nombreuses il est vrai pour être préoccupantes) des conclusions d'Hercule Poirot ; l'autre d'une série de trois chapitres, sobrement titrés « La vérité », « Rien que la vérité », « Mais toute la vérité », qui propose une autre résolution de l'énigme. La question posée est aussi simple que troublante : le lecteur a-t-il les moyens de faire sa propre enquête et d'explorer des voies qui ont été sciemment fermées non pas tant par le détective que par le romancier ? Que signifierait pour le lecteur la « découverte » d'indices qui auraient échappés à Hercule Poirot ? Instruisant sa propre enquête, P. Bayard ne fait sans doute que répondre à la sollicitation fondamentale de la rhétorique de la lecture singulière qui est celle du genre ; comme l'avait déjà souligné Borges, dans une conférence à peine moins connue que « Pierre Ménard auteur du Quichotte » mais qui gagne à être lue dans le voisinage de cette *fiction* fameuse, le roman policier a donné naissance à un genre de lecteurs particulier⁶ :

4

5

6

Il existe aujourd'hui un type particulier de lecteurs, les lecteurs de romans policiers. Ces lecteurs qu'on retrouve dans tous les pays du monde et qui se comptent par millions — ont été engendrés par Edgar Poe. Supposons un instant que ce type de lecteurs n'existe pas, ou supposons quelque chose de plus intéressant : qu'il s'agisse d'une personne très éloignée de nous. Par exemple, un Persan, un Malais, un paysan, un enfant, une personne à qui on dit que le *Quichotte* est un roman policier ; supposons que ce personnage hypothétique ait lu des romans policiers et qu'il commence à lire ce livre. Que lit-il pour commencer ?

Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo... et ce lecteur est déjà plein de soupçons car le lecteur de romans policiers est un lecteur incrédule qui lit avec méfiance, avec une méfiance particulière.

Par exemple, quand il lit : *Dans une bourgade de la Manche...* il suppose que, bien entendu, l'histoire ne se passe pas dans la Manche. Puis : *dont je ne veux pas me rappeler le nom...* pourquoi Cervantès ne voulut-il pas se le rappeler ? Sans doute parce que c'était lui l'assassin, le coupable [...].

L'insatisfaction que confesse P. Bayard devant la solution proposée, « expédiée en quelques pages par un Hercule Poirot tellement heureux de son inventivité qu'il se soucie peu de revenir sur les problèmes innombrables que pose une énigme complexe » (p. 14), n'a rien de délirante : elle est bien d'abord celle d'un authentique lecteur de romans policiers qui étend le « soupçon » jusqu'à la personne de l'enquêteur. On peut en effet relever dans le récit final qu'Hercule Poirot propose du crime un nombre anormalement élevé d'« invraisemblances » que Pierre Bayard scinde logiquement en trois catégories : « celles qui concernent les heures précédant le meurtre, celles qui portent sur la réalisation du meurtre proprement dit, celles qui concernent la période postérieure au meurtre » (p. 79).

En amont du meurtre, le mobile : est-il bien démontré que Sheppard a agi comme un maître-chanteur sur le point d'être découvert ? Les éléments qui permettent à Poirot d'établir ce mobile sont assez fragiles : si le médecin parvenait à fournir *in fine* une explication plausible sur l'origine des vingt-milles livres dont il a fait état devant Poirot à un moment où il ignorait encore l'identité de son voisin, en expliquant du même coup pourquoi il a d'abord menti sur un prétendu héritage, l'accusation se verrait privée de sa seule preuve objective. Même en admettant que Sheppard soit bien le maître-chanteur, pourquoi le médecin n'a-t-il pas préféré nier les accusations épistolaires d'une Mme Ferrars elle-même suspectée d'un meurtre plutôt que de supprimer en la personne de Roger Ackroyd celui que le médecin espérait être l'unique lecteur de la lettre accusatrice ? Comment Sheppard pouvait-il savoir que Mme Ferrars s'était contentée de cette seule lettre et qu'elle ne l'avait pas par

ailleurs dénoncé à la police ? Le meurtre de Roger Ackroyd n'a en effet de sens que si celui-ci est bien le seul destinataire d'une unique lettre : de cela, Sheppard ne pouvait avoir aucune certitude au moment du meurtre. Il y a pour le moins quelque légèreté à imaginer Sheppard accomplissant un homicide sans être sûr d'apporter ainsi une solution définitive à un problème que ce geste même aggrave considérablement. Aux considérations sur le mobile, P. Bayard ajoute des réflexions sur « la psychologie du prétendu meurtrier » : Sheppard, note-t-il, n'a pas le « profil de l'emploi ».

Il y a une contradiction foncière entre le portrait qui est suggéré d'un mystérieux assassin froid et calculateur et celui d'un Sheppard s'affolant devant un danger inexistant (ou méritant pour le moins d'être confirmé), au risque de mettre, et cette fois pour de bon, sa sécurité en péril en commettant un meurtre. (p. 80)

Disons-le nettement : cette dernière spéculation nous semble pour le moins hasardeuse ; même si certains traits de caractère de Sheppard sont « attestés » à plusieurs reprises par d'autres personnages, il reste que l'ensemble de ces énoncés figurent dans un récit à la première personne, rédigé par Sheppard lui-même, narration qui doit comme telle nous être suspecte *dans son ensemble* ; l'idée que nous nous faisons de Sheppard comme de l'identité du meurtrier sont des effets du texte de Sheppard, au sujet desquels aucune vérification n'est possible ; le « caractère » de Sheppard comme celui du meurtrier sont très exactement ce que la tradition rhétorique nomme des *éthè* : à supposer que Sheppard soit bien le coupable, il avait tout intérêt à faire en sorte que les deux « caractères » ne coïncident pas (un avocat n'aurait pas configuré autrement ses éthopées). Mieux vaut donc ne pas confondre, au sein de cette première série d'« invraisemblances » établie par P. Bayard, les phénomènes qui relèvent de classiques problèmes de régie du récit et les simples considérations psychologiques.

Deuxième série : la réalisation même du meurtre. Les invraisemblances majeures tiennent ici à l'emploi du temps de Sheppard entre le moment où il apprend la mort de Mme Ferrars et celui où il est censé assassiner Roger Ackroyd. Emploi du temps pour le moins chargé : visites médicales, déjeuner avec sa soeur Caroline, rencontre avec Hercule Poirot dans le jardin, discussion avec Caroline, visite secrète à Ralph Paton à l'auberge des « Trois dindons », à quoi s'ajoute le temps des différents trajets, y compris celui qui le mène à Fernly où l'attend Ackroyd pour dîner. P. Bayard fait ici valoir que « l'assassinat d'Ackroyd, en tout cas dans la représentation que s'en fait Poirot, ne nécessite pas seulement la possession d'une arme » :

Il implique la construction d'un matériel sophistiqué, à savoir un appareil à déclencheur programmé que Sheppard doit inventer et construire sans modèle à partir d'un dictaphone. La question qui se pose est alors de savoir *quand*. Le temps de conception de cet objet est très bref puisque Sheppard a appris seulement le

matin qu'il risquait d'être menacé [...]. Mais le temps de fabrication, alors même qu'il s'agit d'un complexe objet de précision, l'est encore plus, puisque Sheppard dispose au maximum de deux heures, dans une maison où Caroline ne lui laisse aucun répit et où il a peu d'espoir de s'isoler, pour fabriquer (nous sommes en 1926) ce qui est dans doute le premier radio-réveil de l'histoire des techniques. (p. 82)

On nuancera les doutes de Pierre Bayard : pourquoi faudrait-il supposer que Sheppard a conçu le mécanisme déclencheur *pour* le meurtre ? On peut tout aussi bien imaginer que Sheppard a inventé ce mécanisme, parmi d'autres «dispositifs simples mais très utiles dans la maison⁷», à *temps perdu*, indépendamment du dictaphone lui-même dont il entre en possession deux jours avant le meurtre (XXVII, 315), et qu'il n'a eu qu'à «équiper» le dictaphone avec ce mécanisme lorsque le besoin s'en est fait sentir — à quoi deux heures peuvent sans doute suffire. Il reste que ce dictaphone joue bien en effet un rôle crucial dans l'affaire ; nous y reviendrons.

Dans la reconstitution du meurtre que propose Hercule Poirot, un autre objet s'avère décisif : la paire de chaussures subtilisées à Ralph Paton pour fabriquer de fausses empreintes et faire de leur propriétaire le principal suspect. On peut ici retenir les «invraisemblances» relevées par P. Bayard : comment d'abord Sheppard pouvait-il savoir que Ralph Paton avait apporté à King's Abbot, et pour un séjour très bref, plusieurs paires de chaussures ? qu'il aurait la possibilité ensuite de laisser des empreintes sous la fenêtre de Roger Ackroyd (le temps est sec, il y faut le «hasard» d'un mince filet d'eau) et enfin de rapporter ces bottines aux «Trois Dindons» sans se faire remarquer ? Ces questions nous renvoient au problème de la préméditation : tous ces éléments admettaient *a priori* une marge trop grande d'imprévisibilité pour qu'un meurtrier prenne le risque de les intégrer à un plan concerté. On peut en outre radicaliser l'interrogation sur la vraisemblance : comment Sheppard s'y est-il pris pour subtiliser cette paire de bottines dans une chambre d'auberge, «en présence de leur propriétaire» ?

Dernier élément lié à la réalisation du meurtre : le coup de téléphone attribué par le médecin à Parker, qui motive le retour de Sheppard sur le lieu du meurtre avant même que celui-ci soit découvert pour lui permettre d'escamoter le dictaphone. Hercule Poirot est fier d'être parvenu à identifier ce mystérieux correspondant, bien réel puisque Caroline, la sœur de Sheppard, a entendu son frère répondre à cet appel : il s'agirait d'un steward en partance pour l'Amérique que Sheppard a reçu lors de ses consultations du matin. Selon P. Bayard, «l'histoire du coup de fil, loin d'accabler Sheppard, tend plutôt à l'innocenter, pour peu que l'on fasse preuve d'un minimum de bon sens» : on doit d'abord se demander pourquoi Sheppard aurait recouru à un procédé aussi compliqué (le démenti de Parker est un des points de

départ de l'enquête et oblige d'emblée la police à confronter les deux «versions» de l'appel), aussi aléatoire (le steward aurait pu oublier), aussi dangereux (la police parvient à identifier le lieu de l'appel) et aussi inutile (il suffisait à Sheppard de «faire ce que font tous ceux, y compris les personnages des autres romans d'Agatha Christie : feindre d'avoir oublié quelque chose, comme sa trousse ou un quelconque objet médical nécessaire à ses visites du lendemain»). Pour n'être pas totalement «invraisemblable», le procédé pose à nos yeux une difficulté du même ordre que l'élément précédent, le vol de la paire de chaussures : il y avait dans le «montage» de ce procédé, de la part de Sheppard et si la reconstitution de Poirot est exacte, un pari pour le moins hasardeux, un risque qu'un criminel aurait hésité à prendre dans la mesure où il n'était pas sûr de maîtriser le ressort du procédé. La plus élémentaire prudence, en la circonstance, consiste en effet à éviter toute participation extérieure et à réduire le nombre de déclarations susceptibles d'être exploitées par la police. On peut être plus réservé en revanche sur la «méthode simple et sûre» que P. Bayard préconise en pareil cas de figure, et retourner l'argument : feindre d'avoir oublié quelque chose est peut-être le prétexte le plus économique, au sens où il ne nécessite aucune participation extérieure, mais il est aussi le plus éculé, et *comme tel* immédiatement suspect aux yeux sinon des enquêteurs du moins du lecteur ; et l'on pourrait aller jusqu'à soutenir que le procédé de Sheppard, tel qu'Hercule Poirot le comprend, est d'autant plus efficace qu'il est moins économique : il contribue pour le moins à brouiller les pistes en suscitant dans l'imagination des enquêteurs l'existence d'un tiers (de fait le mystérieux correspondant sera tour à tour identifié à plusieurs personnages : ce sont autant de fausses pistes). L'on voit qu'il n'est pas si simple d'évaluer la vraisemblance de tel ou tel ressort dans un genre aussi contraint que l'est le roman policier.

Troisième série d'invraisemblances, en aval du meurtre : il faut d'abord souligner que c'est Sheppard lui-même qui informe la police du chantage exercé sur Mme Ferrars, établissant ainsi le lien qui unit les deux affaires, alors même que le meurtre de Roger Ackroyd avait précisément pour but de rejeter la première dans un oubli définitif. Il est vrai que Sheppard n'avait guère le choix, dès lors qu'il pouvait craindre que Parker ait entendu une partie de sa conversation avec Ackroyd où le mot de «chantage» a dû revenir plusieurs fois. Mais il aurait parfaitement pu justifier autrement le mot, en inventant par exemple une autre histoire de chantage. L'attitude de Sheppard à l'égard de Ralph Paton constitue pour P. Bayard une autre « source d'étonnement » : subtiliser Ralph Paton à l'enquête en le cachant dans un hôpital psychiatrique contribue à l'évidence à faire du jeune homme le principal suspect, mais cette « disparition » ne saurait être que provisoire ; Sheppard pouvait bien se douter qu'il aurait tôt ou tard à s'expliquer sur cette dissimulation qui constitue, indépendamment même de l'identité du meurtrier, un délit. Reste à

s'interroger enfin sur l'attitude de Sheppard après les accusations de Poirot : le médecin ne songe pas un instant à nier et accepte sans sourciller la suggestion du suicide, alors même que Poirot n'avance guère de preuves au sens juridique du terme. Pour ingénieuse qu'elle soit, la construction de Poirot ne constitue jamais qu'une hypothèse qui repose sur un faisceau d'indices finalement assez mince et insuffisamment étayé de preuves objectives : on peut à bon droit se demander ce que vaudrait cette construction devant un jury d'assises et face à un bon avocat. C'est cet avocat que P. Bayard a choisi d'être, en réclamant un complément d'instruction.

La « contre-enquête » promise ne va cependant guère au-delà de ces éléments : P. Bayard cherche surtout à mettre à profit les insuffisances de la solution proposée par Hercule Poirot pour montrer qu'une autre hypothèse permet de subsumer l'ensemble des indices et que l'intrigue admet bien une autre résolution.

Le meurtre de l'autre

Venons-en maintenant à la solution proposée par P. Bayard qui constitue en regard de l'intrigue du roman une autre fin possible. La démarche est aussi élégante qu'ingénieuse : elle consiste à croiser les deux hypothèses textuellement les mieux marquées, celle d'une culpabilité de Sheppard à laquelle s'arrête ultimement Hercule Poirot, celle d'une culpabilité de Ralph Paton que tout accuse du début à la fin de l'enquête. La première est faible sur le plan de la vraisemblance, si l'on a accepté les résultats de la « contre-enquête » de P. Bayard, mais particulièrement spectaculaire, et à vrai dire inédite, sur le plan narratif (le narrateur est l'assassin) ; la seconde est fortement vraisemblable (héritier de Roger Ackroyd, Ralph Paton a un mobile solide ; être instable, il a selon P. Bayard le profil psychologique requis ; présent sur les lieux du crime, il n'a pas d'alibi), mais pour ces mêmes raisons, narrativement décevante. Reste à trouver « un personnage qui associerait les avantages des deux précédents sans avoir leurs inconvénients, qui surprendrait le lecteur autant que Sheppard en ayant tout de même un mobile plus solide, une psychologie plus conforme à son acte et surtout la possibilité matérielle de commettre le meurtre » (p. 148).

Dans cette quête du « véritable » assassin de Roger Ackroyd, on a d'abord à décider si le meurtre est lié à la mort de Mme Ferrars et au chantage exercé sur elle, ou si les deux événements sont indépendants. La disparition de la lettre, dont l'existence est attestée à la fois par Sheppard et Parker, oblige à mettre en relation le suicide de la première et le meurtre du second. L'assassin, note alors P. Bayard, ne peut donc être que « quelqu'un du village, qui a eu les moyens matériels de faire chanter Mme

Ferrars pendant une longue période» et qui a pu connaître les circonstances de sa mort. Se trouvent donc d'emblée éliminés de la liste des suspects Charles Kent et le major Blunt qui sont simplement de passage — ainsi qu'Hercule Poirot lui-même. Mais Sheppard n'est pas nécessairement le seul, même s'il est le mieux placé comme le souligne Poirot (XXVI, 311), à savoir que Mme Ferrars avait empoisonné son mari ; l'information cruciale tient en outre dans le caractère *unique* de la lettre de dénonciation : Sheppard — là réside selon P. Bayard « la faille majeure du raisonnement de Poirot » — ne pouvait pas en avoir la certitude ; il faut donc conclure « que la personne qui détenait cette information cruciale est l'assassin ».

P. Bayard brosse enfin le portrait psychologique de l'«assassin idéal», qui doit être selon lui à « l'opposé du pâle docteur Sheppard » : « compte-tenu de la rapidité avec laquelle le meurtre a été projeté et exécuté », l'assassin ne saurait être qu'« un être de sang-froid, implacable et sûr de lui » — ce qui conduit à innocenter des « personnages inconsistants » comme Flora Ackroyd ou Geoffroy Raymond, le secrétaire d'Ackroyd.

Si l'on s'attache maintenant à la réalisation du meurtre lui-même, on peut compléter ainsi le portrait : l'assassin est venu de l'extérieur, il ne peut s'agir d'une des personnes résidant à Fernly ou ayant assisté à la soirée (« il serait invraisemblable qu'Ackroyd ouvre sans méfiance la fenêtre à quelqu'un qui habite sous son toit »). Ce trait supplémentaire élimine « la quasi-totalité des personnages du livre, tous réunis ce soir-là dans la maison d'Ackroyd ». Enfin, si l'on ne retient pas l'hypothèse du dictaphone et si c'est bien la voix d'Ackroyd qu'entendent les témoins, l'heure du crime est sans doute plus tardive que celle établie par Poirot, mais elle cesse, selon P. Bayard, « d'être un élément décisif pour identifier l'assassin, qui a eu de toute façon beaucoup de temps pour agir ».

Il ne reste alors qu'à réunir les différents fragments de cette mosaïque, à la manière qui est celle d'Hercule Poirot *himself* :

L'assassin est quelqu'un qui se trouve en évidence dans le livre alors que personne ne le soupçonne. Quelqu'un possédant une grande force intérieure et qui, n'étant pas présent à la soirée chez Ackroyd, a pu aller chercher le poignard dans la vitrine, puis frapper au carreau d'Ackroyd pour se faire ouvrir. Quelqu'un de remarquablement informé sur la vie du village, capable, par exemple, grâce à son réseau privé de relations, de tout savoir de la mort de Ferrars et de sa femme, et de faire surveiller leur courrier. En un mot : Caroline Sheppard. (p. 152)

Conscient du caractère pour le moins inattendu de cette révélation, P. Bayard s'emploie dans ses deux derniers chapitres à étayer l'hypothèse en anticipant au passage sur d'immédiates objections. Sur le mobile possible de Caroline Sheppard d'abord : il n'est pas nécessaire de supposer (encore que ce ne soit pas, selon P. Bayard, « le plus invraisemblable pour qui connaît sa psychologie et son mode de

vie ») que Caroline faisait elle-même chanter Mme Ferrars. Soutenir la thèse que le meurtre d'Ackroyd et le chantage exercée sur Mme Ferrars sont liés n'oblige pas à postuler que l'assassin et le maître chanteur soient une seule et même personne. Sans entrer plus avant dans le détail de la démonstration, indiquons seulement que la solution proposée par P. Bayard, est celle d'un « meurtre altruiste » : « Caroline a tué pour protéger son frère, qui, lui, était bien le maître-chanteur » et celui-ci accepte de se suicider, après les conclusions de Poirot, « pour sauver sa sœur ».

La force de l'hypothèse de P. Bayard tient à ce qu'elle propose bien, avec un autre coupable, une autre fin au roman sans attenter à la lettre de son texte : P. Bayard ne lève les yeux du livre pour projeter son propre roman qu'une fois la lecture complètement achevée ; l'hypothèse tient compte « de tout le texte », intègre jusqu'aux dernières pages de la confession de Sheppard et jusqu'aux ambiguïtés de ce qu'on considérait jusqu'ici comme des «aveux» du meurtrier en même temps que du narrateur.

Textes possibles

En rédigeant ainsi «un roman policier sur un roman policier», P. Bayard prenait évidemment le risque de voir un autre lecteur relever les insuffisances de la solution qu'il propose : «lira bien qui lira le dernier», rappelait avec sagesse G. Genette ; tel n'est pas exactement notre propos, qu'il est peut-être temps de préciser un peu en faisant état d'un triple doute.

Dans la « contre-enquête » de P. Bayard, nous nous sommes seulement attachés jusqu'ici à mettre ponctuellement en évidence les limites d'un raisonnement sur la vraisemblance ou l'invraisemblance de tel ou tel élément ; s'il n'est pas toujours évident d'en décider, c'est que la démarche de P. Bayard ne fait guère le partage entre l'analyse rhétorique qu'appellent classiquement les problèmes de régie du récit ou les phénomènes de motivation, et l'insatisfaction herméneutique qui est au point de départ de son travail comme à son point d'arrivée : c'est bien l'interprétation des faits par Hercule Poirot qu'il conteste pour lui substituer *in fine* une autre interprétation, où intervient massivement l'hypothèse psychanalytique. On a vu par exemple interférer les approches rhétorique et herméneutique dans l'examen des mobiles ou de la psychologie du meurtrier, ou encore dans l'évaluation de l'attitude de Sheppard après le meurtre : «on comprend mal», écrit P. Bayard, « pourquoi il consacre autant d'énergie à mettre la police sur la bonne piste » (p. 84). La structure donnée par P. Bayard à son livre est plus révélatrice encore : dans un dernier chapitre intitulé « Mais toute la vérité », P. Bayard révèle que la solution à laquelle l'a conduit «l'étude policière du livre» (l'analyse strictement

interne) est « accessible d'une autre manière, au moyen cette fois d'une lecture plus psychanalytique », attentive aux « actes manqués textuels » — une lecture qui verrait en Caroline à la fois « une figure maternelle pour un frère qu'elle protège amoureusement » (p. 164) et la seule « figure phallique » du roman⁸. On peut se demander si l'hypothèse psychanalytique n'a pas été en fait première, si ce n'est pas elle qui commande souterrainement l'analyse proprement textuelle ; le titre de ce dernier chapitre, qui vient après « La vérité » et « Rien que la vérité », donne en tous cas à penser que la « vérité » psychanalytique constitue pour P. Bayard « toute la vérité ». Soit encore cet aveu ingénu chez l'interprète de la « forme de beauté » que revêt pour lui une hypothèse dont le principal mérite, et peut-être le vrai moteur, tient dans la « transformation » qu'elle imprime non à la lettre du texte mais à son sens : cette lecture, explique P. Bayard,

transforme une sordide histoire d'argent en une histoire d'amour, l'amour passionnel que se portent un frère et une sœur, chacun étant prêt à tout, y compris à tuer, pour sauver l'autre. (p. 159).

On mettra cette dernière déclaration au compte de l'humour de P. Bayard, mais on ne peut pour autant éviter un certain trouble à lire ce qui s'apparente bien à une confidence : à quel besoin répond chez l'interprète une telle transformation ?

Nous plaiderons ici pour une analyse strictement rhétorique et nous traiterons de la question de P. Bayard (« Qui a tué Roger Ackroyd ? ») dans les termes d'une théorie des textes possibles. À cela, deux raisons au moins. La première, déjà évoquée, est de méthode : comme le rappelait fermement M. Charles, dont le dernier ouvrage tend précisément à refonder la pratique du commentaire sur l'analyse rhétorique, « tout texte ne se construit que dans un environnement de textes possibles » constitué à la fois des possibles de l'écriture que le texte n'utilise pas et des hypothèses textuelles ou des spéculations auxquelles se livre tout lecteur dans le cours même de la lecture⁹ :

C'est cette très puissante conviction, selon laquelle le texte n'est qu'un possible parmi d'autres, qui a autorisé [à l'âge classique] la tradition d'une critique créatrice, capable, historiquement d'un véritable dialogue avec les œuvres : celle qui se permet d'envisager que les choses auraient pu être autrement, et parfois auraient dû être autrement, celle qui permet de se demander, par exemple, si Mme de Clèves n'aurait pas mieux fait de ne rien dire à son mari.

L'analyse rhétorique consiste ainsi à considérer le texte réel comme un texte possible parmi d'autres : c'est dans un tel cadre selon nous, et à condition qu'il

8

9

demeure continûment explicite, que la question de P. Bayard a les meilleurs chances de recevoir sa réponse la plus satisfaisante.

La seconde, plus circonstancielle, est que le genre du roman policier ne cesse de jouer ouvertement avec les possibles du texte, comme l'ont bien montré notamment les travaux de U. Eisensweig et de J. Dubois¹⁰ et comme P. Bayard le souligne lui-même à plusieurs reprises¹¹ : la résolution finale de l'énigme par le détective consiste à reconstituer, avec le récit du meurtre, un texte absent (*Le Meurtre de Roger Ackroyd* n'échappe pas à la loi du genre) ; chaque suspect est lui-même porteur d'un texte possible ; et le plaisir de lecture spécifique au genre tient à cette concurrence entre plusieurs textes possibles entre lesquels le lecteur doit apparemment arbitrer. L'insatisfaction que confesse P. Bayard se confond, rappelons-le, avec le ressort même du genre : il s'agit bien pour le lecteur de tenter de trouver à la place de l'enquêteur l'identité du meurtrier, en produisant donc dans le texte réel un texte possible. Le genre obéit donc à une rhétorique singulière qui suppose l'ouverture d'un éventail de possibles textuels que le chapitre final vient brutalement refermer ; cette résolution des possibles dans un texte ultime ne se fait pas sans restes : il est tout simplement impossible de sussumer en un unique texte (le récit du meurtre), l'ensemble des éléments dont le roman a eu besoin pour produire, avec le défilé des suspects, une multiplicité de fausses pistes. C'est vrai de *Roger Ackroyd* comme de tout roman policier. Mais il est moins fréquent qu'un lecteur, fût-il aussi perspicace que P. Bayard, puisse reprendre à nouveaux frais l'enquête pour montrer que l'énigme admet une autre solution et donner au meurtrier une autre identité. À la question herméneutique (qui a tué Roger Ackroyd, et pourquoi ?), on préférera donc une interrogation proprement rhétorique : comme se fait-il qu'une telle question ait un sens ? ou encore, et plus précisément : comment un même texte peut-il admettre plusieurs fins différentes ? La question rhétorique est donc en définitive celle de l'achèvement ou de la continuation narrative, et c'est de là qu'il nous faudra dans un instant repartir.

Il est un autre problème que la rivalité savamment orchestrée entre l'enquête d'Hercule Poirot et la « contre-enquête » de P. Bayard laisse dans l'ombre et sur lequel P. Bellemin-Noël a parfaitement mis l'accent :

Le problème dont l'absence m'apparaît criante dans ces pages — y serais-je plus sensible que d'autres ? — s'énonce naïvement ainsi : *que devient dans cette affaire l'auteur du récit ? Pourquoi n'inculpe-t-on pas Agatha Christie d'enquête bâclée, voire de trafic d'influence ou d'injure à magistrat ? Car c'est une accusation en trompe-l'oeil que celle qui tombe sur le petit détective belge, qui n'est pour rien dans une bévée dont la seule et unique responsable, à première vue comme à la*

10

11

réflexion, ne saurait être que la grande romancière britannique. [...] *Agatha Christie savait-elle, oui ou non*, que le docteur Sheppard pourrait bien être innocent du meurtre de Roger Ackroyd¹² ?

Pour P. Bellemin-Noël, l'alternative est en fait la suivante : ou bien Agatha Christie « nous a sciemment berné », ou bien « la chère Agatha ne s'est pas rendu compte que son merveilleux Poirot mettait à côté de la plaque ». Dans le premier cas, on voit mal en quoi résiderait l'exploit (« quoi de plus facile que de tromper une confiance aveugle ? ») tout autant que l'enjeu (« rien ne l'empêchait de raconter telle autre histoire qui lui eût semblé meilleure »). La seconde possibilité ouvre elle-même une autre alternative, celle déjà repérée entre rhétorique ou herméneutique : ou bien l'on s'en tiendra à ce constat rhétorique, que P. Bellemin-Noël partage donc furtivement avec M. Charles, qu'il reste une « frange d'aléatoire » ou d'indétermination dans tout récit, ou bien l'on recourra à une hypothèse herméneutique, vers laquelle penche à l'évidence P. Bellemin-Noël et qu'il formule en des termes susceptibles d'éveiller la « gourmandise » d'un P. Bayard :

[...] Aveuglée par on ne sait quel acharnement *inconscient* à l'encontre de son détective préféré, [A. Christie] l'amènerait au moins une fois à se tromper, ou contre le narrateur d'occasion et médecin de profession qu'elle voudrait à toute force rendre responsable d'un meurtre qu'il n'a pas commis, ou encore poussée par une espèce de jalousie à l'égard du frère de cette Caroline dont on sait qu'elle était dans son livre « son personnage favori », Agatha Christie aurait *inconsciemment* manipulé son texte et/ou son enquêteur de telle manière que le meurtrier qu'elle montre du doigt ne soit pas celui que l'on découvre pour peu que l'on étudie l'affaire de sang-froid... [...] Ne serait-il pas exaltant d'écrire, chacun à notre tour, un roman sur ce magnifique sujet ?

Dès lors que l'hypothèse de lecture se construit « contre » la solution d'Hercule Poirot, on voit mal en effet que l'on puisse faire l'économie d'une question sur « l'intention de l'auteur » — et, en définitive, on comprend tout aussi mal que P. Bayard se soit ainsi privé d'une spéculation sur « l'inconscient du texte ». Mais ne peut-on s'en tenir au premier constat ? Si le texte réel n'est qu'un texte possible parmi d'autres, il n'est pas interdit de penser que ces textes virtuels entrent localement en concurrence avec lui.

On est ainsi conduit à une ultime remarque : qu'en est-il du texte que nous lisons ? Pourquoi Sheppard, à supposer qu'il soit l'assassin, donne-t-il sa relation à lire à Hercule Poirot ? Et, dans le fond, pourquoi écrit-il ? La question du statut de ce récit à la première personne n'est guère réglée par P. Bayard qu'en termes herméneutiques : en confiant son texte à Hercule Poirot, Sheppard chercherait inconsciemment à se faire accuser à la place de sa sœur ; en rédigeant des « aveux »

dans les dernières pages, il s'accuserait pour innocenter sa sœur. Disons-le clairement : du point de vue qui est désormais le nôtre, et pour séduisante qu'elle soit, l'hypothèse fait bon marché de la structure même du texte, si l'on veut bien la regarder d'un peu près.

Le « paradoxe du narrateur »

On distinguera dans la narration de Sheppard quatre segments dont le statut diffère logiquement. Premier moment : la narration avant que Sheppard n'identifie en son voisin le célèbre Hercule Poirot ; les questions sont ici au nombre de deux : à quel moment commence-t-il exactement son récit, et à quelle fin ? Deuxième moment : la relation de l'enquête, dans laquelle Sheppard apparaît comme un «collaborateur» d'Hercule Poirot ; on s'interrogera sur la distance temporelle qui sépare les événements de leur relation, comme on le ferait de tout récit rétrospectif à la première personne. Troisième segment, l'intervalle de temps qui sépare le moment où Sheppard remet son manuscrit à Poirot (XXIII) et le moment où Poirot l'accuse en l'invitant à « achever son récit » : à quel moment sont rédigées les pages qui couvrent cet intervalle ? Quatrième et dernier segment : la « confession » de Sheppard dans les dernières pages qui revêt un statut différent du seul fait qu'elle est, en quelque façon, dictée par Poirot (le temps de l'histoire y rejoint le temps de l'écriture).

La première page du roman, comme il est d'usage dans un récit rétrospectif à la première personne, donne une indication sur la distance qui sépare les événements de leur relation par Sheppard (I-5) : l'intervalle compte plusieurs semaines.

Je ne prétendrai pas, maintenant, que j'aie, dès cet instant, prévu les événements qui devaient se dérouler au cours des semaines suivantes, car ce ne serait pas exact. Mais mon instinct m'avertissait que j'allais éprouver des émotions.

L'action elle-même tient dans les limites étroites d'une semaine, du vendredi 17 au vendredi 24 septembre : on a donc apparemment affaire à un récit intégralement rétrospectif, narration ultérieure d'autant plus sensible que le narrateur s'autorise régulièrement des prolepses qui supposent qu'il connaît la fin de l'histoire qu'il raconte. Ainsi au début du chapitre 14 (p. 172) :

À la suite de la conversation que je viens de rapporter, l'affaire me parut entrer dans une phase entièrement nouvelle. D'ailleurs elle peut être divisée en deux parties distinctes l'une de l'autre : la première va de la mort d'Ackroyd, le vendredi soir, au lundi suivant. Pendant tout ce temps, je demeurai sans cesse auprès de Poirot ; je vis ce qu'il voyait et je fis de mon mieux pour lire dans ses pensées. Je sais maintenant que je n'y réussis pas [...]. Ainsi que je l'appris par la suite [...] ¹³.

Sheppard rédige donc son récit «plusieurs semaines» après les événements que relate le texte. Or, «quelques semaines» après la mort de Mme de Ferrars, Sheppard est dans l'impossibilité d'écrire ce récit, et notamment sa première page : si l'on en croit le dernier chapitre, il s'est suicidé dans la nuit du 24 au 25 septembre. En d'autres termes, la fin «projetée» par l'ouverture du texte ne coïncide pas avec le dénouement du roman, si bien qu'on a à se demander d'abord non pas « Qui a tué Roger Ackroyd » mais « Qui a écrit le texte que nous lisons ? ».

Il y a plus grave encore : au moment où Sheppard se décide à confier à Poirot son manuscrit (XXIII-280), qui est supposé être précisément le récit que nous venons de lire, celui-ci se trouve désigné non plus comme une narration ultérieure mais comme un journal, rédigé au jour le jour, «au fur et à mesure» (*as you went along*). Tel est bien le problème majeur posé par la structure du texte, que Dario Gibelli a été le premier à signaler en désignant dans *Roger Ackroyd* un « paradoxe du narrateur¹⁴ » :

Tout se passe en effet comme si dans *Roger Ackroyd* Agatha Christie avait cherché à utiliser simultanément, et par rapport à un même narrateur, deux registres [narratifs inconciliables], en tablant à la fois sur la postériorité et sur la quasi-contemporanéité du discours narratif, la première assurant la *transparence* (et « l'innocence » de principe) conventionnellement inhérente à la narration rétrospective assurée par un narrateur-témoin, la seconde préparant la *visibilité* (et la « culpabilité » éventuelle) de ce même narrateur en tant que personnage dont l'activité scripturale est un élément de l'histoire : de là la « tricherie » véritable de *Roger Ackroyd* qui consiste essentiellement en une infraction relative à la catégorie de la *voix*, c'est-à-dire dans l'artifice qui, à quatre chapitres de la fin, fait passer une narration rétrospective pour une narration presque simultanée, ou à peine décalée, en l'affirmant comme telle *diégétiquement*.

Il y a bien là un problème structurel que P. Bayard n'a pas pu ignorer mais qu'il a préféré « omettre » de sa démonstration. Du point de vue de la logique modale que le chapitre 23 rend explicite lorsqu'elle diégétise la narration (le texte est dans le texte), les anticipations des chapitres précédents constituent non des prolepses mais des paralepses (« informations excédants la logique du type adopté »), si bien qu'il faut dire que la paralipse fameuse (« rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté¹⁵ ») constituée par l'omission dans le récit de Sheppard du moment du meurtre n'est peut-être là que pour dissimuler les paralepses, ou tout au moins ce dysfonctionnement majeur du mode narratif. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cela n'a pas si mal marché : des lecteurs aussi perspicaces qu'Umberto Eco et Leonardo Sciasca s'y sont laissés prendre. Comme le montre D.

13

14

15

Gibelli, l'offre du manuscrit à Poirot est diégétiquement inutile : cette lecture n'apprend rien au détective pour qui la solution de l'énigme dépend d'informations obtenues à l'insu du narrateur et *a fortiori* du lecteur ; les commentaires de Poirot (XXIII-281) révèlent que sa curiosité était seulement celle d'un lecteur de roman policier — ou plus exactement, celle d'un poéticien pour le fonctionnement textuel de la paralipse. Cette diégétisation du récit est en outre « très faiblement motivée » : le lecteur est conduit à supposer en Sheppard une « ambition littéraire refoulée qui doublerait son zèle de détective amateur » (les dernières pages du livre nous apprennent que Sheppard projetait de publier son récit « pour décrire un échec d'Hercule Poirot, XXVII-314). La seule fonction de cette transmission du manuscrit est bien de « justifier la manipulation et la partialité » du récit, de « naturaliser sa "réticence" constitutive, [de] légitimer l'omission des informations essentielles dont il est responsable aux yeux du lecteur ».

En aval de l'épisode, le dysfonctionnement s'aggrave encore : lorsque Sheppard, au chapitre 23, remet son manuscrit à Poirot celui-ci comporte vingt chapitres¹⁶. Les sept derniers chapitres du roman doivent donc être rédigés ensemble dans la nuit du vendredi 24, entre minuit et cinq heures, et constituer des aveux. Le texte devrait changer de régime pour l'ensemble de ces sept chapitres ; or, à l'exception du vingt-septième et dernier, ces chapitres

maintiennent une fiction d'ignorance peu compatible avec leur fonction, qui est *désormais* celle d'innocenter le suspect principal, selon l'injonction du détective lui-même [...]. Et pourtant, loin d'abandonner toute réticence — de combler la paralipse —, Sheppard la prolonge jusqu'à la fin, comme s'il écrivait désormais pour le seul plaisir des lecteurs d'Agatha Christie¹⁷.

Si l'on voit mieux, après l'analyse de D. Gibelli, le gain qu'un auteur de roman policier pouvait attendre de cette infraction modale, il reste qu'on comprend mal qu'Agatha Christie n'ait pas cherché à mieux l'aménager. On formulera ainsi la question à laquelle les deux dysfonctionnements signalés (Sheppard est mort au moment où il est supposé écrire la première page, recours simultané à deux registres narratifs exclusifs l'un de l'autre) doit logiquement nous conduire maintenant : Agatha Christie *savait-elle*, en rédigeant ses premiers chapitres comme une narration ultérieure, qu'elle aurait ensuite besoin de transmettre le texte que nous lisons à un personnage de la fiction, et qu'il faudrait alors que ce texte se donne non comme un récit rétrospectif mais comme une relation « au jour le jour » ?

Le meilleur indice du problème tient dans un phénomène assez piquant dans ce contexte : « l'omission » dans la traduction française d'une phrase du chapitre 14,

16

17

«omission» parfaitement repérée par D. Gibelli mais qui a manifestement échappé à P. Bayard. La phrase constitue dans l'original anglais l'unique annonce de la péripétie du chapitre 23 ; dans le passage du chapitre 14 que nous avons cité, il faut suppléer l'énoncé suivant : « C'est le récit fidèle des événements tel qu'il fut offert à Hercule Poirot » (*It is the straightforward narrative of what occurred, as presented to Hercule Poirot*). Il fait peu de doute que la traductrice, qui a ainsi « censuré » la phrase, avait perçu ce que l'annonce pouvait avoir de perturbant pour le lecteur. La phrase signale en tous cas qu'Agatha Christie savait, en rédigeant le chapitre 14, le sort diégétique auquel le manuscrit de Sheppard était promis. Mais peut-on dire pour autant que cette décision narrative a bien constitué un *préalable* à la rédaction des chapitres antérieurs, et notamment de l'ouverture du roman qui s'écrit comme une narration rétrospective ? À quel moment au juste Agatha Christie a-t-elle décidé que le détective lirait le texte que nous sommes précisément en train de lire ?

Hypothèses

On essaiera de rendre compte des dysfonctionnements signalés en termes de textes possibles, selon la méthode préconisée par M. Charles, en formulant une hypothèse « archéologique » : on supposera qu'Agatha Christie a tout simplement hésité entre deux romans ; ou plus exactement, qu'elle a cru pouvoir infléchir son dessein initial *sans modifier* l'ouverture du récit et sans consentir aux indispensables repentirs : si elle avait d'emblée songé à démasquer son narrateur dans le temps même de l'enquête, elle ne pouvait pas rédiger comme elle l'a fait la première page. Ira-t-on alors jusqu'à admettre qu'elle a rédigé une partie de son texte sans trop savoir comment elle allait le terminer et qu'elle n'a pas ensuite voulu revenir sur ses pas ? À vrai dire, on a les meilleures raisons de le croire.

À la liste des victimes de l'affaire Ackroyd, nous ajouterons donc sans trop d'hésitations désormais une dépouille surnuméraire : un texte avorté qui hante les limbes du roman en exerçant sur le dénouement de l'enquête une manière de pression ou, si l'on préfère, de «chantage» ; en relevant les invraisemblances de ce dénouement et en cherchant à donner au roman une autre fin, la «contre-enquête» de P. Bayard ne fait peut-être qu'obéir (dira-t-on *inconsciemment* ?) à l'appel de ce texte fantôme.

Que peut-on savoir de ce premier roman, du projet initial qui a exigé l'adoption d'un récit rétrospectif à la première personne et l'introduction d'un narrateur qui ne soit pas Hastings ? Et peut-on seulement localiser dans le texte réel le moment où s'opère un changement de programme narratif ? Il serait évidemment vain de prétendre reconstituer ce qu'aurait pu être le dénouement de ce premier projet

abandonné, mais il n'est peut-être pas tout à fait illusoire d'espérer en dessiner les contours. Le détail de la solution d'Hercule Poirot, dans la mesure où elle relève du second projet, peut-elle nous être ici d'une quelconque utilité ? Les voies par lesquelles Poirot parvient à « sa » solution permettent peut-être de circonscrire, par soustraction, l'espace d'abord dévolu au premier programme : si notre hypothèse est exacte, les éléments nécessaires à la « version » de Poirot doivent former deux séries relativement distinctes, dont l'une renvoie à la durée de la diégèse complète et l'autre à la *seule* deuxième partie dont on pourra ainsi décider les limites. Pour dire les choses plus clairement : Agatha Christie utilise au dénouement à la fois des indices distribués dans les premiers chapitres et dont la fonction *aurait pu* être différente *et* des indices *ad hoc* introduits ou reconfigurés *après* le changement de programme narratif, ce qui revient à dire qu'elle invente le dénouement en cours de route.

Avant d'en venir aux compléments d'instruction qui sont désormais nécessaires, isolons les traits positifs de ce que nous appellerons le « premier programme » narratif. Seule certitude à nos yeux : ce programme figure dans la lettre du texte et Agatha Christie n'a pas cherché à l'effacer en révisant son manuscrit — ce dont témoignent suffisamment les dysfonctionnements relevés —, estimant pouvoir faire de son nouveau projet une simple continuation du premier : ses lecteurs, jusqu'à D. Gibelli, devaient lui donner raison qui n'ont guère été heurtés par l'infraction modale qu'introduit le chapitre XXIII. Premier trait positif : ce récit devait s'écrire comme une narration rétrospective. Second trait : Sheppard a survécu à la résolution de l'énigme, encore qu'il ne soit pas si évident que l'énigme a bien été résolue ; qu'il soit ou non le meurtrier, qu'il ait été ou non confondu, Sheppard ne s'est pas suicidé. Troisième trait de ce premier programme, et proposition plus risquée mais à la réflexion nécessaire : même si la solution effectivement proposée par Poirot est étrangère au programme initial, le « premier Sheppard » avait bien d'emblée un lien avec le crime ; on a au moins deux raisons de le penser : l'invention avec Sheppard d'un narrateur distinct de Hastings et donc promis à un autre rôle ; le fait, d'autre part, que ce narrateur singulier soit le premier à découvrir le corps et l'un des derniers sinon le dernier à avoir vu Roger Ackroyd vivant. Ce troisième trait signifie aussi que le second programme est issu à nos yeux d'un infléchissement du premier, auquel il ne se substitue pas exactement (Sheppard aurait tout simplement changé de « rôle »).

On peut être tenté de faire entrer dans cette première esquisse les (rares et tardives) confidences de Sheppard relatives à son propre texte : « En vue d'une publication possible, j'avais divisé mon récit en chapitres [...] » (XXXIII-280), « Étrange fin du récit que je voulais publier quelque jour pour décrire un échec d'Hercule Poirot » (XXVII-314) ; mais rien n'autorise bien sûr à confondre ce que nous

considérons comme le premier dessein de l'auteur et le projet affiché du narrateur — sauf à supposer qu'Agatha Christie a cherché à «naturaliser» l'échec ou l'abandon de son premier programme en le déléguant ainsi à son narrateur. On verrait alors un phénomène du même ordre dans l'ouverture du chapitre 14 déjà citée : en permettant à son narrateur de distinguer deux «parties» dans l'enquête, Agatha Christie cherche peut-être à légitimer ce qui constitue une inflexion de son propre projet romanesque.

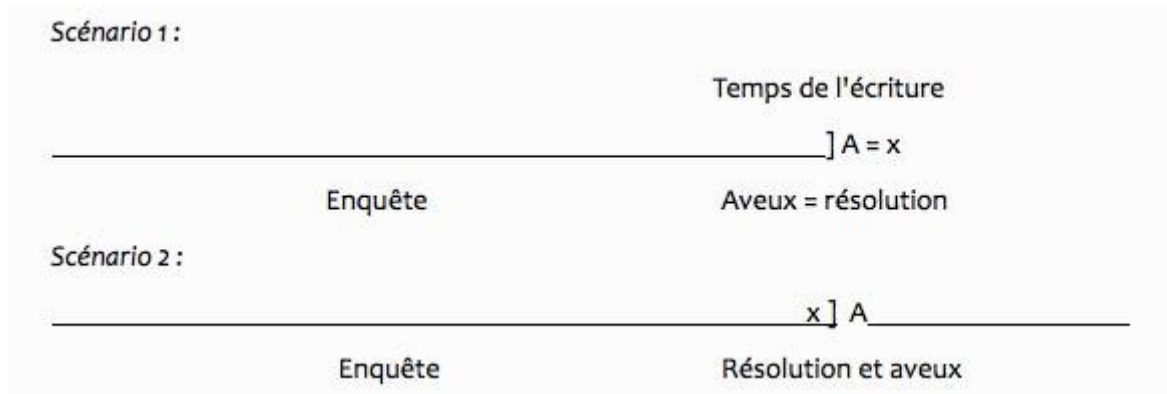
Cette première esquisse admet à l'évidence plusieurs scénarios également possibles : est-il raisonnable d'essayer de les dénombrer ? Nous retiendrons seulement l'idée que Sheppard a bien quelque chose à voir avec le crime : qu'il pourrait, par exemple, être un simple complice ou protéger le véritable criminel — et l'on voit mieux ici en quoi la pression de ce texte fantôme commande l'interprétation de P. Bayard. Rien n'oblige donc à s'enfermer dans l'alternative coupable/innocent, ni à se laisser fasciner par l'idée selon laquelle Agatha Christie aurait changé de meurtrier en cours de route, et l'on s'arrêtera plutôt à une alternative sur le succès ou l'échec d'Hercule Poirot pour dessiner deux scénarios possibles, tous deux évidemment susceptibles de bien des variantes :

1. Le premier roman aurait pu être le récit d'un échec d'Hercule Poirot, bel et bien rédigé après coup par un meurtrier qui s'est trouvé être l'adjuvant du détective, narration qui eût comporté ultimement des aveux : le criminel eût été connu non au terme de l'enquête mais de son propre chef et dans l'espace du texte au sein duquel son statut de narrateur lui conférerait l'impunité. On est ici très proche de la structure qui est celle du texte réel, si l'on excepte les problèmes induits à partir du chapitre 23 par la transmission à Hercule Poirot du manuscrit : une narration intégralement rétrospective, suivie de quelques pages d'aveux où le temps de l'histoire rejoint le présent de l'écriture. Une variante de ce premier scénario, moins conforme à l'esthétique d'Agatha Christie, ferait de l'échec d'Hercule Poirot un échec relatif : le détective eût découvert le vrai coupable et le rôle (quel qu'il soit) joué par Sheppard sans parvenir à établir de preuves, faute d'un témoignage ou d'aveux que le narrateur viendrait rétrospectivement apporter (passé, par exemple, le délai de prescription). Mais l'essentiel est que ces deux variantes admettent bien également, au prix de quelques aménagements, l'hypothèse d'un Sheppard seulement complice du véritable meurtrier de Roger Ackroyd : dans la première variante, Sheppard donnerait le nom du coupable à la place d'Hercule Poirot dont il rapporterait l'échec ; dans la seconde, il apporterait seulement les preuves qui manquaient au détective.

Si l'on s'en tient à la première version du scénario 1 et si l'on tente de «rejoindre» maintenant le texte réel, on dira que l'infléchissement a consisté à démasquer Sheppard *en cours de route* (et contre toute attente), en assurant le triomphe d'Hercule Poirot sur le meurtrier-narrateur : solution logiquement interdite par le mode narratif d'abord adopté et qui n'aurait été possible que dans un journal rigoureusement rédigé au jour le jour. Agatha Christie a peut-être cru que les deux projets pouvaient coexister dans le même texte, dans la mesure où il lui a semblé possible d'attribuer tardivement le premier au seul narrateur («décrire un échec d'Hercule Poirot»), sans voir que la voix qui rendait ce projet vraisemblable (narration ultérieure) interdisait logiquement de recourir à la forme dans laquelle le second projet pouvait trouver à s'inscrire (journal). Le suicide de Sheppard serait alors, de la part d'Agatha Christie, quelque chose comme une exécution sans préméditation.

1. Second parti de l'alternative, et second scénario possible pour ce premier roman : le narrateur devait être ultimement confondu, quelle que soit sa part exacte de responsabilité, mais dans des circonstances différentes du programme finalement réalisé par Agatha Christie ; nous lirions un récit rédigé, par exemple, en détention préventive. Le sujet en serait «comment Hercule Poirot m'a démasqué», et le projet du narrateur serait de l'ordre de la compensation : dissimuler au lecteur, jusqu'aux dernières pages, cette vérité qu'il n'a pas su soustraire à la perspicacité du détective¹⁸. Ici encore, on peut choisir de faire du médecin-narrateur le vrai coupable ou un simple complice. L'infléchissement vers le texte réel se fait dans les mêmes conditions que pour le scénario 1 : Agatha Christie inventerait chemin faisant un programme narratif plus surprenant que le projet initial.

Selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, la méthode a consisté à faire du texte réel ou achevé une variante du texte «premier» envisagé comme texte seulement possible. Parce que le texte fantôme reste pour nous inscrit dans la lettre du texte réel et parce que le dénouement effectif est issu d'un simple infléchissement du programme narratif, il a suffi pour produire nos deux scénarios possibles de mettre à profit des ressorts du texte achevé qui, de fait, admettent bien un autre développement. Dans les deux cas, la narration suppose bien la pratique de la paralipse, mais à des fins différentes. Un schéma permettra peut-être de mieux distinguer nos deux projections :



Il apparaît ici que les dysfonctionnements induits par le chapitre 23 tiennent pour une bonne part à la superposition ou au télescopage du temps de l'écriture, de la résolution de l'énigme et des aveux du narrateur que notre premier programme, dans ses deux versions, «permet» d'éviter — et c'est précisément à partir de quoi il s'est laissé élaboré.

Complément d'instruction rhétorique

Dans la logique de causalité régressive ou de détermination rétrograde qui est celle de toute fiction narrative, et *a fortiori* dans les intrigues particulièrement «contraintes» (romans policiers, tragédies classiques), on sait que, contrairement à ce que suggère le point de vue du lecteur, ce qui vient «après» est la véritable «cause» de ce qui précède. Pour recourir à l'exemple canonique par lequel G. Genette a illustré cette détermination rétrograde des causes par les effets : « M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot *pour que* M. de Clèves meure », et en définitive « *parce que* l'auteur veut faire mourir M. de Clèves¹⁹ ». On procèdera maintenant à une analyse rhétorique, c'est-à-dire strictement fonctionnelle, de la solution proposée par Hercule Poirot au dénouement du texte achevé : la démarche consiste à interroger le «coût» narratif des éléments nécessaires à la reconstitution du meurtre par le détective, en même temps que le détail de leur mise en place en amont, et donc le *lieu* textuel où ils ont été préalablement «amorçés». Il apparaîtra que ces *réquisits* sont distribués le long de deux séries dont l'une couvre toute la durée du récit tandis que l'autre n'intéresse que le second versant de l'enquête, à compter du chapitre 14 : on montrera alors que les éléments de la première série, susceptibles d'une autre fonctionnalisation, appartenaient selon toute

vraisemblance à un premier programme narratif et que leur rappel dans le dénouement «réel» obéit à une sorte de surdétermination fonctionnelle.

Avant d'en venir à cette analyse, un exemple permettra d'illustrer le phénomène que nous cherchons à décrire. On se souvient de la première visite solitaire de Poirot à Caroline rapportée au chapitre XI (144 *sqq.*) ; l'épisode trouve très vite sa fonction : le détective a appris de la bouche de Caroline que Miss Russel figurait parmi les malades reçus le matin du meurtre par le médecin, information capitale qui permet à Poirot d'avancer dans la résolution de l'énigme secondaire liée au retour de Charles Kent, fils naturel de la gouvernante, et donc de débarrasser l'intrigue policière de plusieurs éléments parasites. Il est assez troublant de voir ce même épisode fonctionnalisé à nouveaux frais lors du dénouement lorsque Poirot livre les raisons du fameux appel téléphonique (XXVI-310, nous soulignons) :

Je n'avais qu'une idée très vague de la manière dont vous aviez pu opérer lorsque je vins, pour la première fois, voir votre soeur et lui demandai quels étaient les malades que vous aviez reçus le vendredi matin. Je ne pensais pas à Miss Russel à ce moment-là et sa visite a constitué une heureuse coïncidence, car elle a détourné votre esprit du but réel de ma question. Je découvris ce que je cherchais : parmi vos clients se trouvait ce jour-là le steward d'un paquebot américain. N'était-il pas *vraisemblable* que ce devait être lui qui était parti pour Liverpool par le train du soir ?

Pour usuel qu'il soit dans le roman policier classique, le procédé relève bien d'une sorte de surdétermination fonctionnelle qui donne au romancier une singulière marge de manoeuvre : rien n'empêche de soutenir ici que l'épisode se trouve fonctionnalisé deux fois parce qu'il sert successivement deux programmes narratifs différents. Il faut voir en outre que ces deux fonctions présentent une différence de nature : si la première explication est bien nécessaire (la question «Que venait chercher Poirot auprès de Caroline ?» doit recevoir une réponse), la seconde *de ce fait* ne l'est pas, simplement parce que la question ne se posait plus. On sera peut-être sensible alors à l'ironie de la formule prêtée à Poirot et qui pourrait bien valoir pour Agatha Christie elle-même : n'aurait-elle eu longtemps qu'une «idée assez vague» de la façon dont elle allait finalement expliquer ce mystérieux appel téléphonique ? Et l'hypothèse du steward est-elle seulement aussi «vraisemblable» que le voudrait Hercule Poirot ?

La minutieuse reconstitution du meurtre à laquelle se livre le détective aux chapitres 25 et 26 repose explicitement sur trois éléments : le coup de téléphone, la bergère, et une «petite différence d'horaire». Ces trois éléments sont, on le conçoit, les points émergents de chaînes causales beaucoup plus complexes — relatives aux circonstances du meurtre, à la fabrication d'un alibi et à l'accréditation d'un

suspect — que Poirot parvient *in fine* à mettre en relation : résoudre l'énigme, c'est construire la causalité unique où chaque élément vient révéler sa fonction.

Qu'en est-il, d'abord, de la bergère ? Les mots de Poirot au terme de l'enquête (XXV-302) ne font que donner à cet élément la fonction dont le manque était explicite depuis son introduction dans la diégèse (VII-92) ; la résolution de l'énigme était en effet d'emblée subordonnée à la question « Qui a déplacé la bergère ? ». Mais la question du « pourquoi » (« À quelle fin ? ») demeurait pour sa part largement ouverte. On connaît l'hypothèse de Poirot qui reconstitue la chaîne causale suivante : le dossier de la bergère (1) dissimulait un dictaphone (2) destiné à faire entendre la voix d'Ackroyd après l'heure du meurtre en donnant ainsi à Sheppard un alibi, objet que Sheppard devait faire disparaître dès son retour sur les lieux du crime motivé par le coup de téléphone (3). Trois éléments se trouvent ainsi fonctionnalisés en même temps pour dessiner la structure de l'alibi. Rappelons que ce même déplacement de la bergère a d'emblée permis de distinguer quatre suspects : Parker (disculpé par Poirot pour avoir signalé spontanément le déplacement du fauteuil), Raymond et Blunt (dûment interrogés à ce sujet par le détective, VIII-98 & IX-119) — et Sheppard lui-même.

Mais la question du « pourquoi » pouvait parfaitement admettre une autre réponse dans un autre programme narratif qui aurait le même point de départ : le dossier de la bergère aurait parfaitement pu servir à dissimuler autre chose que le dictaphone, par exemple la fenêtre. Cette hypothèse se trouve étrangement inscrite dans la lettre du texte (XXV-302) selon un procédé qui s'apparente pour nous à une sorte de prétériorité narrative. Voici les mots d'Hercule Poirot (nous soulignons) :

L'inspecteur Raglan n'attachait aucune importance [au déplacement de la bergère], tandis que j'ai toujours, au contraire, considéré ce point comme capital.

Vous avez dessiné un petit plan fort net du cabinet de travail. Si vous l'aviez en ce moment sous les yeux, vous vous apercevriez que le fauteuil placé dans la position qu'a indiquée le maître d'hôtel se trouvait juste entre la porte et la fenêtre.

— La fenêtre ! fis-je vivement.

— Vous partagez *ma première idée*, n'est-ce pas ? Je pensai *d'abord* que la bergère avait été disposée ainsi pour cacher à une personne entrant par la porte quelque chose qui se rapportait à la fenêtre ; puis *j'abandonnai* rapidement cette opinion car, *bien que* le fauteuil eût un haut dossier, il ne dissimulait qu'une faible portion de cette ouverture et seulement dans la partie inférieure.

Il est assez logique que Poirot ait choisi de dissimuler cette première hypothèse à Sheppard, très tôt considéré comme un des principaux suspects par le détective, — et l'on accepte donc qu'elle soit demeurée parfaitement silencieuse dans le récit que nous venons de lire. Mais on peut sans doute voir jouer ici une surdétermination fonctionnelle du dossier de la bergère : eût-il été plus haut, le dénouement du roman eût été différent (le dossier de la bergère aurait pu servir à dissimuler autre

chose que le dictaphone). Il reste que cette mention de la hauteur du dossier est bien tardive : Agatha Christie décide *ici* de la hauteur du dossier *ad usum Herculi* ; jusque-là, cet élément laissé indéterminé restait disponible pour une autre fonctionnalisation. Dira-t-on alors que cette « première idée » d'Hercule Poirot correspond en réalité au premier projet d'Agatha Christie ? Qu'il y a là un élément appartenant à un premier programme, élément tardivement « reconfiguré » pour être intégré au programme effectivement dénoué ? Les choses ne sont pas si simples.

Revenons à la fenêtre pour reconstituer avec le détective une seconde chaîne de déterminations : la fenêtre a été laissée ouverte par Sheppard *pour* lui permettre de revenir aussitôt après le meurtre *afin* de fermer la porte à clé de l'intérieur — et interrompons ici l'enchaînement : ce dernier geste visait-il à empêcher la découverte anticipée du corps ? À l'évidence non : Sheppard était assuré par ailleurs d'assister à cette découverte (*via* le coup de téléphone). La fermeture de la porte est *a priori* indépendante du déplacement de la bergère (seulement destiné à masquer le dictaphone à quiconque entrerait dans la pièce en même temps que Sheppard lors de la découverte du corps). Pourquoi fallait-il que cette porte soit fermée ? Ackroyd avait à plusieurs reprises demandé à ce qu'on ne le dérange pas, Sheppard avait réitéré cet ordre auprès de Parker en quittant les lieux : le risque n'était pas grand de la laisser ouverte. Dans la reconstitution de Poirot (XXVI-310), qui n'est guère explicite sur ce point, la porte devait être fermée *pour* accréditer l'idée que l'assassin est sorti par la fenêtre : l'élément est solidaire des traces de pas, pour lesquelles le vol des bottines a été nécessaire et, encore en amont, la visite à Ralph Paton aux Trois Dindons ; sa fonction intéresse donc apparemment toute la durée de la diégèse. Mais que savait-on au juste de cette fenêtre ? À la relecture, le texte de Sheppard est à la fois insistant et ambigu sur ce point (IV-42 & 48) :

Ackroyd reprit :

« Voulez-vous regarder si cette fenêtre est bien fermée ? »

Un peu étonné, je me levai et me dirigeai de ce côté. C'était une fenêtre à guillotine dont les lourds rideaux étaient tirés, mais dont la partie supérieure était restée ouverte. Parker rentra dans la pièce avec mon sac pendant que je l'examinais.

« C'est bien, dis-je en reparaissant.

— L'avez-vous fermée ?

— Mais oui. Qu'avez-vous donc, Ackroyd ? »

Êtes-vous d'avoir fermé la fenêtre ? dit [Ackroyd]

— Tout à fait sûr, répondis-je étonné, pourquoi ?

— Pendant toute la soirée, j'ai eu la sensation d'être surveillé, épié...»

Il est assez évident que Sheppard, sauf dans ses réponses à Ackroyd, ne dit pas explicitement qu'il a bien fermé cette fenêtre : on peut parfaitement rabattre le

panneau coulissant d'une fenêtre à guillotine sans pour autant l'arrimer au châssis (la fenêtre est alors à la fois ouverte et fermée — et l'on peut aisément feindre de l'avoir fermée). Au tout début de l'enquête (V-58), l'inspecteur Davis enregistre la déposition du médecin qui dit avoir fermé cette fenêtre «maintenant ouverte» derrière des rideaux toujours tirés, ce qui suffit à accréditer l'idée (pour toute la durée de l'enquête) que le meurtrier est entré et s'est ensuite enfui par le même chemin. Mais, comme Poirot le souligne dans son récit final (XXVI-310), seul le témoignage de Sheppard « donnait à penser [depuis le début] que la fenêtre du cabinet de travail était bien fermée ». On peut donner raison au détective : Sheppard a bien fait en sorte que la fenêtre reste ouverte pour quelqu'un qui viendrait de l'extérieur. L'élément appartient aux deux programmes que nous essayons de distinguer, mais la fonction que Poirot lui donne dans sa reconstitution n'était sans doute pas la seule possible : venu de l'extérieur, le meurtrier d'Ackroyd pouvait tout aussi bien être un complice de Sheppard et non Sheppard lui-même.

On peut aller plus loin. Dans l'hypothèse de Poirot, le retour immédiat de Sheppard sur les lieux du crime est finalement assez mal motivé : puisque le meurtre est déjà accompli, ce retour très risqué a finalement pour *seule* fonction d'accréditer l'idée que le meurtrier est venu de l'extérieur (Sheppard a pu disposer le dictaphone et déplacer la bergère tout de suite après le meurtre). Le récit de Poirot comporte ici encore comme l'ombre d'une hésitation (XXVI-310) : une fois relevée la « petite différence d'horaire » (Sheppard a mis «dix minutes pour faire un trajet qui n'en demandait que cinq ») et en supposant la fenêtre ouverte, Poirot balance un moment entre deux scénarios possibles :

Auriez-vous eu, en dix minutes, le temps de sortir de la maison, de changer de souliers, d'entrer par la fenêtre, de tuer Ackroyd et de gagner la grille ?

Cette hypothèse ne me parut pas vraisemblable, car, nerveux comme l'était ce soir-là le maître de Fernly, il vous eût entendu venir et il y aurait eu lutte. Mais ne l'aviez-vous pas tué avant de partir, pendant que vous étiez debout derrière son fauteuil ? Ensuite vous seriez sorti par la porte principale, vous auriez couru jusqu'au pavillon et pris les souliers de Ralph Paton dans le sac que vous aviez apporté, vous les auriez mis et vous auriez traversé un endroit boueux afin de laisser des empreintes sur l'appui de la fenêtre, puis vous auriez escaladé celle-ci, fermé à clef la porte à l'intérieur ; enfin vous seriez retourné au pavillon pour remettre vos propres chaussures et vous auriez couru jusqu'à la grille.

Le moins qu'on puisse dire du scénario auquel s'arrête finalement Poirot, c'est qu'il ne manque pas de « souffle », et l'on comprend les résistances qu'il suscite chez nombre de lecteurs. Suffit-il de dénoncer le premier scénario comme «invraisemblable» pour accréditer le second ? Tout se passe pour nous comme si Agatha Christie cherchait ici à donner une fonction à des éléments très tôt introduits dans la diégèse et dont il faut bien faire quelque chose (les traces de pas,

la porte fermée, la fenêtre ouverte) en les intégrant à un scénario qui s'en accommode finalement assez mal : Sheppard avait-il vraiment besoin de revenir sur les lieux ?

D'autant que la « petite différence d'horaire » exhibée tardivement par Poirot (XXVI-309) comme la clé de voûte de sa démonstration ne vient pas nécessairement valider son scénario : du point de vue de la simple vraisemblance empirique, l'intervalle est à l'évidence un peu court pour accueillir l'ensemble des gestes que Poirot prête à Sheppard. Cette ultime révélation relève certes d'un procédé typique du genre : le « petit détail » négligé par tous et que seul le détective a su percevoir comme un indice, c'est-à-dire comme une question. L'élément de fait a été introduit très tôt dans la diégèse : Sheppard qui dit avoir quitté Ackroyd vers 20 h 50 signale à deux reprises (V-59 & VIII-97) avoir rencontré à la grille du parc un mystérieux étranger à neuf heures précises (« j'ai entendu sonner l'horloge »). On doit donc logiquement conclure que le médecin a mis dix minutes pour parcourir un trajet qui, de son propre aveu, ne demande que « cinq minutes tout au plus, deux ou trois si [l'on prend] le sentier sur la droite ». Ce petit décalage demeure ensuite relativement inerte : ce n'est qu'au chapitre XXI, et à l'insu du narrateur (on l'apprend donc seulement au chapitre XXVI), que Poirot a pris soin de minuter le trajet en « répétant » les gestes qu'il pense être ceux du meurtrier (p. 264). Pour autant, on doit considérer qu'il y a là un élément destiné *depuis le départ* à trouver sa fonction au dénouement. Mais, dès lors que le « détail » ne vient pas s'insérer progressivement dans une série d'indices manifestes, sa fonction n'est nullement contrainte — et c'est précisément pourquoi l'explication de Poirot apparaît comme arbitraire ou insuffisamment motivée : la « petite différence d'horaire » pouvait parfaitement s'expliquer autrement, c'est-à-dire trouver une autre fonction dans un programme narratif différent. À quoi Sheppard aurait-il pu employer ces cinq à sept minutes surnuméraires ? Il y avait, à cette heure de la soirée, tant de monde dans le parc de Fernly que les possibilités de rencontre ne manquaient pas. Le décalage chronologique aurait pu être résorbé par exemple dans l'une des deux intrigues secondaires qui ont pour unique théâtre d'opérations le même petit pavillon : Sheppard aurait pu être mêlé, d'une manière ou d'une autre, au rendez-vous de Ralph Paton et Ursula ou à celui de Miss Russel et de son fils. Il aurait pu tout aussi bien mettre à profit ces quelques minutes pour un ultime entretien avec un complice.

Le dictaphone n'a pas exactement le même statut que les différents éléments que nous venons d'examiner. On connaît la fonction de l'appareil dans l'hypothèse de Poirot : si des témoins (Raymond et Blunt) ont entendu la voix d'Ackroyd vers 21 h 30, soit plus d'une demie heure après le départ de Sheppard et si celui-ci a bien assassiné Ackroyd entre 20 h 40 et 20 h 50, il faut bien trouver le moyen qui a

permis de faire parler un mort. Mais ici encore, les choses auraient parfaitement pu se passer autrement — et, dans notre hypothèse, devaient se passer autrement avant que la diégèse ne se trouve hâtivement reconfigurée.

L'objet lui-même est très tôt inscrit dans le texte (VIII-99), où il demeure longtemps lettre morte (il n'en est plus question jusqu'au chapitre 23, lors de la réunion chez Poirot); interrogé par Poirot sur les visites reçues par Ackroyd dans les jours précédents le meurtre, Geoffroy Raymond ne se rappelle d'abord pas « avoir vu personne », avant que Parker ne fasse état de la visite du représentant d'une société spécialisée dans les dictaphones.

Raymond fit un geste impatient.

— « Je me le rappelle, en effet, mais monsieur [Poirot] ne fait pas allusion à une personne de cette sorte. »

Il se tourna vers Poirot :

— « M. Ackroyd avait eu l'idée d'acheter un dictaphone, expliqua-t-il, ce qui nous eût permis de travailler plus vite. La maison en question a envoyé son représentant, mais M. Ackroyd n'a pas donné suite à son projet. »

S'il doit ensuite s'avérer que Ackroyd a bien acheté un dictaphone et que, confronté rapidement à un dysfonctionnement de l'appareil, il l'ait confié à Sheppard (au lieu de faire jouer, comme tout un chacun, la garantie), il est pour le moins étrange que son secrétaire particulier, appelé à travailler régulièrement avec lui et auquel l'instrument était également destiné, n'en ait rien su — et il est tout aussi troublant qu'Hercule Poirot, qui fait grand cas de l'appareil, n'ait pas davantage cherché à éclaircir la question. Le détective se contente peut-être un peu vite des explications de Raymond selon lequel Ackroyd aurait tout bonnement « caché son emplette » à son unique collaborateur (XXIII-291) :

Sans doute a-t-il pensé me faire une surprise [...]. Il avait un désir enfantin de surprendre les gens et il est possible qu'il ait voulu garder son petit secret par-devers lui pendant un jour ou deux.

Ainsi mis en attente à compter du chapitre VIII, l'objet devait à l'évidence trouver une fonction. Celle que Poirot lui donne dans sa reconstitution finale suppose en outre, on l'a vu, un dispositif de déclenchement automatique (type réveil-matin). Or, si l'on s'essaie au jeu des déterminations rétrogrades, on constate que ce dernier ressort (si l'on ose dire) est pour sa part très tardivement introduit : ce n'est qu'au chapitre XX que Sheppard apparaît comme ce bricoleur de génie susceptible d'inventer le révolutionnaire dispositif qui lui donne un alibi. De la « petite pièce au fond de la maison » que Sheppard appelle « son atelier », il n'avait été fait jusque-là nulle mention, pas davantage que du poste de TSF, des « petites inventions » du médecin et de ce que Poirot, reçu sur les lieux, appelle son « amour du mécanisme » (p. 251). Rien n'empêche donc de dissocier les deux éléments, et de

postuler que ce dictaphone n'avait pas *d'abord* besoin d'un dispositif aussi complexe.

Raymond et Blunt sont les deux seuls à témoigner avoir entendu la voix d'Ackroyd à 21 h 30. Le plus simple serait bien sûr de supposer que l'un s'est servi du dictaphone pour faire entendre à l'autre la voix d'Ackroyd de façon à «retarder» l'heure probable du crime. Mais n'allons pas trop vite. Notons d'abord que ces deux témoignages ne sont pas fournis en même temps, loin s'en faut. Lorsque l'inspecteur Davis tente d'établir l'heure du crime (V-60), Raymond signale que Sheppard n'est vraisemblablement pas le dernier à avoir vu Ackroyd vivant, puisque lui-même l'a entendu parler à 21 h 30.

— « À qui parlait-il ?

— Je l'ignore. J'ai cru à ce moment-là qu'il était encore avec le docteur Sheppard. Je voulais lui poser une question au sujet d'un travail dont il m'avait chargé, mais lorsque j'ai entendu des voix, je me suis rappelé qu'il avait déclaré vouloir demeurer seul avec le docteur et je me suis retiré. Cependant il semblerait que le docteur était déjà parti. »

Raymond, avant de « s'éloigner » du bureau, a pu saisir des « bribes » de cette conversation qu'il rapporte alors. Arrivé entretemps, le major Blunt dément avoir été l'interlocuteur auquel Ackroyd s'adressait vers 21 h 30. Mais il ne confirme pas le témoignage de Raymond. Or, comme il le révèle plus tard à Poirot (IX-117), il a bien entendu cette même voix à la même heure, alors qu'il se promenait sur la terrasse ; interrogé sur l'identité possible de l'interlocuteur d'Ackroyd, Blunt n'a guère de doutes :

J'ai pensé que ce devait être Raymond, parce qu'il avait dit juste avant que je sorte qu'il allait porter des papiers dans le cabinet de M. Ackroyd. Je n'ai pas songé un instant que ce pouvait être quelqu'un d'autre.

En réalité, ces deux dépositions sont très vite « couvertes » par le témoignage de Miss Flora, témoignage en quelque sorte « suscité » par Parker (V-62) qui a aperçu la jeune fille sortant du bureau de son oncle vers 21 h 45. Cette double déposition conditionne évidemment les premières hypothèses de Poirot (V-94) :

Ce qui nous importe actuellement, c'est de déterminer qui était avec M. Ackroyd hier soir, à neuf heures et demie. Tout porte à croire que l'homme avec lequel il s'entretenait à ce moment-là est entré par la fenêtre et, bien que Miss Ackroyd ait vu encore son oncle vivant un peu plus tard, nous ne pourrons trouver le mot de l'énigme que lorsque nous saurons quel était ce visiteur. La fenêtre peut avoir été laissée ouverte après son départ et avoir ensuite donné passage au meurtrier ; *ou encore* la même personne peut être revenue une seconde fois.

Il n'est pas si étrange que ces deux hypothèses rejoignent finalement celles entre lesquelles l'analyse précédente nous faisait hésiter : Sheppard est-il lui-même revenu sur les lieux, comme le veut Poirot, ou a-t-il seulement laissé la fenêtre ouverte pour livrer passage à un meurtrier dont il serait éventuellement le complice ?

Durant une bonne moitié de l'enquête, le témoignage de Flora agit en fait comme un « verrou », très caractéristique de la manière d'Agatha Christie, qui empêche d'établir la véritable heure du crime en protégeant du même coup nombre de suspects possibles : à 21 h 45, Blunt et Raymond, par exemple, sont tous les deux dans la salle de billard en compagnie de Mme Ackroyd, ce qui les met tous trois hors de cause. Mais, dès lors que le témoignage de la jeune fille s'avère mensonger (XIX-237 & 239 *sqq*), on peut légitimement se demander pourquoi Poirot ne s'attache pas davantage aux deux témoignages précédents : Blunt et Raymond, qui ont entendu séparément la voix d'Ackroyd, étaient tous deux livrés à eux-mêmes vers 21 h 30 avant que ne commence la partie de billard ou lors d'une interruption de celle-ci ; Blunt se promenait sur la terrasse, Raymond se tenait dans le vestibule menant au bureau. L'un et l'autre, semble-t-il, n'ont plus alors aucun alibi. Il est de fait impossible de dire à quoi les hôtes de Fernly ont occupé leur début de soirée, entre la fin du dîner, vers 20 h 30, et 21 h 45 (heure pour laquelle l'inspecteur Raglan a établi leurs différentes occupations, VIII-104). Blunt et Raymond sont donc idéalement disponibles pour un autre roman.

On doit en outre observer les conditions dans lesquelles s'organise la révélation du mensonge de Flora, faux témoignage destiné à dissimuler le vol de quarante livres dans la chambre d'Ackroyd. Si le vol est découvert assez tôt (X-132), par l'entreprise de Geoffroy Raymond qui a vu Ackroyd ranger des billets le soir même du crime, le lien avec Flora n'est établi qu'au chapitre XIX (237 & 239 *sqq*). Cette révélation est remarquablement économique : elle n'est « acheminée » que par une unique péripétie qui intervient au chapitre XV (p. 194), au cours de laquelle Poirot entreprend de faire reconstituer à Parker sa rencontre avec Flora à la porte du bureau d'Ackroyd le soir du crime, reconstitution dont la fonction exacte est dissimulée à Sheppard et par là-même au lecteur jusqu'au chapitre XIX. Le vol des quarante livres restait donc, au chapitre XIV encore, un élément parfaitement indéterminé, susceptible d'une autre fonctionnalisation : on dira que le vol lui-même appartient à la première série, commune aux deux programmes, et les révélations sur Flora à la seule seconde série ou au seul programme achevé, même si l'on peut légitimement penser que le témoignage de la jeune fille était dès le début destiné à être remis en cause, pour permettre de « revenir » sur l'heure probable du crime.

Venons-en au coup de téléphone, qui a d'emblée constitué pour Poirot un « incident » majeur (XXV-301) :

Si Ralph Paton était vraiment le meurtrier, cette communication n'avait aucune raison d'être. Je me convainquis donc que Ralph Paton n'était pas l'auteur du crime. Ensuite, je m'assurai que cet appel n'avait été envoyé par aucune des personnes qui se trouvaient dans la maison. Pourtant j'étais certain qu'il fallait chercher le criminel parmi ceux qui y étaient réunis le soir fatal. J'en conclus que la communication avait été demandée par un complice. Cette déduction ne me plaisait pas tout à fait, mais je m'y tins provisoirement.

La fonction de cette communication, ou dans les termes de Poirot « la *raison* de cet appel », est assez nette : le coupable « voulait se ménager la possibilité d'assister à l'ouverture de la porte » et à la découverte du corps ; la chaîne se prolonge alors aisément : ce retour avait pour finalité d'effacer un indice — et l'on rejoint l'enchaînement précédent : la bergère déplacée devait être remise à sa place. Élément constitutif de la diégèse, l'appel téléphonique pouvait cependant être fonctionnalisé autrement : cette communication avait peut-être pour première fonction d'accréditer l'idée que le coupable est à chercher à l'extérieur de Fernly et donc d'égarer l'enquête sur une fausse piste, d'autant que le témoignage de Sheppard mentionne très tôt la présence d'un mystérieux étranger rencontré vers 21 h à la grille du parc (l'enquête « officielle » piétinera durablement sur cette fausse piste). Mais, comme en témoigne la première intuition de Poirot, l'appel téléphonique suppose bien la participation d'un tiers, rend *quasi* indispensable l'hypothèse d'une complicité : c'est cette nécessité logique que l'identification du steward dans la reconstitution de Poirot permet de « contourner », *de la même façon* que l'hypothèse du déclenchement automatique du dictaphone dispense de répondre à la question « qui a déclenché le dictaphone vers 21 h 30 » ? Ces deux éléments entretiennent au moins une solidarité symbolique comme U. Eisenzweig l'a souligné²⁰ :

Téléphone et dictaphone se répondent de manière quasi-spéculaire [...] en ce que tous deux opèrent un déplacement de la réalité du crime. Déplacement temporel pour l'un, qui fait entendre au présent la voix passée de la victime ; déplacement spatio-pragmatique pour l'autre, qui renverse les termes de l'opposition de la culpabilité totale (le narrateur/assassin) et de l'innocence absolue (le marin anonyme, qui ne paraît même pas comme personnage dans l'histoire). Mais surtout, les deux machines sont apparentées en ce qu'elles tentent, l'une comme l'autre, d'effacer de l'écrit [la lettre que lit Ackroyd juste avant de mourir] en reproduisant ou transmettant de l'oral.

Mais cette solidarité est aussi bien logique : ces deux « embardées » en regard de la logique causale sont très exactement *déroutantes* en ce qu'elles permettent de contourner une exigence qui était celle du récit lui-même. Et c'est pourquoi elles ont un « coût » particulièrement élevé en termes de vraisemblance ; le steward et le

dispositif mécanique, tous deux faiblement motivés, apparaissent finalement comme deux lapins sortis du chapeau d'Hercule Poirot. S'il est vrai que le mérite du dénouement d'une intrigue policière tient dans son imprévisibilité, la vraisemblance impose que les chaînes causales reconstituées apparaissent comme logiquement nécessaires, c'est-à-dire comme strictement motivées. On retiendra donc l'idée que le premier programme devait nécessairement s'orienter vers la recherche d'une complicité.

Il n'y a bien sûr rien de surprenant à constater que le rythme de toute enquête policière s'accélère dans sa « seconde partie », *a fortiori* dans un roman à la première personne où le détective dissimule ses découvertes à un narrateur qu'il soupçonne. Que la rhétorique du genre invite à laisser indéterminé le plus longtemps possible un très grand nombre d'éléments de façon à nourrir les fausses pistes en encourageant le lecteur à produire ses propres textes possibles ; que la fonctionnalisation tardive de ces mêmes éléments est le gage d'un dénouement réussi, c'est-à-dire imprévisible. Il est moins fréquent en revanche que ces éléments se laissent organiser en un système cohérent de variantes que le dénouement ne parvient pas à annuler, c'est-à-dire à réduire : on s'interroge encore sur l'heureuse coïncidence qui a permis à Sheppard de rencontrer un steward en partance au moment précis où il avait le plus urgent besoin de s'assurer une discrète complicité ; on reste aussi perplexe devant le fait que Geoffroy Raymond ait pu ignorer durablement l'achat par Ackroyd d'un dictaphone. La solution d'Hercule Poirot a sans doute le mérite de réordonner dans une unique chaîne de causalité les faits saillants révélés par l'enquête ; elle n'établit pas pour autant l'impossibilité de toutes les variantes : de là l'impression d'inachèvement que suscite l'enquête, la pression que ces variantes exercent sur ce même dénouement : le système de ces variantes vient tisser une manière de texte fantôme qui hante encore les dernières pages du roman et qui, tout autant que l'ultime aveu d'une paralipse par le narrateur, conditionne une singulière relecture du récit²¹, voire une contre-enquête à la manière de P. Bayard.

Pour réunir maintenant en faisceau les résultats de notre complément d'instruction avant de les reverser dans un des scénarios préalables du « premier roman » possible, on dira que l'ensemble des éléments relevés nous oriente vers la recherche d'une complicité : le déplacement de la bergère était d'abord destiné à dissimuler non pas un objet sur la table, mais le panneau inférieur de la fenêtre à guillotine déjà masquée par de « lourds rideaux », pour permettre au meurtrier d'entrer dans le bureau sans être aperçu par Roger Ackroyd assis près de la cheminée ; le meurtrier a eu recours au dictaphone pour faire entendre la voix d'Ackroyd à 21 h 30 à un hôte de Fernly qu'il savait être à proximité immédiate du

bureau ; le coup de téléphone enfin, destiné à accréditer l'idée d'un meutrier extérieur à Fernly, est le meilleur gage de cette probable complicité entre Sheppard et l'un des hôtes d'Ackroyd.

Et si l'on récapitule encore : le coupable est (aurait pu être) un homme qui a eu le loisir de dérober le poignard dans la vitrine avant le dîner, qui savait que Roger Ackroyd avait acheté un dictaphone et qui a eu la possibilité d'enregistrer quelque chose comme un extrait de lettre dictée, qui s'est glissé par la fenêtre entrouverte du bureau sans être aperçu quelques minutes avant que ne commence la partie de billard, qui a pris soin de se donner un alibi pour les moments qui ont suivi 21 h 30, en un mot : Geoffroy Raymond.

Reconnaissons que l'hypothèse est narrativement décevante en regard des spéculations audacieuses d'un Hercule Poirot ou d'un Pierre Bayard.

On ne manque pas en revanche d'éléments, pour incriminer le secrétaire de Roger Ackroyd dans une affaire où « tout le monde a quelque chose à cacher ». On laissera au lecteur le plaisir de cette relecture, en relevant seulement ici quelques faits significatifs relatifs à l'attitude de Geoffroy Raymond au cours des quatorze premiers chapitres. Il est l'un des tout premiers à arriver sur les lieux du crime, après Sheppard et Parker, sans même avoir été appelé (V-55) ; il apparaît alors fébrile, sa voix est « angoissée » et Sheppard croit bon de noter que sa main « tremble », alors même qu'il reprend « son sang-froid » pour « classer les papiers qui se trouvaient sur le bureau ». Il est encore le premier à attirer l'attention de l'inspecteur Davis sur la fenêtre et la présence de lettres sur le sol, à signaler avoir entendu la voix d'Ackroyd vers 21 h 30, à identifier l'arme du crime : ses nombreuses interventions, dès les premiers moments de l'enquête, tendent ainsi à multiplier les indices. On peut s'attarder aussi sur les opinions de Davis et de Sheppard lui-même à son égard, *a contrario* suspectes (VI-73) :

« Gentil garçon ! dit l'inspecteur. Il y a en lui quelque chose d'honnête et d'ingénu. »
Je partageais cette opinion. Au cours des deux années pendant lesquelles Geoffroy Raymond avait été le secrétaire d'Ackroyd, je ne l'avais jamais vu de mauvaise humeur et je savais qu'il avait admirablement rempli ses fonctions.

Il est un épisode plus troublant, auquel l'hypothèse d'une complicité entre Raymond et Sheppard donne une singulière lisibilité : au moment où l'inspecteur Davis s'apprête à se retirer (VI-76), Raymond a « un petit rire » et « presse le bras » de Sheppard. Il prend alors deux cartes de visite sur un plateau, en donne une au narrateur avant de remettre ces échantillons d'empreintes digitales à Davis « avec un sourire » et quelques mots facétieux. Commentaire du narrateur :

La jeunesse est légère. Même l'assassinat de son patron et ami ne pouvait assombrir longtemps l'esprit de Geoffroy Raymond. Peut-être est-il bon que les

choses se présentent ainsi. Je ne sais, ayant perdu moi-même depuis longtemps la faculté de m'adapter aux événements.

L'insouciance et la bonhomie du personnage sont à plusieurs reprises soulignées par le narrateur. Geoffroy Raymond est au-dessus de tout soupçon : Poirot lui-même, après s'être enquis des « distractions » du secrétaire (« va-t-il aux courses ? ») se « désintéresse » très vite de la question (VIII-100). Geoffroy Raymond joue cependant un rôle décisif dans la découverte du vol des quarante livres (X-130 *sqq*) ; la scène, au cours de laquelle il affiche une surprise que Sheppard détaille complaisamment, révèle au moins qu'Ackroyd n'avait aucun secret pour lui — et c'est peut-être ce qui le fait « rougir légèrement ». Au delà du chapitre XIV, bien des éléments relatifs à Raymond demeurent en outre inexplicables : pourquoi faut-il qu'il se mette dans « un état affreux » après la parution du (faux) entrefilet de journal annonçant l'arrestation de Ralph Paton et qu'il téléphone « tout de suite » à Liverpool (XXI-265) ? Et que penser des tardives confidences de Mme Ackroyd qui avoue « craindre qu'il n'y ait quelque amourette entre sa fille et le jeune Raymond » (p. 266) ?...

On l'aura compris : l'essentiel pour nous ne tient pas dans un tel relevé : les analyses précédentes ont simplement mis en évidence que Geoffroy Raymond se trouvait disponible pour un autre roman — et ce d'autant mieux qu'il figurait à la croisée des différentes chaînes de déterminations que nous avons réexaminées.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à introduire ce nouveau ressort dans l'un de nos deux scénarios préalables qui s'y prêtent assez volontiers. Disons d'abord que nous n'avons pas ici à choisir : le scénario 1 (comment Hercule Poirot a échoué) et le scénario 2 (comment Hercule Poirot m'a démasqué) s'accommodent également, on l'a vu, d'un narrateur seulement complice de Geoffroy Raymond ; dans le premier cas, le narrateur viendrait ultimement donner le nom du coupable tout en ironisant sur la « discrétion » dont il a été capable au cours de l'enquête comme dans le récit que nous lisons ; dans le second, il dissimulerait l'identité du meurtrier et son rôle exact dans l'affaire pour triompher au moins de la perspicacité du lecteur à défaut de celle d'Hercule Poirot. Ces deux récits possibles seraient sans doute assez ternes en regard du roman réel, n'était la possibilité qui nous est laissée d'en dramatiser les enjeux : *si Sheppard a bien quitté Ackroyd vivant, il n'a pas pu récupérer la lettre qui se trouve désormais dans les mains de Raymond pour gage de sa discrétion*, le maître chanteur devenant à son tour victime d'un chantage.

Ce roman là, bien sûr, reste à écrire (on ne dispose jamais que de ses quatorze premiers chapitres) : il serait celui d'une complicité contrainte. On pourrait aller jusqu'à imaginer, par exemple, que Sheppard ne se décide à faire de Ralph Paton le principal suspect, en le soustrayant maladroitement à la justice, que parce qu'il est lui-même menacé d'apparaître comme le véritable meurtrier. Que le coup de

téléphone émane de Raymond, libéré après 21 h 55 de sa partie de billard, qui lui dicte la conduite à tenir et le « peu qu'il y a à faire ». On aurait encore à motiver l'accointance des deux personnages, à donner surtout un mobile à Raymond que le testament d'Ackroyd n'enrichit guère. À vrai dire, tout ou presque reste à « inventer », et c'est heureux : nous disposons encore d'une bonne douzaine de chapitres pour cela.

PLAN

- [Une contre-enquête](#)
- [Le meurtre de l'autre](#)
- [Textes possibles](#)
- [Le « paradoxe du narrateur »](#)
- [Hypothèses](#)
- [Complément d'instruction rhétorique](#)

AUTEUR

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Marc.Escola@unil.ch