

Transtextualité du policier : Agatha Christie de la page à la scène

Caroline MARIE (MCF, Université Paris 8 Saint Denis, Transferts
critiques et dynamiques du savoir, EA 1569)

Si Agatha Christie se fit souvent adaptatrice de ses propres intrigues policières pour des motifs plus ou moins ouvertement commerciaux, Jacques Dubois suggère que c'est la nature même du genre policier que d'appeler à la variation, voire à l'adaptation transtextuelle : « L'avenir montrera que le modèle est largement transposable à d'autres médias que le support littéraire originel. Le genre inaugure de la sorte une machinerie d'intrigue dont le potentiel de reproduction est pratiquement inépuisable ». (Dubois 26) Nous voici invités à interroger les relations entre mode narratif et mode théâtral dans l'œuvre de Christie dans une perspective esthétique : que signifie « reproduire » le « modèle » policier dans un autre médium ; est-ce la même chose que le « transposer » ? L'intégralité du « modèle » peut-elle faire l'objet d'une reproduction ou d'une transposition ? On note de nombreux indices textuels relevant de la théâtralité dans les récits ; pour autant, ces éléments font-ils systématiquement l'objet d'un transfert vers le dramatique ou constituent-ils, au contraire, des noyaux de résistance ? Existe-t-il une poétique de l'indice proprement policière ou celle-ci varie-t-elle selon le médium ? Peut-on penser le transfert en terme de *continuum* ?

Autant de questions auxquelles cet article se propose d'esquisser des réponses en analysant le fonctionnement de l'objet, du corps (voix et geste) et de l'espace dans deux nouvelles d'Agatha Christie et leur auto-adaptation. La nouvelle intitulée 'Three Blind Mice' (1948) (*T B M*) reprenait *Three Blind Mice*, une pièce radiophonique d'une vingtaine de minutes commandée en 1947 par la Reine Mère à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire et diffusée sur la BBC ; cette nouvelle fut ensuite transposée à la scène

sous le titre *The Mousetrap*¹ (1952) (*M*) et devint le plus long succès commercial de l'auteur. La pièce célèbre sa 25 000^e représentation sur la scène londonienne en novembre 2012, et son soixantième anniversaire par une tournée dans toute l'Angleterre jusqu'en 2013, le « Diamond Tour ». Elle s'ouvre sur un meurtre qui se déroule sur la scène non éclairée avant de transposer l'action à Monkswell Manor, pension isolée par une tempête de neige où Mollie et Giles Ralston attendent leurs tout premiers hôtes. Ils sont bientôt rejoints par l'inspecteur (Sergeant) Trotter, un policier convaincu qu'un deuxième meurtre va avoir lieu au manoir. Effectivement, à la fin du premier acte, Mrs Boyle est assassinée dans l'obscurité. On soupçonne alors que la sœur, le frère, ou le père d'un enfant décédé suite à des maltraitements vengerait sa mort, et qu'une troisième victime est en danger. Au second acte, le policier cherche à reconstituer, verbalement puis concrètement, le second meurtre tout en déterminant l'identité de la troisième victime dans le but affiché de la protéger. Il s'avèrera être le meurtrier lorsque sa sœur, Miss Casewell, le reconnaîtra à sa façon de tordre une mèche de cheveux, sauvant ainsi sa troisième victime, Mollie, également liée à l'affaire bien malgré elle. *Witness for the Prosecution* (1953) est l'adaptation à la scène de la nouvelle du même titre publiée en 1933 (*W P*) dans le recueil intitulé *The Hound of Death*. Leonard Vole est accusé de crime crapuleux ; Sir Wilfred et Mr Mayhew, convaincus de son innocence, acceptent de représenter au procès. Leonard aurait séduit une riche veuve et, une fois couché sur son testament, l'aurait assassinée ; les preuves matérielles sont accablantes. Son épouse, Romaine Heilger, froide et peu attachée à son mari, ne témoignera pas pour le défendre. Une mystérieuse inconnue remet alors à Sir Wilfred des lettres envoyées par Romaine à son amant. Lorsque cette dernière témoigne au procès pour l'accusation, son récit est décrédibilisé par ces lettres, que produit la défense, et Leonard est acquitté. Romaine explique alors les avoir forgées et avoir joué la comédie – elle est actrice – pour obtenir l'acquittement de son mari, qu'elle sait coupable. La pièce ménage un second renversement, lorsque Romaine découvre, à l'issue du procès, que Leonard va profiter de la fortune qu'il a fraîchement acquise avec une autre maîtresse, et il l'assassine à l'arme blanche.

L'indice et la preuve : de l'objet comme vérité

Structurellement, l'intrigue policière repose sur l'omission du moment du crime qu'il revient à l'œuvre de combler en proposant un ou des récits structuré(s) à partir d'indices ou de preuves disséminés dans le texte. Chez Agatha Christie, récit et théâtre façonnent ce manque inaugural selon des modalités bien distinctes.

Dans 'Three Blind Mice', « A man in a dark overcoat » (*T B M*, 1) arrive au 74 Culver Street et se fait indiquer l'appartement de Mrs Lyon par la gardienne : « When the man got round the bend of the staircase he began to whistle softly. The tune he whistled was 'Three Blind Mice.' » (*T B M*, 2) Le récit construit l'ellipse du meurtre au moyen de ce que j'appellerai les *déictiques blancs* (au sens où l'on évoque une « balle à blanc », c'est-à-dire sans efficacité réelle) : « a man » devient « the man » sans que son identité s'en trouve clarifiée ; l'imprécis « he began to whistle » est aussitôt élucidé par « The tune he whistled was », si bien que la reprise qui suggère la fonction indicielle du sifflement en repousse en même temps la mention. Lorsque l'inspecteur Trotter cherche à assassiner Molly (Mollie dans la pièce), révélant qu'il occupe la fonction de coupable et non celle de détective, ce sont encore des *déictiques blancs* qui opacifient la perception de la scène par la victime putative : « He took *something* out of his pocket. He was smiling now, happily. / Molly stared at the *object* he held. "I always thought the police didn't carry *revolvers*," she said. » (92 – *je souligne*) Les vocables censés désigner des éléments du meurtre renvoient à un vide fuyant. Les *déictiques*, supposés désigner un référent transparent (c'est-à-dire rendu évident par le contexte immédiat), opacifient le récit.

Dans la pièce, l'opacification ne joue plus sur les mots, mais sur la perception de la scène par les spectateurs, et l'obscurité rend invisible une action signifiée par prolifération de signes auditifs :

Before the CURTAIN rises the House Lights fade to a complete BLACK-OUT and the music of 'Three Blind Mice' is heard.

When the CURTAIN rises the stage is in complete darkness. The music fades giving place to a shrill whistle of the same tune, 'Three Blind Mice.' A woman's piercing scream is heard then a mixture of male and female voices saying : "My God, what's that ?" "Went that way!" "Oh, my God!" Then a police whistle

sounds, followed by several other police whistles, all of which fade to silence. (M, 299-300)

Alors que dans le récit les déictiques blancs masquent l'indice qu'ils prétendent mettre en évidence, la pièce reprend aussitôt les indices sonores, médiatisés et articulés dans un message radiophonique : « VOICE ON THE RADIO... and according to Scotland Yard, the crime took place at twenty-four Culver Street, Paddington. » (M, 300) Si l'on s'accorde avec Pierre Bayard à penser que l'énigme christienne fonctionne avant tout par aveuglement, il semble que le récit pratique le « mensonge par omission » tandis que la pièce joue de la surabondance du signe ou, pour le dire avec Pierre Bayard, de l'« exhibition ». (Bayard 43)

Cette tendance de la pièce policière à la surenchère du signe est patente dans le premier acte de *The Mousetrap* qui met en évidence (quantitativement et qualitativement) les indices vestimentaires bien plus que la nouvelle : la description du costume de l'assassin présumé donnée à la radio, « a dark overcoat, light scarf, and a soft felt hat » (M, 300), s'actualise en objets visibles lorsque Giles entre en scène et dépose ostensiblement sur le fauteuil « his overcoat, hat and scarf » (M, 301). S'y ajoute un effet de « mise en évidence » (Pavis 113) lorsque Mollie les accroche à une patère tandis que la radio diffuse à nouveau le signalement du suspect et que se crée un rapport illustratif, voire redondant, entre sa manipulation des accessoires et le texte dramatique radiodiffusé :

– [the police] are anxious to interview a man seen in the vicinity,
wearing a dark overcoat –
(MOLLIE *picks up Giles' overcoat*)
– light scarf –
(MOLLIE *picks up his scarf*)
– and soft felt hat.
(MOLLIE *picks up his hat and exits [...]*) (M, 303).

Décrédibilisés aussitôt désignés, les pardessus des personnages, qui finissent par former un alignement visible jusqu'à la fin de la représentation, s'affichent comme des indices faibles, comme le souligne Miss Casewell : « Useful description. Could fit pretty well everyone, wouldn't it ? » (M, 312) Dans la nouvelle, le manteau ne

devient un indice faible qu'*a posteriori*, quand il ne s'intègre finalement à aucun récit explicatif.

Cette comparaison du récit et du texte dramatique nous invite à interroger la valeur de la visibilité des objets : quelle différence poétique entre un objet décrit par le récit et un objet matériel manipulé sur scène ? Rappelons que la présence de l'objet au théâtre ne va pas de soi mais relève d'un choix esthétique. Anne Ubersfeld définit « l'objet théâtral dans son statut textuel comme ce qui est *syntagme nominal, non-animé* et dont on pourrait à la rigueur donner une *figuration scénique* » (Ubersfeld 144) : « il est un *être-là*, une présence concrète » (Ubersfeld 146) mais un « *être-là* qui *produit* (des gestes, des actes, des *stimuli*), plus qu'un système de signes qui signifie. » (Ubersfeld 146) Il conviendrait alors d'analyser le fonctionnement des objets dans *The Witness for the Prosecution*, où ils font principalement fonction de preuve, c'est-à-dire qu'ils ne renvoient pas, comme l'indice, à la mise en récit à venir d'une vérité, mais à la construction rétrospective d'un récit avéré.

L'intrigue de *Witness for the Prosecution* repose sur la confirmation par son épouse de l'alibi de Leonard Vole, accusé de meurtre avec préméditation. Celle-ci réfute le récit de son mari devant le tribunal mais la fiabilité de son propre témoignage se trouve mise en doute par la liasse de lettres envoyées à son amant. Dans la nouvelle comme dans l'adaptation scénique, la production des lettres provoque l'aveu (prémédité) de Romaine de son faux mensonge, ce qui assure l'acquittement de Leonard ; pour autant, peut-on parler de « reproduction » à l'identique du dispositif ?

Dans la nouvelle, l'aveu par Romaine d'un premier mariage en Autriche n'est jamais corroboré et n'est repris lors du procès que sous forme de litote : « For the last three years you have lived with the prisoner and passed yourself as his wife ? » (*W P*, 114) Cet aveu conserve un statut ambigu : une fois le stratagème de Romaine dévoilé, la véracité de son précédent mariage devient sujette à caution car il pourrait s'agir d'un mensonge visant à rendre plus crédible l'invention de l'amant. Dans la pièce, en revanche, le

certificat de mariage produit devant la cour fait l'objet de manipulations scéniques appuyées :

([SIR WILFRID] *picks up a document.*) Mrs Heilger, is this a certificate of marriage between yourself and Otto Gerthe Heilger on the eighteenth of April nineteen forty-six, in Leipzig?

(The USHER rises, takes the certificate from MYERS and takes it to ROMAINE.)

ROMAINE. It is.

JUDGE. I should like to see that certificate.

(The USHER gives the certificate to the CLERK, who hands it to the JUDGE.)

It will be exhibit number four, I think.

MYERS. I believe it will be, my lord.

JUDGE. (*After examining the document.*) I think, Sir Wilfrid, this witness is competent to give evidence. (*He hands the certificate to the CLERK.*)

(The CLERK gives the certificate to the USHER, who hands it to MAYHEW. The USHER then crosses and resumes his seat.

MAYHEW shows the certificate to SIR WILFRID. (*W P*, 438)

Dans le cadre de la pièce judiciaire, la double ostension, verbale et gestuelle, du certificat de mariage établit la véracité du premier mariage sur le mode de la métonymie. Elle remplit ainsi plusieurs fonctions dramatiques : établir l'immoralité de Romaine, susciter un sentiment de défiance et de supériorité morale chez les membres du jury et les spectateurs² et créer les conditions de leur croyance en l'authenticité des lettres à l'amant imaginaire produites à l'acte suivant selon le principe de la répétition à l'identique. Pour ce faire, elle prétend ignorer le phénomène de dénégation définitoire du théâtre pour jouer de l'illusion commune qui veut que : signe naturel = vérité / signe artificiel = mensonge comme si sur scène tout signe « naturel », ou plutôt matériel, ne devenait pas de fait artificiel. D'ailleurs, lorsque les lettres font à leur tour l'objet de manipulations et de commentaires, le spectateur est tout prêt à croire au retournement vérité / mensonge opéré par la défense. L'avocat lit alors la première lettre de la liasse avant de proclamer : « Members of the Jury, when *truth is clearly evident it speaks for itself.* » (*W P*, 471 – *je souligne*) L'objet, dans l'innocence supposée de son être-là,

provoque l'aveuglement du spectateur selon « le principe de la lettre volée » (Bayard 38) qui consiste à « dissimuler la vérité par excès d'évidence ». Notons que, dans la nouvelle, la force de conviction de la preuve découle non de la transparence supposée de l'objet mais, au contraire, de l'adhésion du lecteur au point de vue du personnage focalisateur. Cette adhésion est fabriquée par le passage du discours rapporté au style indirect au discours rapporté au style indirect libre. Le style indirect libre médiatise la révélation de la tromperie de Romaine : « He put it to her that her story was a malicious fabrication from start to finish » (*W P*, 114), puis, le glissement vers la supposée transparence du discours rapporté au style indirect libre crée la trompeuse impression qu'aucun personnage ne filtre la voix du narrateur, ce qui crée un effet de véracité objective : « She had invented the whole story to ruin him. » (*W P*, 116)

La production et la manipulation d'objets sur scène porterait ainsi à son comble le « principe de la lettre volée ». Mais cette formulation suppose un *continuum* entre le narratif et le théâtral, et donc implique que le transfert du texte à la scène ne serait qu'une question d'intensité. Le transfert peut-il se penser en termes de quantité, de degré, ou relève-t-il de la rupture qualitative³ ?

La voix, le geste : des embryons de théâtralité

Je formulerai l'hypothèse que ce que je nommerai les *embryons de théâtralité*, c'est-à-dire ces éléments textuels qui, dans le récit, relèvent d'une théâtralité apparemment si évidente qu'ils semblent appeler une « traduction »⁴ directe (une « reproduction » selon la terminologie de Pierre Dubois) vers le dramatique et le scénique, constituent précisément des nœuds de résistance à tout transfert. La définition de la théâtralité comme théâtre en gestation au sein du narratif, donc directement traductible comme tel, perdrait alors toute pertinence.

Dans 'Three Blind Mice', les références aux voix des personnages participent à la détermination de leur identité structurelle de suspect / enquêteur / coupable. Lorsqu'il entre dans la bibliothèque où il a convoqué tous les suspects, l'inspecteur Trotter les perçoit sur un mode choral :

Four voices spoke at once as Sergeant Trotter entered the library. Highest and shrillest was that of Christopher Wren declaring that this was too, too thrilling and he wasn't going to sleep a wink tonight, and please, *please* could he have all the gory details? A kind of double-bass accompaniment came from Mrs. Boyle. "Absolute outrage—sheer incompetence—police have no business to let murderers go roaming about the countryside." Mr. Paravicini was eloquent chiefly with his hands. His gesticulations were none more eloquent than his words, which were drowned by Mrs. Boyle's double bass. Major Metcalf could be heard in an occasional short staccato bark. He was asking for facts. (*T B M*, 52-53)

Le policier impose le silence à cette cacophonie selon l'opposition entre ordre et chaos, se distinguant ainsi du groupe de suspects, ce qui masque sa fonction de meurtrier. Après avoir dissimulé la véritable fonction de Trotter, ce sont des références à la voix qui la confirment : alors qu'il s'apprête à réunir les occupants du manoir afin de perpétrer son troisième meurtre, sa voix dissimule sa véritable nature : « His voice became official » (*T B M*, 84), mais une fois qu'il a avoué : « *I'm not a policeman* » (*T B M*, 92), son intonation change : « his voice, when he spoke, was becoming a child's voice » (*T B M*, 92) puis « a piteous child's voice » (*T B M*, 94), en accord avec sa nouvelle fonction de meurtrier traumatisé. Cette description, qu'on pourrait qualifier d'opératique, constitue dans la nouvelle un *embryon de théâtralité* ; cependant la pièce ignore précisément cet embryon pour développer des effets sonores qui lui sont propres, telles les variations inquiétantes sur des airs de comptines que chante Christopher Wren, que siffle le meurtrier et que Paravicini puis Mollie jouent au piano. À la fin de I, 1, c'est le rire de Paravicini qui participe à la caractérisation de ce personnage comme fou dangereux : « Monkswell Manor Guest House. (*He laughs*) Perfect. (*He laughs*) Perfect. (*He laughs and crosses to the fireplace*) / MOLLIE looks at GILES and they look at PARAVICINI *uneasily* as – the curtain falls » (*T B M*, 316), et donc comme suspect.

Dans l'adaptation à la scène, ce n'est pas la voix qui constitue la preuve de la véritable identité de Trotter, mais le geste. *The Mousetrap* ajoute le personnage de Miss Casewell qui se révèle au

dernier acte être la sœur de Trotter⁵. En accord avec la tradition et les conventions de la scène de reconnaissance, le frère et la sœur ne prennent conscience de leur véritable identité qu'à la fin du dernier acte, grâce à un geste de Trotter : « *He starts twirling his hair in his right hand* » (M, 367). Ce geste est mis en évidence selon le principe de la surenchère qui caractérise le théâtre christien : « MISS CASEWELL. I came to England to find you. I didn't recognize you until you twirled your hair the way you used to do. / (TROTTER *twirls his hair.*) / Yes you always did it, Georgie. » (M, 377).

Est-il pertinent de penser le transfert de l'indice / preuve de la voix au geste comme un *continuum* ? Quelle utilité, quelle pertinence, à poser la question de l'équivalence entre la voix et le geste ? Ne vaut-il pas mieux penser le transfert transmodal comme un bond, une rupture dont il convient d'observer les points de résistance ?

'Witness for the Prosecution' mentionne un geste de la main de Romaine lors de ses premières rencontres avec Mayherne : « an occasional very slight movement of the hand that was distinctly foreign » (W P, 96) ; « her hands clenching and unclenching themselves nervously » (W P, 106). Ce geste est repris par l'inconnue qui remet la correspondance décrédibilisante à l'avocat de Leonard : « The other's voice grew thick and hoarse, her hands clenched and unclenched » (W P, 110). Lorsque ce dernier se souvient, une fois son client acquitté, du geste de Romaine, c'est alors qu'il comprend la supercherie : « If he closed his eyes he could see her now, [...] her right hand clenching and unclenching itself unconsciously, all the time. Curious things, habits. That gesture of hers with the hand was her habit, he supposed. Yet he had seen someone else do it quite lately. Who was it now? Quite lately... » (W P, 116-118) L'efficacité de la main comme indice efficace se trouve neutralisée par sa diffraction textuelle. Il y a parasitage entre la main littérale, à la gestuelle inhabituelle, et la main figurée de l'expression « to play a lone hand » que Romaine utilise lors de son premier entretien avec Mayherne (W P, 98) puis, en guise de confirmation, lors de leur rencontre finale : « "Why did I play a lone hand?" » (W P, 118), où elle est encadrée par deux références au théâtre : « Romaine Heilger was an actress », puis « "Such an elaborate comedy!" » (W P, 118)

La trahison des mains, pour faire écho au premier titre de ‘Witness for the Prosecution’, ‘Traitor Hands’⁶, est donc aussi poétique.

Ne serait-ce pas justement parce que la rhétorique de la main (le geste éloquent, le discours efficace) s’articule à une poétique de la main qui la dépasse et la trouble, qu’elle ne se « traduit » pas directement, automatiquement, telle quelle, à la scène ?

L’adaptation à la scène ne conserve que des gestes *blancs* (au sens où je parle de déictiques blancs). Les gestes répétés ou dissonants qui font planer la suspicion sur les personnages (gesticulations de Mayhew cherchant ses allumettes ou du procureur général remettant sa perruque en place, main gauche avec laquelle Janet Mackensie prête serment) ne participent qu’à la caractérisation et non à l’intrigue policière. Dans la pièce, c’est la voix qui, faisant naître le trouble entre étrangeté naturelle et étrangeté construite, participe de la rhétorique du leurre⁷. Alors que, dans la nouvelle, Mayherne interprétait avec succès l’indice gestuel, dans la version dramatique c’est Romaine qui révèle son stratagème « *In the Cockney accent of the WOMAN who visited SIR WILFRID at his office* » (*W P*, 474). L’étrangeté construite de la voix de l’actrice apparaissait plus tôt dans la pièce lorsque, donnant sa version des faits à Sir Wilfrid, elle imitait son phrasé : « *She imitates a man’s voice* » (*W P*, 413). Mais, son accent allemand, qui désigne le caractère naturel de l’étrangeté de sa voix, masque sa nature artificielle, travaillée et, ainsi, sa fonction d’indice. La pièce feint alors d’ignorer, ou feint de croire que les spectateurs ignorent, le fait qu’au théâtre tous les signes sont artificiels, qu’aucun, pas même la voix, ne saurait être « naturel ».

L’espace de la reconstitution : efficacité ou gratuité du texte ?

La dramatisation ne « reproduit » pas le « modèle » diégétique à l’identique mais opère par rupture ; en outre, même dans les cas où les embryons de théâtralité se trouvent développés dans l’adaptation à la scène, ils subissent une transformation qualitative plus que quantitative. Le suspense de ‘Three Blind Mice’ repose sur l’exclusion de l’inspecteur Trotter de la liste des suspects. Au moment de la reconstitution du second meurtre, la nouvelle construit deux groupes d’actants bien distincts : les suspects (dont

au moins un est *a priori* coupable) et l'enquêteur (*a priori* innocent) : « You might have thought that there were five guilty people in the room, instead of one guilty and four innocent ones. One and all cast doubtful sideways glances at the assured, smiling young man who had proposed this innocent-sounding manoeuvre » (*T B M*, 85). Le policier n'est tout simplement pas mentionné dans la liste des cinq suspects désignés par le récit, Molly, Giles, Mr. Wren, Mr. Paravicini et le Major Metcalf. Toutefois, l'esquisse d'une ligne de démarcation trouble entre « innocent » et « innocent-sounding » suggère que l'opposition radicale « guilty » / « innocent » est trop artificielle pour être fiable. La requalification de la fonction de Trotter, d'enquêteur en coupable, est ainsi préparée au moment même où la suspicion est déplacée sur les autres personnages par son effacement du texte et le stratagème de la reconstitution. Comme Trotter souligne à l'excès la primauté de l'occupation de l'espace pour la « reconstruction of the movements of apparently innocent people » (*T B M*, 87), les personnages se concentrent sur la reproduction de leur position antérieure dans le manoir, sans voir que le but de la « manœuvre », pour le meurtrier, est d'isoler la troisième victime. « *It's a trap, thought Molly. It's a trap, but I don't see how—* » (*T B M*, 85) : cet aveuglement résulte en outre du passage à la focalisation interne lorsque Molly, seule en scène dans le rôle de Paravicini jouant l'air 'Three Blind Mice' au piano, croit comprendre qu'elle incarne le coupable alors même qu'elle remplit la fonction de la prochaine victime. La spatialisation de la reconstitution du second meurtre, déjà perpétré, masque l'enjeu spatial du meurtre *à venir* ; la souricière est donc spatiale autant que temporelle.

Le stratagème de la reconstitution-souricière brouillée par une double orientation temporelle constitue pareillement le ressort de l'adaptation scénique, mais selon des modalités différentes. Alors que la nouvelle tend à gommer le personnage de Trotter du récit et l'omet dans la liste des suspects, la pièce de théâtre dissimule sa culpabilité par un excès de présence.

Le décor, un labyrinthe que suggèrent un escalier et une série de portes, structure de façon complexe l'espace scénique (le salon) et hors-scène ; les personnages le parcourent en tous sens, s'y cachent,

s'y perdent, s'y bousculent parfois. Comme dans la nouvelle, le drame regroupe ou isole alternativement les personnages. Cependant, l'espace scénique se distingue du hors-scène selon l'impression trompeuse que le hors-scène, où l'acteur est invisible, constitue une zone de danger, tandis que la scène, où l'acteur est visible, serait un espace protecteur. Ainsi, la position de Mollie, la troisième victime potentielle (le spectateur l'ignore), est l'enjeu de discussions entre les personnages : on cherche à la faire rester dans l'espace scénique, ou à la confiner, seule, dans le hors-scène de la cuisine où un repas se prépare pendant tout le second acte. Or le but de la reconstitution est justement de l'isoler dans l'espace scénique, les deux meurtres réussis se déroulant sur scène mais dans l'obscurité. De plus, lors de la reconstitution du second, Trotter multiplie les emplois pour masquer et servir son véritable but : à son rôle de metteur en scène s'ajoutent ceux de protagoniste et d'acteur : « I need someone to reproduce my own actions. I am sorry to ask of you, Mr. Ralston, but would you go out by that window and follow the telephone wire [...]. I am enacting the part of Mrs. Boyle » (*T B M*, 374).

Cependant, le fonctionnement du second acte dans le cadre purement policier pose question. Le Major Metcalf révèle dès I, 2 que Mrs Boyle était la juge qui confia les enfants à la famille d'accueil maltraitante, ce qui amène Mollie à trahir sa connaissance de l'affaire. Pourquoi, alors, après avoir assassiné Mrs Boyle à la fin du premier acte, l'assassin attend-t-il, pour accomplir sa vengeance et tenter d'assassiner Mollie, tout le second acte avec ses nombreux interrogatoires visant selon toute apparence à établir quel autre personnage a connaissance du drame des trois enfants et ses deux reconstitutions (l'une verbale, l'autre jouée) ? La double reconstitution qui occupe tout le second acte, verbale lors des interrogatoires successifs des suspects, puis scénarisée par Trotter et jouée par tous les personnages, participe de la structure policière qui nécessite de repousser la révélation de la solution ; son entêtement à répéter le second meurtre relève bien du dispositif de la fausse piste et du dilatoire. Elle relève en outre de la structure du thriller, dans la mesure où l'identité de la troisième victime est mystérieuse. Dilation

et suspense contribuent donc au cadre générique dans lequel s'inscrit *The Mousetrap* ; cependant, la dilatation du second acte ne me semble pas relever uniquement d'une rhétorique policière (d'une efficacité du verbe). Elle relève surtout d'une poétique théâtrale (d'un texte irréductible à une efficacité), d'une jouissance du mouvement pour le mouvement, de la répétition pour la répétition, du jeu avec ses souris prises au piège, comme le suggère l'aveu de l'enquêteur qui est aussi le meurtrier et le maître du jeu : « And I'll tell you another thing. The killer's enjoying this. Yes, he's enjoying himself a good deal... » (*M*, 363). C'est un lieu où le théâtre prend des libertés avec la linéarité du récit, s'invente une modernité telle que la définit Jacques Rancière, par exemple à propos de *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang, quand le personnage de M prend le temps de la rêverie, devant une vitrine, avec une fillette :

C'est une affaire de poétique. Aux exigences aristotéliennes du récit qui conduit le criminel au point où il sera saisi et démasqué vient se mêler et s'opposer une autre exigence : l'exigence *esthétique* des plans suspendus, celle d'une contre-logique qui interrompe toute révélation de secret, pour faire ressentir la puissance du temps vide : ce temps des fins suspendues, où les petites Cosette contemplent leurs poupées de rêve où les 'misérables' en sursis goûtent le simple moment de réconciliation avec un monde qui ne vous veut rien et dont on ne veut rien sinon le partage d'une qualité inédite du sensible. (Rancière 72)

Le second acte de *The Mousetrap* embrasse pareillement « le temps perdu de la flânerie » (*M*, 72), à contre courant du « temps des projets et des fins poursuivies et entravées » (*M*, 72) qui caractérise non seulement le récit antérieur mais également le cadre structurel du roman policier. C'est ici un vide plein, une flânerie saturée – de dialogues, de répétitions, de mouvements –, un espace de liberté tendu entre plaisir et angoisse qui perturbe la logique policière, une « contre-logique » de la gratuité, de la dépense, de la folie, selon l'exhortation de Mollie : « [p]erhaps it's fun to be crazy! » (*M*, 359).

À la lumière de ces deux auto-adaptations d'Agatha Christie, il apparaît que la notion de transfert ne saurait se concevoir comme un

principe universel, mais bien plutôt comme une mise en relation de deux textes, essentiellement variable. En outre, la théâtralité n'est pas du théâtre potentiel, traductible ou transférable tel quel ou, pour le dire autrement, le théâtre hors du théâtre n'est plus du théâtre. Le phénomène de transfert d'un code esthétique à un autre, qui ne serait donc pas réversible, serait alors à concevoir en termes de rupture et de résistance plus qu'en terme de *continuum* et de degré. Loin de découler naturellement d'embryons de théâtralité, l'adaptation travaille ses points de résistance, ces passages, justement, qui selon toute apparence relèvent le plus directement de l'autre médium. Quand ils font l'objet d'un transfert, ils ne subissent pas une modification quantitative (étouffement, par exemple) mais plutôt qualitative, un changement qualitatif qui peut se définir en termes de bond du rhétorique vers le poétique ou du poétique vers le rhétorique (compris au sens de verbe efficace / irréductible à une efficacité), sans que ni l'un ni l'autre ne soient assignables à un code esthétique particulier.

BIBLIOGRAPHIE

PIÈCES PRIMAIRES :

CHRISTIE, Agatha. « Witness for the Prosecution » in *The Hound of Death and Other Stories*. Hamburg, Paris, Bologna, The Albatross, 1937.

—. « The Mousetrap » in *The Mousetrap and Other Plays*. New York, Signet, 2000.

—. « Three Blind Mice » in *Three Blind Mice and Other Stories*. New York, St Martin's Paperbacks, 2001.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Éditions de Minuit, 1998.

DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Armand Colin, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.

SANDERS, Dennis & LOVALLO, Len. *The Agatha Christie Companion. The Complete Guide to Agatha Christie's Life and Work*. New York, Delacorte Press, 1984.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris, Seuil, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tome I, Paris, Belin, coll. Belin sup lettres, 1998 (réédition 1996).

1 Sur la fabrication du succès commercial de *The Mousetrap*, voir Dennis Sanders & Len Lovallo (412) :

After the radio play *Three Blind Mice* was broadcast, Christie decided to turn it into a short story and a full-length stage play. The short story version was published in the United States in *Three Blind Mice and Other Stories*, but withheld from publication in British collections so as not to reveal the ending of the plot of the planned stage production.

2 Les spectateurs sont d'ailleurs invités par le paratexte à monter sur scène pour se mêler au jury :

As there are a large number of non-speaking parts, it may well be that local amateurs can be used, or members of the audience be invited on to the stage, and I believe that this would be greatly to the benefit of the play rather than lose the spectacle of a lot of people in the court scene. (*M*, 386)

3 Schaeffer affirme :

Il est donc important de reconnaître que la fiction possède des modes d'être très différents selon les supports symboliques dans lesquels elle s'incarne : récit verbal, pièce de théâtre, art du mime, fiction radiophonique, bande dessinée, peinture, (parfois) photographie, cinéma, dessin animé, installations (dans les arts plastiques), multimédia, systèmes de réalité virtuelle... Et ces différences ne sont pas de "simples" différences formelles. En vertu du caractère indissociable de l'univers fictionnel et de l'aspectualité à travers laquelle il vient à l'existence, les différences au niveau des modalités d'immersion (et donc du type de feintise ludique) se traduisent par des expériences fictionnelles irréductibles l'une à l'autre. (Schaeffer 242)

4 J'emprunte ce terme à Jean-Marie Schaeffer qui le réfute à propos des deux expériences incomparables que constituent la lecture de *Lolita* et le visionnage du film : « ces deux expériences ne sauraient être traduites l'une dans l'autre », (Schaeffer 242).

5 Le thème de la famille ainsi que l'ancrage dans le code du mélodrame (le type de la « woman with a past ») sont renforcés dans *The Mousetrap* par une autre modification : dans la nouvelle, c'est la sœur de Molly qui fut l'institutrice du frère décédé tandis que dans la pièce c'est Mollie à qui la rencontre avec Georgie, le frère survivant, permet de surmonter son traumatisme tout en dévoilant à son mari une partie de son passé.

6 La nouvelle « The Witness for the Prosecution » fut publiée dans *Flynn's Weekly* en 1925 sous le titre « Traitor Hands » avant d'être reprise dans un recueil paru en Angleterre en 1933, *The Hound of Death*. Elle ne sera publiée aux États-Unis qu'en 1948, dans *The Witness for the Prosecution & Other Stories*.

7 Fausses pistes que Pierre Bayard considérerait plus positivement comme des récits possibles.