

## QUAND LE NARRATEUR SE RÉVÈLE ANTIPATHIQUE: LES EFFETS DU NARRATEUR SUR LE PACTE DE LECTURE POLICIER CHEZ AGATHA CHRISTIE

En 1926, la parution du *Meurtre de Roger Ackroyd* fait scandale : on estime que l'invention d'un narrateur-assassin, d'un narrateur, dont s'est rendue coupable Agatha Christie, rompt le pacte du *fairplay*. Dans ce roman, le dévoilement de la vérité au lecteur coïncide avec la révélation par le narrateur de ce qu'il nous a caché qu'il était l'assassin de Roger Ackroyd. Selon les lecteurs de l'époque, il y aurait donc tricherie, car, si le narrateur doit dissimuler son identité, la narration ne peut pas être honnête et le lecteur ne peut par conséquent pas se voir attribuer le rôle parallèle à celui de l'enquêteur, principe qui fait, normalement, partie des règles du roman policier<sup>1</sup>. Malgré l'onde de choc ainsi créée et l'éviction évitée de peu du Detection Club<sup>2</sup> pour cette faute, Agatha Christie, toujours espiègle, n'hésite pas à récidiver quelque quarante ans plus tard, en 1968, lorsqu'elle utilise de nouveau un personnage de narrateur dans *La nuit qui ne finit pas*<sup>3</sup>.

La question qui se pose alors est de savoir comment Agatha Christie parvient à ce tour de force qui consiste à reprendre la même solution, celle qui l'a rendue célèbre, sans se faire soupçonner. En effet, non seulement *Roger Ackroyd* a créé un précédent, mais en plus les règles du roman policier se sont assouplies, les solutions se sont diversifiées pendant les quarante années qui séparent les deux romans, et cette solution du narrateur paraît bien moins inenvisageable au lecteur. Pour créer la surprise, Agatha Christie recourt à un certain nombre de techniques, dont la principale est la création d'un *narrateur-personnage* antipathique, qui permet un principe de variation, puisque Sheppard, lui, n'était pas un *personnage* antipathique. Dans les deux cas, certes, le narrateur se révèle antipathique a

---

<sup>1</sup> Avec cette autre analogie entre, cette fois, auteur et assassin.

<sup>2</sup> Club créé en 1929, et réservé aux auteurs de romans policiers d'énigme. Les nouveaux membres devaient se soumettre à un rite d'initiation et, notamment, s'engager, en prêtant serment sur Éric le Crâne, à respecter le règlement du club. L'une des règles était de ne jamais cacher au lecteur un indice vital.

<sup>3</sup> Rappelons en deux mots l'intrigue : Michael Rogers, le narrateur, est pauvre, en errance, cumulant les petits boulots. Il est obsédé par un terrain, l'arpent du gitan, sur lequel il veut faire construire la maison de ses rêves par un architecte qu'il connaît. Mais il n'a pas l'argent suffisant pour cela. Un jour, il rencontre Ellie sur l'arpent du gitan, une riche Américaine, qu'il épouse. Ils font construire la maison et y emménagent, mais une malédiction gitane pèse sur cette demeure, ainsi qu'un certain nombre d'éléments inquiétants : la famille d'Ellie est peuplée de vautours, mais surtout, la meilleure amie d'Ellie, que Mike dit détester, Greta, emménage avec eux et semble avoir beaucoup d'influence sur Ellie. Vers la fin du roman, Ellie meurt dans un accident de cheval. Après avoir réglé la succession, Mike rentre chez lui. Sont alors orchestrées une série de révélations : 1- il va épouser Greta ; 2- Leur amour est de longue date. 3- Ils ont mis ensemble en place une machination pour se débarrasser d'Ellie. Au passage, 4- Mike révèle qu'il a déjà commis deux crimes. 5- Il raconte ensuite comment, en rentrant chez lui, il croit voir Ellie sur son terrain ; puis il tue Greta lorsqu'elle lui dit ne pas vouloir vivre éternellement dans la maison. 6- Mike explique alors que nous lisons est sa confession, le procès-verbal de son acte d'accusation rédigé depuis sa prison.

*posteriori*, mais dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Sheppard est insoupçonnable, car il est construit pour être sympathique, tandis que *La nuit qui ne finit pas* repose sur une sympathie paradoxale envers Mike, née précisément de l'antipathie *a priori* – et de la méfiance – qu'il suscite. Dans ces deux romans, le dévoilement de la solution réside dans ce passage de la sympathie à l'antipathie. Le résultat est beaucoup plus fort et troublant que dans les romans où le coupable se révèle être un personnage qui attirait la sympathie, dans la mesure où, là, le lecteur a cohabité avec le narrateur et lui a fait confiance. Agatha Christie joue sur les habitudes de ses lecteurs et c'est ainsi qu'elle parvient à les piéger.

Mais, puisque le narrateur se voile, avance masqué, un problème se pose, déterminant pour comprendre comment se met en place l'antipathie dans ces romans : l'antipathie suscitée vient-elle du *personnage* uniquement, qui était séduisant et se révèle un meurtrier ? Ou bien vient-elle du *narrateur*, qui nous a manipulés ? Est-il, en somme, possible d'envisager que l'une se dissocie de l'autre et que seul l'une des deux instances, personnage ou narrateur, soit antipathique ?

C'est en tout cas ce que tente de faire Agatha Christie, pour respecter le pacte du *fairplay*. Pour elle, l'enjeu est double : idéalement, il faut que le personnage se révèle antipathique, sans que le narrateur le soit suffisamment pour qu'on puisse lui reprocher d'avoir trompé le lecteur. Donc, ce qui rend le *narrateur* antipathique ne recouvre pas complètement ce qui rend le *personnage* antipathique. Un élément supplémentaire se met en place, né du lien de confiance qui s'est instauré entre le lecteur et le *narrateur* (et en aucun cas avec le *personnage*) ; c'est la trahison du *narrateur* qui le rend antipathique en plus, en dehors de l'antipathie propre au *personnage*.

La question de savoir si l'antipathie du personnage entraîne celle du narrateur apparaît donc comme un enjeu narratif pour le genre du roman policier, et un lieu de réflexion sur les codes du genre non seulement du roman policier mais du roman en général. En effet, l'antipathie est une arme pour parvenir à l'objectif fondamental du roman policier : créer la surprise dans un cadre connu ; l'auteur met donc en place un jeu de dissimulation puis de révélation du caractère antipathique du narrateur et/ou du personnage, qui recèle de véritables enjeux littéraires liés à cette figure du narrateur antipathique.

## I- Créer la surprise dans un cadre connu : l'arme du narrateur antipathique

### 1- Le pacte de lecture policier et l'exclusion du narrateur

Tout l'enjeu du roman policier est, dans les limites codifiées du genre, de parvenir à créer la surprise sans enfreindre le pacte de lecture et sans décevoir les attentes (y compris éthiques) du lecteur. Avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Agatha Christie provoque un scandale, car elle enfreint les deux premières règles de Van Dine :

1. Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème. Tous les indices doivent être pleinement énoncés et décrits en détail.
2. L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des « trucs » et des ruses, autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective<sup>4</sup>.

Ainsi, le lecteur doit pouvoir, aussi bien que l'enquêteur, résoudre l'enquête, en étant informé par un narrateur fiable, qui lui délivre, même codées, les éléments nécessaires. Il y a donc tricherie dans *Roger Ackroyd*, et surprise réussie, car, en faisant du narrateur l'assassin, Agatha Christie contraint la narration à être lacunaire et mensongère, ce qui va contre les principes premiers du pacte de lecture policier qui se fonde sur un paradoxe selon lequel, comme l'explique Pierre Bayard, d'une part « la vérité doit être cachée pendant l'ensemble du livre » et dévoilée seulement à la toute fin de l'ouvrage, mais, d'autre part, « tout en étant cachée, cette vérité doit être accessible au lecteur, et même placée en évidence »<sup>5</sup> par le narrateur en qui il peut avoir confiance. Van Dine l'énonce clairement :

Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que, si le lecteur relisait le livre une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que, s'il avait été aussi fin que le détective lui-même, il aurait pu percer le secret sans lire jusqu'au dernier chapitre<sup>6</sup>.

C'est ce que l'on appelle le pacte du « *fair play* » : l'auteur et le narrateur doivent « jouer le jeu » et fournir aux lecteurs les pièces nécessaires à la découverte du meurtrier.

Avec *La nuit qui ne finit pas*, la surprise est encore plus difficile à créer, car Agatha Christie semble avoir multiplié les difficultés : d'abord, parce que le personnage du narrateur a déjà été utilisé, et que la romancière s'est fait connaître précisément pour cela. Ensuite, parce qu'elle choisit une solution dont elle a déjà exploité la configuration plusieurs fois (dans *Mort sur le Nil* et *Les Vacances d'Hercule Poirot*, notamment, soit deux des romans les plus populaires de Christie de surcroît) : A aime B, B aime A, A propose à B de séduire et d'épouser C puis de l'assassiner. Enfin, elle réécrit avec ce roman une nouvelle parue en

<sup>4</sup> S. S. Van Dine, « Vingt règles du roman policier ».

<sup>5</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », 2008 [1998], p. 39.

<sup>6</sup> *Ibid.*

1942, « Malédiction », qui met en scène Miss Marple, aux prises avec une grippe, qu'un médecin tente de distraire en lui proposant un « puzzle » policier, dont la trame est exactement celle de *La nuit qui ne finit pas*, même si le point de vue narratif n'est pas le même, puisque le médecin lui raconte, de l'extérieur, un drame auquel il s'est contenté d'assister.

Dès lors, la question qui s'offre à Agatha Christie est de savoir comment réussir à surprendre dans *La nuit qui ne finit pas*, bien que le roman repose sur deux schémas et une intrigue qu'elle a déjà pratiqués. Surtout, comment éviter que le lecteur, en découvrant que le narrateur est un narrateur à la première personne, ne se doute que la solution est la même que dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* ? Pour ce faire, elle va jouer sur les visages des deux narrateurs, Sheppard et Mike Rogers, qui diffèrent totalement, notamment en ce qui concerne leur coefficient sympathie/antipathie.

## **2- Variations sur le narrateur antipathique**

Sheppard comme Mike sont des narrateurs et narrateurs qui s'avèrent *a posteriori* antipathiques, mais selon des trajectoires différentes.

Dans les deux cas, la solution de l'intrigue réside dans la révélation du caractère antipathique du *personnage* – qui apparaît comme un meurtrier de sang-froid et calculateur – et du *narrateur* – dont on comprend qu'il était dissimulateur. La variation entre les deux romans vient en revanche de la manière dont le reste du récit s'attache à masquer cette antipathie.

### **Un personnage sympathique, effacé par la narration : *Le Meurtre de Roger Ackroyd***

Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, l'objectif d'Agatha Christie est de rendre Sheppard insoupçonnable. Pour cela, elle utilise deux déguisements visant à le soustraire à la vigilance du lecteur : elle le déguise en personnage sympathique et au-dessus de tout soupçon d'une part et en instance de narration d'autre part.

Le ressort premier de la sympathie qu'éprouve le lecteur pour Sheppard est le parallèle constant qui est fait entre lui et Hastings et qui nous fait les assimiler inconsciemment, bien évidemment en tant que personnage d'abord, mais aussi en tant que narrateur ensuite – d'autant plus en 1926, où personne ne songe même à dissocier les deux dans un roman policier. Plusieurs mentions de Poirot rapprochent les deux personnages :

« Il était écrit que je deviendrais le voisin d'un homme qui s'intéresse de près aux *Pétroles du Porc-Épic* et aux *mines d'or d'Australie occidentale*. Vous n'auriez pas un faible pour les cheveux auburn, par hasard<sup>7</sup> ? »

Ou encore :

« Ce doit être le bon Dieu qui vous envoie pour remplacer mon ami Hastings, Dr Sheppard, vous me suivez comme une ombre<sup>8</sup>. »

La sympathie d'Hercule Poirot pour le personnage fonctionne comme un miroir pour le lecteur qui, en voyant remémorés les traits principaux de Hastings, aperçoit en Sheppard un nouvel acolyte non seulement sympathique, mais aussi inoffensif, de Poirot. D'ailleurs, Agatha Christie soigne le parallèle en faisant de Sheppard et Hastings des personnages qui se ressemblent par leur caractère très anglais, leur humeur, leur calme (apparent) et, évidemment, leur tendance à ne pas comprendre les lubies de Poirot.

Deuxième stratégie, Agatha Christie déguise Sheppard en instance de narration : le personnage – et donc le suspect – se cache derrière les traits du narrateur. Comme le dit Pierre Bayard, « l'astuce d'Agatha Christie a été de parvenir à *déguiser l'assassin en instance de narration*<sup>9</sup> ». Selon la formule de Barthes, le lecteur se retrouve ainsi à chercher l'assassin derrière le « il » alors qu'il aurait fallu le chercher derrière le « je »<sup>10</sup>. L'efficacité de ce procédé repose sur la perpétuation d'une habitude lectorale sur laquelle compte Agatha : elle fait le pari que le lecteur aura recours à ses habitudes de lecture – qu'elle révèle dans le même temps, dans un geste presque de théoricienne – et n'interrogera pas le présumé sur lequel se fonde sa lecture, à savoir que la première personne se confond avec la fonction de narrateur omniscient. Les habitudes lectorales font en effet que « je » n'est plus vraiment considéré comme un personnage comme un autre mais qu'il devient, dans le roman policier, un porte-parole de la vérité, ce qui contribue à le rendre invisible comme suspect : le personnage s'efface derrière son rôle dans la fiction, s'efface derrière son statut de narrateur pour faire oublier son rôle en tant que personnage. En réalité, si l'on recourt à la terminologie genettienne, on peut dire que, dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, toute l'astuce d'Agatha Christie a été de faire passer pour une narration homodiégétique ce qui était en fait une narration autodiégétique<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Le livre de poche, 2009, III, p. 21. « "It is Fate, he said at last. [...] That I should live next to a man who seriously considers Porcupine Oilfields, and also West Australian Gold Mines. Tell me, have you also a penchant for auburn hair ?" » (Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, Harper Collins, 2002, III, p. 35.)

<sup>8</sup> *Ibid.*, VIII, p. 80. « "You must have indeed been sent from the good God to replace my friend Hastings", he said, with a twinkle. "I observe that you not quit my side." » (*The Murder of Roger Ackroyd*, *op. cit.*, VIII, p. 130.)

<sup>9</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 56.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 28-29.

<sup>11</sup> C'est-à-dire de faire comme si le narrateur participait seulement à la fiction qu'il raconte, mais qu'il n'en était pas le personnage principal.

## Un suspect idéal, un narrateur omniprésent : *La nuit qui ne finit pas*

*La nuit qui ne finit pas* fonctionne différemment, notamment parce que le personnage de Mike a tout, *a priori*, du suspect idéal. Mais justement, il va être masqué derrière, d'une part, son aura de personnage antipathique et, d'autre part, derrière son exhibition permanente en tant que personnage. En d'autres termes, dans *La nuit qui ne finit pas*, Agatha Christie utilise exactement la stratégie inverse de déguisement du coupable de celle qui est au principe du *Meurtre de Roger Ackroyd*.

Mike est un personnage au premier abord antipathique, ou, à tout le moins, qui éveille la méfiance parce qu'il est dépourvu de l'intégrité morale qui rendait Sheppard insoupçonnable. Il se dit lui-même intéressé par les femmes, par l'argent, paresseux, sans le sou :

Du jour où j'ai quitté l'école, je n'ai cessé de vouloir trouver ma voie... sans avoir la moindre idée de ce qu'elle pouvait bien être. Je la cherchais faute de mieux... d'une manière vague... par insatisfaction, je pense. Ça devait se situer... *quelque part*. Tôt ou tard, je finirais par savoir de quoi il retournait. Il s'agirait peut-être d'une femme... J'aime les femmes, mais aucune de celles que j'avais rencontrées jusqu'ici n'avait compté pour moi. Elles vous plaisent d'accord, mais au bout d'un moment vous êtes tout contents de passer à la suivante. Elles étaient comme les boulots que je prenais. À petite dose, c'est bien, mais on en a vite marre et on se dit qu'il est grand temps d'aller se faire voir ailleurs. Je suis toujours passé comme ça d'un truc à l'autre depuis que j'ai quitté l'école<sup>12</sup>.

Tout dans cette déclaration le signale comme hésitant (les points de suspension, la désorganisation du propos) et instable, séducteur (comme l'indiquent les déterminants choisis pour caractériser les femmes). Toute la stratégie de Mike en tant que narrateur va être de rendre ces travers sympathiques en orientant son discours. Le ton de sa narration va d'abord et d'emblée se faire volontairement hésitant (il commence en disant ne pas savoir comment écrire), ce qui le rend touchant. Ensuite, il choisit de donner à son récit non les traits du roman à énigme, mais ceux d'une histoire d'amour qui a tout pour être contrariée, du type « la princesse et le palefrenier », ce qui a pour effet, là encore, d'attirer la sympathie du lecteur. Sympathie dont le sens littéral va en outre prendre le relais : au fur et à mesure de la narration, Mike va nous devenir de plus en plus sympathique aussi parce qu'il souffre et que nous souffrons avec lui. Le ton de la narration est mélancolique dès la première ligne :

---

<sup>12</sup> *La nuit qui ne finit pas*, *op. cit.*, II, p. 16. « From the time I left school I wanted to find something, but I didn't yet know what that something was going to be. I was looking for in a vague, unsatisfied sort of way. It was *somewhere*. Sooner or later I'd know all about it. It might perhaps be a girl... I like girls, but no girl I'd met so far had been important... You liked them all right but then you went to the next one quite gladly. They were like the jobs I took. All right for a bit and then you got fed up with them and you wanted to move on to the next one. I'd gone from one thing to another ever since I'd left school. » (P. 20-21.)

*En ma fin est mon commencement...* Voilà une citation que j'ai souvent entendu rapporter. Elle sonne bien – mais que signifie-t-elle au juste<sup>13</sup> ?

Enfin, toute la narration, si elle prend la forme du roman policier, semble davantage relever du roman à suspense que du roman à énigme. Non seulement pèse sur Ellie et Mike une malédiction gitane, mais en plus le crime n'intervient que vers la fin du roman : ces deux éléments concourent à inscrire le roman dans une atmosphère de menace permanente, où l'enquête s'efface au profit de l'attente de la catastrophe. Avec ce roman, le lecteur imagine donc être dans un schéma de lecture classique, selon lequel le personnage antipathique deviendra, au fur et à mesure de l'intrigue, un personnage rédimé par l'amour et victime d'un acharnement contre lui. Or, selon un procédé récurrent chez Agatha, c'est en fait bien le premier visage du personnage qui était le bon, selon le principe de la « Lettre volée » : Mike a exhibé tous ses défauts, et c'était bien en eux que résidaient non seulement sa culpabilité, mais aussi la possibilité pour le lecteur de la deviner et de l'expliquer.

Autre variation majeure par rapport au roman de 1926, Mike est déguisé en narrateur exhibé. À la différence du *Meurtre de Roger Ackroyd*, le personnage est constamment présent, le « je » envahit la narration, un « je » qui relate son histoire à travers sa propre subjectivité : il donne ses opinions, analyse, commente, fait part de ses failles, de ses hésitations... On a dans ce roman une narration autodiégétique assumée, avec un personnage qui revendique d'être sur le devant de la scène et qui ne s'efface absolument pas derrière son rôle narratif. En cela, il réussit à duper le lecteur en jouant encore sur ses réflexes de lecture : il donne l'impression que l'on est dans sa conscience et donc aussi dans ses sentiments, ce qui se révélera évidemment faux. C'est comme ça, notamment, qu'il s'attire notre sympathie.

En somme, la solution de ces deux romans a beau être la même, chacune repose sur une stratégie différente pour attirer au lecteur la sympathie envers le narrateur et le personnage. Mais cette dissociation même entre narrateur et personnage pose en fait problème et doit être interrogée : peut-on vraiment dissocier le narrateur et le personnage ?

## **II- Dissimulation et révélation de l'antipathie que suscite le narrateur et/ou personnage**

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, I, p. 5. « *In my end is my beginning...* That's a quotation I've often heard people say. It sounds all right – but what does it really mean ? » (P. 9.)

La question qui se pose est celle de savoir si la révélation du caractère antipathique du personnage implique nécessairement celui du narrateur. Car, si le lecteur découvre que le narrateur qu'il suivait aveuglément cachait un personnage meurtrier, il faut à Agatha Christie, pour ne pas rompre le pacte de lecture, rendre le narrateur le moins menteur et antipathique possible *a posteriori*. Comment se joue alors cette articulation des deux figures ?

### **1- Dissimuler le caractère antipathique du narrateur**

Pour concilier le fait de surprendre le lecteur et de ne pas le trahir, il faut que le narrateur, bien qu'il dissimule des informations capitales au lecteur, ne triche pas et lui laisse la possibilité, en lisant bien, de découvrir aussi la solution – c'est la règle 15 de Van Dine, citée plus haut. Pour ce faire, un certain nombre de stratégies sont mises en place par Agatha, qui ont pour but de rendre le narrateur le moins trompeur possible et donc d'atténuer l'antipathie que la révélation finale devrait susciter contre ce narrateur. Pierre Bayard a dégagé ces stratégies principales : le mensonge par omission et l'utilisation du discours à double entente.

Au fondement de cette stratégie donc, le mensonge par omission d'abord, qui permet au narrateur de cacher la vérité, sans pour autant mentir. Il s'agit, selon les termes de Pierre Bayard, de dire la vérité mais pas toute la vérité<sup>14</sup>, ainsi qu'on peut le voir dans la scène où Roger Ackroyd se fait assassiner :

Ackroyd est aussi têtue qu'une mule. Plus vous le poussez à agir et plus il s'y refuse. Tous mes arguments restèrent vains.

La lettre lui avait été remise à neuf heures moins vingt. Il ne l'avait toujours pas lue quand je le quittai, à neuf heures moins dix exactement. J'hésitai un instant sur le seuil, la main sur la poignée, et me retournai en me demandant si je n'oubliais rien. Non, apparemment. Je n'avais plus rien à faire ici. Résigné, je quittai la pièce et refermai la porte derrière moi<sup>15</sup>.

Nous est ici raconté ce qui se passe avant et après le meurtre, mais le meurtre lui-même est tu. Sheppard commente à la fin du roman, avec un certain contentement, ses « talents d'écrivain » :

On ne pouvait mieux dire et, comme vous voyez, tout est vrai. Mais imaginez que j'aie fait suivre la première phrase d'une ligne de points de suspension. Quelqu'un aurait-il seulement cherché à savoir ce qui avait pu se passer pendant ces dix minutes ?<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 59.

<sup>15</sup> *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *op. cit.*, IV, p. 38. « Now Ackroyd is essentially pig-headed. The more you urge him to do a thing, the more determined he is not to do it. All my arguments were in vain. The letter had been brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone. I could think of nothing. With a shake of the head I passed out and closed the door behind me. » (P. 63.)

<sup>16</sup> *Ibid.*, XXVII, p. 221. « I'm rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following : [...] All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence ! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes ? » (P. 366.)

Le mensonge par omission est le procédé principal qui permet d'écrire ce roman : Sheppard ment, mais non le texte, ainsi que le souligne Poirot, dans un propos ironiquement à double entente : « Tout ce que vous disiez était vrai, mais vous ne disiez pas tout<sup>17</sup>. »

Et, précisément, la double entente est le deuxième procédé utilisé, notamment pour relayer le mensonge par omission quand celui-ci paraîtrait trop suspect. Les propos à double entente correspondent à une stratégie pour produire un discours équivoque qui ne le paraisse pas. C'est le cas, dans *La nuit qui ne finit pas*, lorsque Mike est avec Greta, qu'il est supposé venir de rencontrer, et Ellie :

Je regardai Greta, assise en face de moi, et je me demandai ce qu'elle avait réellement pensé de *notre* maison. [...] je voulais une *femme superbe* et une maison superbe, une maison comme personne d'autre n'en possédait et je voulais que ma superbe maison soit remplie d'êtres et d'objets superbes. D'êtres et d'objets qui n'appartiendraient qu'à moi, rien qu'à moi. — Je suis sûre qu'il est en train de penser à *notre* maison, dit Ellie<sup>18</sup>.

Ici, le double sens porte sur les manières de désigner les personnages : le premier « *our/notre* » qualifie Greta, alors que le lecteur croit qu'il désigne Ellie, alors même que cette dernière construction serait incorrecte. La « *wonderful woman/femme superbe* » ne fait quant à elle pas référence à Ellie, ce que le lecteur ne peut absolument pas soupçonner, même grammaticalement. Agatha/Michael pousse même le jeu et la perversité jusqu'à faire intervenir Ellie qui dit à son tour « *our/notre* » maison, en pensant par là parler de Michael et elle, en ignorant donc que ce n'est pas elle le deuxième membre du « *we/nous* ». Ainsi, la vérité est révélée, la seule grammaire la révèle, mais il est impossible au lecteur de repérer à la première lecture ce qu'il perçoit à la relecture. De la sorte, lorsque Mike ment comme ici, le mensonge est destiné à Ellie et non au lecteur. C'est là la troisième stratégie mise en place pour que le narrateur soit irréprochable : jouer sur la dissociation personnage et narrateur, comme on le verra un peu plus loin.

Le déploiement de toutes ces stratégies permet ainsi à Agatha Christie d'avoir la conscience tranquille, puisqu'elle ne rompt pas à proprement parler le pacte du *fair play*, et le narrateur concourt à la soutenir dans cette entreprise en prenant lui aussi soin de ne pas totalement nous égarer. Pourquoi alors cette réaction du lectorat en 1926 ?

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, XXIV, p. 209 : « "It was strictly truthful as far as it went – but it did not go very far, eh, my friend ?" » (P. 346.)

<sup>18</sup> *Ibid.*, XI, p. 123. « I looked at Greta sitting opposite me. I wondered what she'd really thought of our house. [...] I wanted a wonderful woman and a wonderful house like nobody else's house and I wanted my wonderful house to be full of wonderful things. Things that belonged to me. Everything would belong to *me*. – He's thinking of our house, said Ellie. » (P. 132-133.)

## 2- Quand le narrateur antipathique révèle un personnage antipathique

Parce que, dans le fond, ces précautions sont hypocrites : le narrateur *choisit délibérément* de présenter une narration qui se trouve être menteuse et de l'écrire de cette manière. Dans l'un comme dans l'autre roman, la duperie du lecteur est intentionnelle de la part de nos narrateurs, qui choisissent volontairement de faire adopter une forme policière au roman alors qu'ils auraient pu en choisir une autre.

Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Sheppard explique quelles étaient ses intentions d'écrivain : « moi qui envisageais de le [le manuscrit] publier, en tant qu'histoire d'un échec de Poirot<sup>19</sup> ». Or, rien ne justifie son choix de la forme policière, c'est-à-dire de roman à énigme, en dehors de la volonté du narrateur de surprendre le lecteur. Le Dr Sheppard écrit donc un roman policier volontairement dans lequel il ment délibérément. Dans *La nuit qui ne finit pas*, la situation est encore moins justifiable : la forme policière y apparaît comme totalement gratuite (le narrateur n'invokant même pas, comme Sheppard, un glorieux exemple comme Hastings). Dans ce roman, on peut véritablement dire qu'on a un narrateur fou en ce que la mythomanie inhérente à sa narration n'est aucunement justifiée par le contexte. À l'inverse de la narration simultanée de Sheppard visant à immortaliser l'échec de Poirot, Mike écrit une narration ultérieure, une fois arrêté, une fois sa culpabilité reconnue, sans la triangulation d'un enquêteur auquel il se confronterait ; il justifie son récit en lui faisant tenir lieu de déposition :

Je lui ai dit qu'il n'y avait qu'une chose que je voulais : un stylo et un bon paquet de feuilles de papier. Je voulais, voyez-vous, écrire tout ça, expliquer comment c'était arrivé. Je voulais leur dire ce que j'avais ressenti, ce que j'avais pensé. [...] – Vous laissez toujours les gens faire une déposition, n'est-ce pas ? alors pourquoi est-ce que je n'écrirais pas la mienne<sup>20</sup> ?

Or, même cette justification n'est pas convaincante : Michael Rogers ne raconte pas *comment c'est arrivé*, ni ce qu'il a *pensé*, ni ce qu'il a *ressenti* réellement, pour la simple raison qu'il *fait le choix*, de manière inexplicable, de faire adopter à sa confession la forme du roman policier qui l'oblige à taire tous ces éléments. C'est en cela qu'il est un narrateur fou.

De plus, ce procédé du narrateur cachotier conduit à la révélation de traits antipathiques des personnages qui avaient été jusque-là cachés au lecteur et qui apparaissent dans leur statut de narrateur : le narrateur, en ce sens, agit comme un révélateur du caractère antipathique du personnage. Dans le cas de Sheppard, c'est l'orgueil du personnage qui est

<sup>19</sup> *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *op. cit.*, XXVII, p. 220. « I meant it to be published some day as the history of one of Poirot's failure. » (P. 365.)

<sup>20</sup> *La nuit qui ne finit pas*, *op. cit.*, XXIV, p. 248. « I said there was only one thing I wanted. I said I wanted a ballpen and a lot of paper. I wanted, you see, to write all about it, how it all came to happen. I wanted to tell them what I'd felt, what I'd thought. [...] – You always make people make a statement, so why can't I write my statement out ? » (P. 300)

mis en évidence. La manière dont il revient sur ses qualités de narrateur à la fin du roman et la révélation de la raison d'être du livre que nous lisons (faire concurrence à Hercule Poirot) soulignent sa vanité, tout comme sa jubilation à raconter son crime : l'orgueil de l'écrivain recoupe ici celui du meurtrier. Bien plus, l'insistance sur ses qualités d'écrivain dévoile au lecteur l'absence de scrupules du personnage :

Et ce passage où je relate ce qui s'est produit un peu plus tard, après la découverte du corps et lorsque j'eus envoyé Parker téléphoner à la police ! J'estime avoir choisi mes mots de façon on ne peut plus judicieuse : *je fis le peu qu'il y avait à faire !* Bien peu de chose en effet<sup>21</sup>.

Son absence de scrupules apparaît plus nettement encore quand il s'agit de juger sa victime et ami :

Pauvre vieil Ackroyd ! Il me reste la satisfaction de lui avoir donné sa chance : j'ai insisté pour qu'il lise cette lettre avant qu'il ne soit trop tard. Mais soyons honnête. Ne savais-je pas, au fond de moi-même, qu'avec une pareille tête de mule, mon insistance obtiendrait l'effet inverse ? D'un point de vue psychologique, sa nervosité de ce soir-là me parut très intéressante. Il flairait le danger et pourtant il ne m'a jamais soupçonné<sup>22</sup>.

Il ressort de cet extrait une impression de détachement, de jeu et même de condescendance, l'indifférence du narrateur pour son crime et sa victime venant encore renforcer celle du personnage, ce qui crée un choc pour le lecteur.

*La nuit qui ne finit pas* va encore plus loin. Le narrateur révèle un personnage doté d'un égocentrisme démesuré qui se manifeste par son arrogance en tant que narrateur : pour expliquer la forme insensée du roman policier que fait adopter Mike à son écrit, Agatha Christie justifie cette déposition-confession-mise en scène par la profonde mégalomanie du personnage :

Je m'imaginai que plus j'en dirais sur moi, plus ça *intéresserait* les gens. Parce que j'étais quelqu'un d'*intéressant*. J'étais quelqu'un d'*intéressant* qui avait fait des choses *intéressantes*<sup>23</sup>.

La volonté autobiographique de Mike se fonde donc, en dehors de toute appréciation morale, sur l'idée qu'il fascinera le lecteur (ce que révèle le polyptote). De ce fait, l'impression provoquée sur le lecteur va plus loin que dans *Roger Ackroyd*. On a le sentiment, avec

---

<sup>21</sup> *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, op. cit., XXVII, p. 222. « Then later, when the body was discovered, and I sent Parker to telephone for the police, what a judicious use of words : "I did what little had to be done !" It was quite little. » (P. 367.)

<sup>22</sup> *Ibid.*, XXVII, p. 220-221. « Poor old Ackroyd. I'm always glad that I gave him a chance. I urged him to read that letter before it was too late. Or let me be honest – didn't I subconsciously realize that with a pig-headed chap like him, it was my best chance of getting him *not* to read it? His nervousness that night was interesting psychologically. » (P. 365.)

<sup>23</sup> *La nuit qui ne finit pas*, op. cit., XXIV, p. 248. « The more I thought about myself, the more interesting I thought it would be to everybody. Because I *was* interesting. I was a really interesting person and I'd done interesting things. » (P. 300.) Je souligne.

Michael Rogers, d'être face à un fou<sup>24</sup>, notamment en raison de ce jeu sur le narrateur et le personnage qui donne le sentiment d'être confronté à des personnalités multiples. Si le personnage en lui-même n'est pas ambivalent (il a conscience de sa duplicité et la met en œuvre), en revanche, et c'est là aussi la conséquence de la narration autodiégétique, le lecteur, lui, est confronté à deux Mike, le personnage et le narrateur, ce qui lui donne le sentiment de se trouver face à une personnalité double. À la vraie folie du personnage s'en ajoute donc une, seulement ressentie par le lecteur, celle du trouble de la personnalité. C'est aussi en tant que narrateur que Mike exprime qu'il est atteint de folie homicide, à l'inverse de Sheppard. Mike revendique en effet dans son texte le plaisir qu'il dit éprouver à tuer, dans une narration qui confine à l'érotisme – dimension assez peu chrétienne, mais en permanence soulignée dans ce roman :

« Espèce de sale *garce* ! haletai-je. Espèce de *garce* haïssable et resplendissante avec tes cheveux d'or ! tu es en danger, Greta. Tu es en danger et ce danger vient de moi. Est-ce que tu comprends ça ? J'ai appris la *volupté*... la *volupté* qu'on éprouve à tuer. J'étais au comble de l'*excitation* le jour où j'ai su qu'Ellie partait à cheval vers la mort. Toute la matinée, j'en ai éprouvé une *jouissance* inouïe, mais jamais autant que maintenant je n'avais été aussi près de donner physiquement la mort. Là, tout de suite, c'est différent. Je ne veux plus me contenter de savoir qu'un cachet avalé au petit déjeuner va provoquer la mort de quelqu'un. Je veux *jouir* d'une sensation plus forte que celle qu'on éprouve à précipiter une vieille gitane au fond d'une carrière. Je veux me servir de mes *mains*. [...] La peur la tenaillait. Une peur qui me procura une *jouissance* folle et me fit serrer plus fort mes mains autour de son cou. Oui, même maintenant que je suis attablé là à me raconter par écrit (ce qui, ne vous en déplaise, est un très agréable passe-temps : tout dire sur vous-même, tout ce par quoi vous êtes passé, tout ce que vous avez pu penser et ressentir et jusqu'à la façon dont vous avez berné votre monde... oui, c'est bien la plus merveilleuse des occupations), oui, même maintenant, disais-je, je confesse encore que j'ai éprouvé un *plaisir extrême* en tuant Greta<sup>25</sup>. »

Enfin, il est en proie à des délires d'interprétation, voire à des hallucinations :

« J'ai vu Ellie, dis-je. [...] C'était Ellie, et elle était là, debout. Elle regardait de tous ses yeux en cherchant à me voir. Mais elle n'y parvenait pas. Elle ne parvenait pas à me voir, Greta ! Ma voix grimpa de plusieurs tons : et je sais pourquoi, je sais pourquoi elle ne pouvait pas me

---

<sup>24</sup> Voir, sur ce point Stéphane Pouyaud, « Folie criminelle et folie narrative dans *Endless Night* d'Agatha Christie », in Nathalie Jaëck, Clara Mallier, Arnaud Schmitt, Romain Girard (éd.), *Les Narrateurs fous/Mad Narrators*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2014.

<sup>25</sup> *Ibid.*, XXIII, p. 242-243. « “You filthy bitch !” I said “You hateful, glorious, golden-haired bitch ! you're not safe, Greta. You're not safe from *me*. Do you understand ? I've learnt to enjoy – to enjoy killing people. I was excited the day that I knew Ellie had gone out with that horse to her death. I enjoyed myself all the morning, because of killing, but I've never got near enough to killing until now. That is different. I want more than just knowing that's someone is going to die because of a capsule they swallowed at breakfast time. I want more than pushing an old woman over a quarry. *I want to use my hands.*” [...] She was afraid. I loved seeing her afraid and I fastened my hands around her neck. Yes, even now when I am sitting here writing down all about myself (which, mind you, is a very happy thing to do) – to write all about yourself and what you've been through and what you felt and how you deceived everyone – yes, it's wonderful to do, yes I was wonderfully happy when I killed Greta. » (P. 292-293.) Je souligne.

voir. [...] *Some are born to Sweet delight, and some are born to Endless night*. Ça c'est moi Greta, moi<sup>26</sup> ! »

On se rend donc compte *a posteriori* que rien n'était fiable, moins encore que dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Si, dans le cas de Sheppard, une lecture rétrospective fait apparaître chez le personnage de l'orgueil et de la faiblesse, c'est, dans le cas de Mike, une vraie folie qui se révèle : folie homicide, folie démiurgique, obsession, paranoïa. Chez Mike, au personnage fou s'associe bel et bien une narration folle. L'effet sur le lecteur est ainsi plus frappant que dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, car il se crée chez le lecteur une identification avec Ellie et Greta : nous avons, comme elles, l'impression d'avoir cohabité avec un fou et nous nous sentons encore plus trahis que dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, par le narrateur qui était omniprésent et dont nous croyions recevoir les confidences.

Ainsi, si Agatha Christie fait tout pour éviter que le narrateur soit antipathique de manière à respecter le pacte de lecture policier, cela reste une sorte d'utopie, mais une utopie productive qui permet de poser un certain nombre de questions fondamentales sur l'œuvre littéraire et le roman policier en particulier.

### III- Enjeux littéraires du narrateur antipathique

La solution du narrateur n'a pas pour seul but de constituer une astuce commode pour susciter la surprise dans un roman à énigme. Déjà, dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, on assiste à l'ouverture d'une réflexion théorique sur la lecture et l'écriture. En la reprenant dans *La nuit qui ne finit pas*, Agatha Christie approfondit encore cette réflexion littéraire.

#### 1- La mise en évidence de la dissociation personnage / narrateur

Le procédé du narrateur permet de mettre en évidence un effet récurrent de la narration à la première personne, mais rarement repéré avec certitude comme tel, à savoir un jeu entre le « je » narrateur et le « je » personnage. Il est évident dans les narrations rétrospectives où le « je » adulte juge le « je » personnage, dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle par exemple (*Moll Flanders* de Defoe, *Manon Lescaut* de Prévost, pour ne citer que deux exemples parmi de nombreux autres). Dans ces cas, le narrateur commente ses mensonges en

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, XXIII, p. 238-239. « "I saw Ellie, I said. [...] It was Ellie, and she was standing there. She was looking – looking for me and at me. But she couldn't see me. Greta, *she couldn't see me*." My voice rose "And I know why. I know *why* she couldn't see me. [...] Because that wasn't me. I wasn't there. There was nothing for her to see but *Endless Night* ». Then I shouted out in a panic-stricken voice, « some are born to Sweet delight, and some are born to *Endless night*. *Me, Greta, me*." » (P. 288-289.)

tant que personnage, ou ses actions trompeuses. Les choses se passent différemment chez Agatha Christie, dès lors qu'on n'est pas dans des mémoires, de la confession, mais dans un roman policier : le narrateur révèle avoir menti en tant que personnage *au moment où* il révèle avoir aussi menti en tant que narrateur, ou en tout cas ne pas avoir tout dit. En ce sens, le procédé du narrateur met en exergue la distance qui existe entre le « je » narrateur et le « je » personnage.

En effet, nos narrateurs se créent un personnage, ils se créent même comme personnages, pour masquer leur réalité : le narrateur sympathique est un masque construit pour camoufler le personnage antipathique. Agatha Christie se fonde sur deux habitudes de lecture pour construire ce leurre : d'une part, la confusion qu'opère naturellement le lecteur entre personnage et narrateur – en tout cas en 1926 ; d'autre part le fait que le lecteur part du principe que le narrateur est le pôle de fiabilité du récit. Et toute la stratégie de ces deux romans est de s'appuyer sur ces équivalences inconscientes dans l'esprit du lecteur pour le leurrer.

Cette duperie se fait notamment à travers le troisième procédé évoqué plus haut, dont Pierre Bayard ne parle pas, et qui consiste à dissocier le personnage et le narrateur dès lors qu'il s'agit de manier le mensonge pur et dur. Il y a des moments où Sheppard et Michael Rogers mentent franchement, mais ils ne le font jamais en tant que *narrateurs*, toujours en tant que *personnages* ; ce n'est alors pas au *lecteur* qu'ils mentent, mais à d'autres *personnages* de la fiction. De cette manière, le mensonge est narrativement acceptable, puisqu'il ne se dirige pas contre le lecteur, mais bien contre d'autres personnages. C'est le cas par exemple de l'arrivée de Sheppard à Fernly après le meurtre, lorsqu'il feint d'avoir reçu un coup de fil annonçant la mort de Roger Ackroyd. Dans une longue scène, il joue la comédie devant Parker, le secrétaire d'Ackroyd, et décrit son jeu en le faisant passer pour naturel ; il ment donc directement à Parker tandis qu'il ne fait que mentir par omission au lecteur, en ne précisant pas qu'il n'est pas sincère dans ses attitudes. Ce procédé est extrêmement commode en ce qu'il permet au narrateur d'exprimer ses sentiments à des moments où il paraîtrait éminemment suspect qu'il ne fasse état d'aucune émotion. Il est intéressant de constater que ce procédé est peu utilisé dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, comme si Agatha Christie n'osait pas encore aller trop loin dans la duperie du lecteur, œuvre dans laquelle les doubles sens sont encore la tactique majoritairement pratiquée. Par exemple, après avoir tué Roger Ackroyd, Sheppard, en parlant de Caroline, précise : « je lui fis un compte rendu légèrement transposé de ma soirée », dans une sorte de discours narrativisé – et abrégé –, alors même

qu'il aurait pu retranscrire ce « compte rendu » au discours direct sans pour autant mentir au lecteur, mais seulement à sa sœur.

Outre le fait que l'utilisation de ce procédé correspond à un affinement, de la part d'Agatha Christie, de sa technique du narrateur, il se révèle plus utile dans *La nuit qui ne finit pas* que dans *Roger Ackroyd* : le personnage est censé ressentir plus d'émotions puisque c'est sa femme qui est morte et qu'il s'investit bien plus dans son récit que le Dr Sheppard. Pour bâtir ce mensonge en tant que personnage, Mike recourt à deux stratégies. D'abord, il retranscrit au discours direct des propos mensongers qui ont pour fonction de tenir lieu de livraison de ses sentiments, mais il les adresse à des interlocuteurs de la fiction et non au lecteur. Par exemple quand il fait part de son inquiétude à Phillipott de ne pas voir arriver Ellie à leur déjeuner, alors qu'il l'a tuée :

— Ce n'est pas chic de la part d'Ellie de nous faire faux bond comme ça, commentai-je. C'est probablement parce que Greta est à Londres [...].

— Je me demande si elle n'a pas tout bonnement oublié notre rendez-vous, dis-je *soudain*.

— peut-être devriez-vous téléphoner.

— Oui, je crois que ce serait assez *indiqué*.

Je me rendis à la cabine et appelai la maison. Ce fut Mrs Carson, la cuisinière, qui répondit :

— Ah ! C'est vous, Mr Rogers ! Mrs Rogers n'est pas encore rentrée.

— Que voulez-vous dire pas rentrée ? Pas rentrée d'où ? [...] Puis j'allai retrouver Phillipot. *Il vit immédiatement à ma tête* que quelque chose ne tournait pas rond<sup>27</sup>.

Le passage au discours direct permet la dissociation du personnage et du narrateur, et donc de faire accepter le mensonge, appuyé par des doubles sens : « *suddenly/soudain* » véhicule l'impression qu'une idée traverse soudain l'esprit de Mike alors que, en réalité, le terme souligne seulement qu'il feint d'avoir soudain cette idée ; l'expression « *il vit immédiatement à ma tête* » souligne presque, quant à elle, la mystification pour le lecteur attentif : c'est précisément un air, une tête qu'il se donne ; quant au terme « *indiqué* », il paraît presque être utilisé ironiquement pour insister sur le fait que Mike suivrait un mode d'emploi de parfait mari inquiet pour sa femme. D'autre part, autre procédé, Mike décrit certaines actions où il fait l'acteur, où il joue, sans les commenter, ce qui fait qu'il ne ment pas sur leur motivation mais donne le sentiment qu'il les accomplit naturellement :

---

<sup>27</sup> *La nuit qui ne finit pas*, *op. cit.*, XVII, p. 177-178. « "It's too bad of Ellie", I said, "to stand us up like this." I added that it was very possibly because Greta was in London. [...]

"I wonder if she's forgotten all about it", I said suddenly.

"Perhaps you'd better ring her up."

"Yes, I think I'd better."

I went out to the phone and rang. Mrs Carson, the cook, answered.

"Oh, it's you, Mr Rogers, Mrs Rogers hasn't come home yet."

"What do you mean, hasn't come home ? Home from where ?" [...]

Then I went back to join Phillipot. He saw from my face at once that something was wrong. » (P. 216-218.) Je souligne.

Je me mis à courir. [...] Elle était là... ramassée sur elle-même, son petit visage pâle tourné vers le ciel.  
— Je ne peux pas..., balbutiai-je. Je ne peux pas...  
Et je détournai la tête<sup>28</sup>.

Ici, les pensées du personnage sont remplacées par un discours et la représentation de ses gestes, censés tenir lieu d'expression de ses sentiments pour le lecteur.

De la sorte, ce procédé utile à la mise en place d'une narration trompeuse mais irréprochable met en évidence la distinction qu'il faut à tout prix opérer entre personnage et narrateur, tout en l'exhibant. Le lecteur est invité à une lecture méfiante et se voit donner une leçon de lecture.

## **2- Une leçon de lecture et d'écriture : le renouvellement du roman policier**

Le narrateur antipathique, en tant qu'il se révèle non fiable, donne une leçon de méfiance au lecteur. Agatha Christie, en produisant un narrateur, nous invite à dérouter nos habitudes de lecture et à nous méfier de tout dans la narration qui s'offre à nous. Des personnages évidemment, comme dans tous ses autres romans, mais bien de *tous* les personnages, du narrateur (*Le Meurtre de Roger Ackroyd*) et même de l'auteur (*La nuit qui ne finit pas*). Mais cette méfiance, loin d'être nihiliste, est au contraire productive, puisque, par ce qu'elle entraînait, elle a inspiré de nombreuses voies de renouvellement du genre.

D'abord, elle a induit une autre manière de lire le roman policier, ou plutôt de le relire. Face au reproche traditionnel fait au roman policier d'être un « genre kleenex », le procédé du narrateur non fiable invite à la relecture : le roman policier en sort aussi considérablement renouvelé du fait qu'il devient non seulement possible de le *relire* c'est-à-dire de le lire *une deuxième fois*, mais même qu'il exige une *relecture*, une *autre* lecture, qui se fera cette fois sous le prisme de l'antipathie que suscite le narrateur et qui proposera un texte autre grâce à cette nouvelle perspective. De cette manière, la même œuvre contient *deux romans en un*.

Deuxième conséquence du procédé du narrateur : l'ouverture de l'œuvre et sa mise à disposition du lecteur. De la non-fiabilité découle la possibilité pour le lecteur de s'appropriier l'œuvre et d'en faire ce qu'il veut. Pierre Bayard l'a théorisé : Agatha Christie, en offrant un narrateur menteur, ouvre la brèche non seulement aux relectures, mais même aux réécritures, selon le paradoxe d'Épiménide – un Crétois dit : tous les Crétois sont des menteurs – qui constitue une aporie. Pour Pierre Bayard, dès lors qu'Agatha Christie a choisi de faire raconter son intrigue par un narrateur menteur, elle laisse la possibilité au lecteur de jeter le doute sur l'ensemble de la narration et donc de remettre en question ce que nous dit le

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, XVII, p. 180. « I began to run. [...] She was there – lying in a crumpled-up heap, her little white face turned up to the sky. I said : “I can't – I can't –” and turned my face away. » (P. 220.)

narrateur à la fin de l'œuvre, quand on croit qu'il dit la vérité. Il reprend donc l'enquête et explique, dans une version très argumentée, que c'est Caroline Sheppard l'assassin. Il faut bien comprendre qu'une telle réappropriation du texte n'est rendue possible que par l'infraction première d'Agatha Christie au pacte de lecture, qui met ainsi l'œuvre à disposition du lecteur, désormais libre d'en faire ce qu'il veut.

La troisième conséquence de cette innovation est le renouvellement qu'offrent au roman policier les romans policiers qui multiplient les jeux narratifs et notamment les fins indécidables. On peut à ce titre signaler deux œuvres, dont la généalogie christienne est certaine et revendiquée : *La Bibliothèque de Villers* de Benoît Peeters – suivi d'un *Tombeau d'Agatha Christie* – et *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet* d'Antoine Bello, dont l'enquêteur a pour idole et modèle le détective belge. Le premier produit une fin ouverte, qui invite le lecteur à relire pour trouver la solution qui, nous est-il dit, est contenue dans le texte ; l'autre livre une fin indécidable, fondée sur un jeu narratif, puisque le narrateur est amnésique, qu'il est confronté à un deuxième narrateur – et aussi suspect – amnésique et qu'il est possible que l'un comme l'autre aient commis le crime sur lequel se fonde le roman, sans se le rappeler. Les deux s'inspirent de l'ouverture du sens et de la liberté donnée au lecteur qu'inaugure Agatha Christie avec sa production d'un narrateur menteur, antipathique, trompeur, en somme, non fiable.