

**L'AFFAIRE LINDBERGH ET *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS***  
**Enjeux de la reconfiguration narrative en régime fictionnel d'un fait divers en**  
**manque de clôture**

**MARC VERVEL**

Université Hauts de France

marc.vervel@gmail.com

**Résumé :** l'article propose de réfléchir à la manière dont l'enlèvement du bébé Lindbergh a constitué un fait divers aussi célèbre que problématique, par l'absence d'issue satisfaisante de la séquence médiatique à laquelle il a donné lieu. On verra dès lors comment la fiction narrative a pu tenter d'apporter à cet incident traumatique la clôture qui lui manquait. A travers l'exemple du récit d'Agatha Christie inspiré de cette affaire, *Le Crime de l'Orient-Express*, on envisagera la manière dont le récit policier peut alors se faire le lieu de déploiement d'un discours à visée compensatoire.

**Mots-clés :** fait divers, récit policier, pragmatique littéraire

**Abstract:** the article proposes to reflect on how the kidnapping of the Lindbergh baby was a famous but also problematic criminal case, because of the lack of a satisfactory outcome of the media sequence it gave rise to. We will see how narrative fiction has tried to bring to this traumatic incident the closing that was missing in it. Through the example of Agatha Christie's novel inspired by this case, *Murder on the Orient Express*, we will consider how detective fiction can then be the place where a compensatory speech is set up.

**Keywords:** criminal news item, detective fiction, literary pragmatics

En 1932, cinq ans après la traversée de l'Atlantique qui a fait de Lindbergh un héros adulé de la planète entière, son enfant est enlevé. Une demande de rançon est suivie d'une enquête longue, complexe, et largement infructueuse. Au bout de deux mois, on découvre le cadavre de Charles Lindbergh Junior aux abords de la propriété, où il avait été abandonné peu après l'enlèvement. Deux ans plus tard, un dénommé Hauptmann est arrêté. Au terme d'un procès très médiatisé, il finira sur la chaise électrique en 1936. Telle est dans ses grandes lignes ce qu'on a appelé l'affaire du bébé Lindbergh, aussi surnommée le « crime du siècle », et volontiers considérée comme l'un des plus grands faits divers de l'histoire. Fait divers remarquable à tout le moins, qui aura eu un retentissement mondial, sur une durée de plusieurs décennies, et aura inspiré un certain nombre de reprises sur un mode fictionnel. *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie a la particularité d'être sans doute la première de ces adaptations. Écrit alors que l'affaire suit son cours, ce roman mobilise cette matière pour en proposer un traitement oblique. Il s'agit de comprendre comment ce texte constitue une réponse indirecte sur un mode fictionnel à l'affaire Lindbergh, et comment ce jeu de transposition permet d'apporter un éclairage sur les relations génériques complexes qui se nouent entre fait divers et fiction policière. Mais pour cela, il est d'abord nécessaire de revenir sur le traitement médiatique de cette affaire et sur la manière dont il en est venu à constituer un récit éminemment problématique.

### *L'affaire Lindbergh, parfait récit médiatique ou fait divers en manque de clôture ?*

Les spécialistes ont largement discuté ce qui constitue le genre du fait divers sans toujours réussir à en proposer une définition univoque et stable ; plutôt qu'un cadre rigide, Annik Dubied a ainsi privilégié une approche gradualiste fondée sur une multitude de caractères susceptibles de dire le fait divers<sup>1</sup>. En particulier, se pose une question concernant le fait divers : s'agit-il d'un type d'événements, ou d'une manière de présenter l'événement en question ?<sup>2</sup> Dans le premier cas, on y verra parmi d'autres traits un fait constitué de manière spécifique, au carrefour de l'ordinaire et de l'extraordinaire, du public et du privé, et suscitant ainsi un jeu à visée identificatoire. Dans le second cas, on

---

<sup>1</sup> Dubied, 2004.

<sup>2</sup> Dubied-Lits, 1999: 64 : « le fait divers est-il un type de fait ou un type de mise en forme ? »

privilégiera notamment la mise en présence d'un traitement médiatique certes informatif, mais mettant volontiers au premier plan une mise en récit sensationnaliste<sup>3</sup>. Et sans doute le fait divers est-il bien à envisager d'abord comme récit, mise en scène<sup>4</sup> de l'information qui en constitue une version spécifique. Raphaël Baroni a montré que l'information diffère moins de la fiction par son rapport à la question de la vérité que par la manière dont se délivre le discours : à la fonction configurante du texte de presse, qui tend à délivrer l'ensemble des informations sans jouer de la tension narrative, s'oppose ainsi la fonction intrigante dominant dans la fiction romanesque<sup>5</sup>. Pourtant, Baroni indique bien que les choses peuvent s'avérer plus complexes, comme en témoignent les fonctions psychologiques souvent assignées par les spécialistes au fait divers, dont la portée cathartique<sup>6</sup> est patente. Le fait divers, tout en étant porteur d'information, s'affirmerait alors d'abord comme un récit à part entière, avec un début, un milieu et une fin, clos sur lui-même, jouant d'effets de contraste frappants lui permettant de se constituer en noyau de signification et de permettre ainsi un jeu poussé d'identification et de projection du lecteur. Sans entrer plus en détail dans les diverses théories du fait divers, on peut alors aisément comprendre en quoi l'affaire Lindbergh, en tout état de cause, constitue bel et bien l'un de ces faits divers exemplaires qui, à l'image de l'affaire O.J. Simpson, ou de l'affaire Villemin en France, en viennent à nourrir en profondeur un imaginaire collectif. Tout, ici, est à même de constituer un récit permettant de susciter l'identification du lecteur<sup>7</sup>.

Le point de départ de cette affaire est un fait immédiatement lisible, compréhensible hors de tout effet de contextualisation<sup>8</sup>, extrêmement frappant en ce qu'il

---

<sup>3</sup> Sur ces différentes approches, voir en particulier Auclair, 1970 ; Barthes, 1964 ; Dubied-Lits, 1999.

<sup>4</sup> Dubied, 2004.

<sup>5</sup> « Toute l'économie du discours semble être inversée par rapport à la poétique fictionnelle : les informations les plus importantes sont saisissables en un seul coup d'œil, et plus le texte se déroule, plus il s'oriente vers des points de détail au lieu de progresser vers un climax. Les fonctions informative et explicative du récit de presse entrent par conséquent en contradiction flagrante avec la fonction intrigante que l'on rencontre dans la plupart des fictions ». Baroni, 2009: 25.

<sup>6</sup> Sur la portée cathartique du fait divers, Desterbecq-Lits, 2017: 108-111 ; Dubied-Lits, 1999: 88-96.

<sup>7</sup> Sur les mécanismes cognitifs liés à la lecture du fait divers, voir en particulier Vandendorpe, 1992.

<sup>8</sup> Ce que Barthes appelle le caractère « clos » du fait divers. Barthes, 1964. Ainsi, le *New York Times* propose le 2 mars 1932 un compte-rendu détaillé de l'enlèvement s'attardant sur les seuls faits, sans faire appel à des éléments de contextualisation relevant d'autres types de discours : « Lindbergh Baby Kidnapped From Home of Parents on Farm Near Princeton ; Taken From His Crib ; Wide Search On ». <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/lindbergh-kidlead.html>. [Consulté le 20/VII/2018]. Vandendorpe, 1992, relativise la thèse de Barthes puisque tout fait divers mobilise des compétences permettant de donner ses aux « scripts » formant le fait divers.

présente un contraste marqué entre l'image d'innocence attachée à l'enfant et le motif de l'enlèvement crapuleux. Cet événement fait récit d'entrée de jeu et se donne à lire comme fait divers en ce qu'il touche très directement à la question de la transgression de la norme<sup>9</sup>. Le meurtre de l'enfant, tabou social fondamental, est à même de mobiliser la dimension pulsionnelle du crime<sup>10</sup>. Mais ce qui permet à ce fait divers de revêtir une portée particulière, c'est aussi bien sûr qu'il convoque la figure héroïque de Lindbergh. Le contraste<sup>11</sup> n'est alors pas seulement celui de l'innocence de l'enfant et du mal incarné par le ravisseur, mais aussi celui de la gloire et du malheur, touchant à des ressorts proches de la tragédie, ouvrant sur un imaginaire du destin qui est au cœur de la question du fait divers<sup>12</sup>. Cet épisode intervient dans un grand récit, cette saga que constituent les faits et gestes de Lindbergh depuis le sacre médiatique qui a suivi sa traversée de l'Atlantique en 1927. Les fiançailles, puis le mariage de Lindbergh ont ainsi constitué des événements médiatiques d'une portée mondiale, tout comme la naissance de Charles Lindbergh Junior<sup>13</sup>. Le fait divers constitué par l'enlèvement de l'enfant est alors à la fois autonome et clos sur lui-même, et doté d'une signification liée à l'ensemble narratif dans lequel il s'insère. Ce qui est donné à voir au lecteur, c'est ainsi un épisode qui aurait une portée aisément décodable dans l'univers du conte ou du mythe, puisqu'il correspond à l'épreuve que le héros doit subir avant d'atteindre à la consécration<sup>14</sup>. L'information, ici, relève donc d'un imaginaire du récit, ce qui permet d'expliquer la frénésie médiatique attachée à cet événement<sup>15</sup>.

Car ce récit est d'une portée médiatique hors norme. Aussi les médias ne cessent-ils de le relancer, d'approfondir la configuration narrative de l'affaire en transformant la moindre anecdote en nouvelle péripétie, en entretenant la tension par tous les moyens, en tramant jour après jour un nouage narratif où interviennent tour à tour divers acteurs de

---

<sup>9</sup> Trait essentiel du fait divers, notamment chez Auclair, 1970. Voir aussi Dubied-Lits, 1999: 52-53.

<sup>10</sup> Reik, 1997.

<sup>11</sup> « Le fait divers ne commence que là où l'information se dédouble et comporte par là même la certitude d'un rapport », Barthes, 1964: 190.

<sup>12</sup> Barthes, 1964.

<sup>13</sup> Pinker, 2017: 11-18. L'ouvrage a été conçu en réalité par un collectif de chercheurs canadiens, belges et français, et rédigé par Paul Aron et Yoan Vêrilhac.

<sup>14</sup> Propp, 1970. Voir aussi l'épreuve du risque de mort confirmant le héros dans son statut selon la conception du « monomythe » de Campbell, 1949. Sur le rapport du récit médiatique au mythe, Desterbecq-Lits, 2017: 19-23.

<sup>15</sup> La question des limites entre fiction et réalité est au cœur des débats actuels sur la nature du récit. Pour une synthèse sur la question, Desterbecq-Lits, 2017. Voir aussi Lavocat, 2016, pour un bilan des recherches et une réaffirmation de la spécificité ontologique de la fiction.

toutes sortes, police, justice, médias, célébrités telles que Hoover, Roosevelt, William Randolph Hearst ou Al Capone... L'affaire Lindbergh a dès lors ceci de particulier qu'elle permet de dresser un portrait de l'Amérique du début des années trente en même temps qu'elle revêt une dimension universelle, ce qui explique qu'elle se soit vue relayée à l'échelle planétaire<sup>16</sup>. Dans un contexte de progrès des techniques de communication, elle comporte de surcroît un caractère résolument transmédiateur<sup>17</sup>. Avec le jugement de Hauptmann, les caméras des journalistes filment un procès pour la première fois de l'histoire, et démontrent sur le champ leur force d'influence sur une opinion publique galvanisée, et bien décidée à ce que le prévenu prenne place sur la chaise électrique. Avec des crêtes et des moments de creux, l'affaire Lindbergh n'aura cessé ainsi, quatre années durant, de mobiliser l'imaginaire collectif par le biais de mises en scène médiatiques omniprésentes et porteuses d'une dimension émotionnelle très vive, jusqu'à la mise à mort du bouc émissaire qu'incarne Hauptmann d'une manière on ne peut plus littérale. Entre-temps, si les médias auront été au cœur du dispositif, c'est d'ailleurs aussi en tant qu'acteurs directs du drame, et non seulement comme témoins. Car c'est volontiers par les journaux que communiquent les Lindbergh et les ravisseurs, c'est là aussi que divers actants se manifestent, se proposent comme médiateurs et interviennent dans le déroulement de l'affaire<sup>18</sup>. Ainsi, l'affaire Lindbergh n'est pas seulement mise en scène par les médias : elle se constitue dans et par ce jeu médiatique hors duquel elle perdrait son sens et ses conditions mêmes de possibilité, à tel point que les agissements de la presse en viennent à leur tour à faire la une des journaux<sup>19</sup>. Dès lors, on comprend aisément que l'affaire Lindbergh ait pu être considérée comme le fait divers des faits divers, bien à même de thématiser l'idée de société du spectacle<sup>20</sup> : il s'agit d'un récit médiatique exemplaire, idéalement configuré pour s'élever au plus haut degré d'universalité.

Et pourtant, ce fait divers revêt également une dimension problématique,

---

<sup>16</sup> Pinker, 2017: 47-52.

<sup>17</sup> Autre trait souvent présenté comme caractéristique du fait divers. Dubied-Lits, 1999: 43-50.

<sup>18</sup> C'est le cas en particulier de « Jafsie », surnom de John Condon, qui se propose comme intermédiaire par le biais de la presse, et va de fait devenir un interlocuteur privilégié pour les ravisseurs. Pinker, 2017: 54-55.

<sup>19</sup> *idem*: 26-27.

<sup>20</sup> *ibidem*: 215, notamment sur la « déréalisation du monde » par les médias qu'illustre exemplairement leur traitement de cette affaire. L'affaire Lindbergh paraît alors illustrer aux yeux des auteurs une illustration des thèses de Baudrillard.

précisément renforcée par la portée qui est la sienne. Le fait divers du siècle est aussi, ici, une histoire incomplète, un récit qui peine au fond à remplir son rôle et à trouver sa clôture, et ce pour plusieurs raisons. Le premier problème tient à la temporalité de cette affaire. Le fait divers, ici, c'est d'abord l'événement ponctuel de l'enlèvement, mais aussi, à partir de là, les suites qui en découlent, de jour en jour, de semaine en semaine, et même d'année en année, avec la recherche de l'enfant, du meurtrier, puis le procès et la mise à mort de Hauptmann, ouvrant elle-même sur de nouveaux doutes quant à sa culpabilité. La durée même de l'affaire en fait une histoire perpétuellement inachevée, comme c'est toujours le cas bien évidemment pour les faits divers au long cours. Si cette dimension d'inachèvement renforce la portée intrigante du récit<sup>21</sup>, elle pose alors aussi la question de ce qui sera à même de la conjurer. Un autre problème, directement lié à celui-ci, tient au traitement médiatique de l'affaire. Il s'agit pour les médias de faire histoire autant et aussi longtemps que possible, quitte à prendre des chemins de traverse, à relire sans cesse l'histoire à nouveaux frais. Le problème est d'autant plus patent qu'au fond, la teneur événementielle de l'affaire est ici assez faible<sup>22</sup>. Il n'y a en réalité pas grand-chose à dire au fil des jours, et il s'agit donc de nourrir le jeu à toute force, comme en témoigne la manière dont les journaux se saisissent des moindres rumeurs. Se pose alors le problème du rapport entre les faits exposés et le bruit qui les entoure. Cette difficulté à construire un récit est particulièrement patente lors de certaines phases de l'affaire, comme par exemple lorsque les enquêteurs, incapables de retrouver le meurtrier, en sont réduits à attendre des mois durant que ce dernier en vienne à utiliser les billets de la rançon. La narration peut alors perdre aisément en cohérence à force d'explorer des pistes susceptibles de constituer un semblant d'information en l'absence de faits nouveaux. Ainsi peut-on voir à l'occasion des informations contradictoires se côtoyer dans le même journal, voire dans le même article<sup>23</sup>... Le sens même de l'affaire est d'ailleurs instable, et échappe à la notion de clôture telle que l'entend Barthes, dans la mesure où elle ouvre à des interprétations destinées là aussi à la relancer vers de nouvelles voies. L'entrée en jeu de la mafia, associée aux recherches, et qui pourrait bien être elle-même derrière l'enlèvement, brouille en particulier la lecture de l'événement. L'apparente lisibilité

---

<sup>21</sup> Baroni, 2009.

<sup>22</sup> « L'histoire médiatique de l'affaire Lindbergh est donc tout autant l'histoire de la gestion d'une absence d'événements que celle de la mise en forme de ceux-ci », Pinker, 2017: 27.

<sup>23</sup> *idem*: 70-74.

ouvre alors sur un trouble quant aux véritables enjeux en présence<sup>24</sup>. Et si le fait divers cachait ici un sens occulte que personne ne parvient véritablement à mettre au jour ?

Les questions liées à la temporalité de l'affaire et à un traitement médiatique dicté par la nécessité d'une incessante relance ne sont cependant pas seules en jeu. Si ce récit présente un caractère problématique, c'est aussi que certains des événements qui le ponctuent déstabilisent le sens de la fable, pour mieux en dire le caractère inachevé, voire inachevable. Le jeu d'identification, essentiel dans l'optique de la fonction cathartique du fait divers, joue ici à plein. En l'occurrence, ce fait divers aura même largement permis aux lecteurs de s'impliquer plus ou moins directement dans l'affaire, à l'image de ce « Jafsie », anonyme devenu médiateur entre Lindbergh et les ravisseurs pour la simple raison qu'il avait écrit une lettre, publiée dans le journal, où il se proposait pour jouer ce rôle. Pendant les deux mois où l'enfant est recherché, entre mars et mai 1932, les lecteurs écrivent aux journaux, participent activement à ces jeux de rumeurs qui permettent de nourrir l'actualité et de relancer l'idée d'un succès imminent. On comprend d'autant mieux le scandale qu'a pu constituer la découverte du cadavre, dans un état de décomposition avancée, aux abords de la propriété des Lindbergh<sup>25</sup>. Alors que chacun croyait voir l'enfant à Londres ou sur quelque bateau, il était déjà mort depuis plusieurs semaines. On voit ce qui bloque ici la dimension cathartique, qui supposerait une reconnaissance du sens profond de l'affaire : le problème ne tient pas ici à ce que la quête s'est soldée par un échec, mais à ce qu'elle apparaît soudain dans sa vanité, comme pure construction médiatique, au sein de laquelle la participation des lecteurs reposait sur une radicale erreur de perspective. Tout était déjà joué dès le début, bien loin de l'histoire que les journaux proposaient jour après jour à leurs lecteurs<sup>26</sup>. L'incinération en toute hâte du cadavre de l'enfant, en même temps qu'elle relance la rumeur, ne fait alors que donner

---

<sup>24</sup> L'affaire Lindbergh peut alors servir un discours politique y voyant le symptôme d'un système gangrené par l'univers du crime. Voir par exemple « Mrs. Pinchot links gangs and politics. As Candidate for Congress She Says the System Made Possible Lindbergh Kidnapping », *New York Times*, 15 avril 1932: 11. Voir aussi Pinker, 2017.

<sup>25</sup> Le retournement de situation est en proportion directe avec l'identification du public avec Lindbergh, dont témoigne le surnom populaire de ce dernier, « Lindy », volontiers utilisé par les médias. Voir par exemple, au moment de la découverte du cadavre encore, le titre de la une du *Chicago Daily Tribune* : « Lindy's Baby Slain », May 13, 1932: 1.

<sup>26</sup> La découverte est alors volontiers envisagée comme un échec collectif qui pourrait bien renvoyer, en particulier du point de vue de la presse européenne, à un dysfonctionnement profond du modèle de civilisation américain. Voir par exemple « The Lindbergh Tragedy », *The Guardian*, 14 mai 1932. Article accessible en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2009/may/14/from-the-archives-lindbergh-tragedy>. [Consulté le 23/VII/2018].

forme au manque, à la frustration du sens attendu. Le fait divers, censément complet et intégralement lisible<sup>27</sup>, apparaît soudain dans sa vacuité.

Quant à l'arrestation et à l'exécution de Hauptmann, qui auraient dû au moins permettre de produire un effet de clôture symbolique<sup>28</sup> en manifestant la vengeance de la société, elles sont à leur tour bien loin de remplir ici cette fonction de manière univoque. Alors que les preuves directes brillent par leur absence, Hauptmann clame son innocence. Le traitement médiatique témoigne alors une fois de plus d'une hésitation, d'une difficulté à produire un récit cohérent : il faudrait que Hauptmann soit bien le coupable, une figure du mal absolu, pour que la mise à mort du bouc émissaire soit à même de remplir son rôle. Mais certains médias y voient volontiers une figure quasi-christique<sup>29</sup>. Le délai qui sépare le procès de l'exécution, et qui prend des allures de jeu inutilement cruel, renforce encore son image de victime aux yeux de nombre de médias<sup>30</sup>. Les effets de brouillage du récit que l'on a pu noter en viennent alors à contaminer les figures mêmes de la victime et du criminel.

Dès lors, en lieu et place d'un fait divers complet et clos sur lui-même, on a plutôt droit à une narration qui, sur le long cours, se sera avérée incomplète et frustrante, dénuée d'une morale aisément lisible, inapte à produire l'effet cathartique voulu : la victime est morte sans qu'on ne sache vraiment comment ni pourquoi, le coupable n'est peut-être pas celui qu'on croit, la durée de l'affaire n'a fait qu'en diluer les effets jusqu'à en rendre les enjeux largement obscurs. Toute l'affaire se donne à lire sous le signe d'événements hasardeux et impromptus qui, bien loin de manifester la force du destin<sup>31</sup>, disent plutôt l'arbitraire des choses, jusqu'à l'absurde suicide d'une gouvernante accusée à tort et de manière précipitée d'avoir participé au crime. Le fait divers, ici, aura échoué en dernière instance à se constituer en narration claire et cohérente<sup>32</sup>. Ce caractère d'inachèvement

---

<sup>27</sup> « Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers ». Barthes, 1964: 189.

<sup>28</sup> « L'horreur du crime est telle qu'elle ne peut être compensée et tenue à distance que par l'idée d'un châtement exemplaire. » Vandendorpe, 1992: 66.

<sup>29</sup> Pinker, 2017: 28-35.

<sup>30</sup> *idem* : 243.

<sup>31</sup> Barthes, 1964 sur le fait divers comme ensemble de faits faisant signe vers l'idée de destin.

<sup>32</sup> Ricoeur, 1983-1985 sur le récit comme ce qui configure l'expérience humaine pour lui donner ordre et sens. Les réflexions de Ricoeur sont au cœur des constructions critiques d'Annik Dubied sur le fait divers (Dubied, 2004). De son côté, Raphaël Baroni s'inspire également de la conception ricoeurienne du récit,



explique paradoxalement la puissance d'une affaire qui a continué de nourrir en profondeur l'imaginaire collectif des décennies durant<sup>33</sup>. Au fil des années, certains entendront venir tour à tour prendre la place de la victime, et diront être le véritable enfant Lindbergh<sup>34</sup>. D'autres remettront en cause l'identité du criminel, allant jusqu'à accuser Lindbergh lui-même d'avoir tué son enfant<sup>35</sup>. Mais face au déficit de configuration narrative apporté par le fait divers, qui n'a pourtant cessé conformément aux règles du genre de s'efforcer de constituer l'événement en récit<sup>36</sup>, c'est la fiction qui va s'en saisir comme pour lui apporter le sens dont il était dépourvu, et pour répondre au problème qu'il a posé.

### *Clore l'affaire : l'exemple du Crime de l'Orient-Express*

Les liens entre fait divers et roman policier ont été fréquemment soulignés, puisque la thématique criminelle, aliment privilégié du fait divers, est le matériau même du genre policier. Mais ces récits du crime sont loin de fonctionner de la même manière, et pas seulement parce qu'ils seraient selon le cas plutôt du côté du réel ou de la fiction<sup>37</sup>. Dans le fait divers, précisément parce qu'il se veut normalement clos pour se constituer en noyau complet de signification, tout est censé être dit d'entrée de jeu, dès le titre, dont l'article ne fera que donner le détail des circonstances pour en amplifier la puissance et l'impact. Dans le récit policier, c'est au contraire la béance du sens qui est au principe de l'enquête. Le récit est structurellement ouvert<sup>38</sup>, ce qui permet de lancer la dynamique herméneutique et de mettre en œuvre une pragmatique narrative spécifique, destinée à impliquer le lecteur par le biais d'une participation au parcours diégétique qui lui est proposé. D'autres traits fonctionnels séparent d'ailleurs fait divers et récit policier : en particulier, à la présentation purement chronologique du fait divers s'oppose l'écriture rétrospective du récit policier<sup>39</sup>. Passer du fait divers au récit policier, c'est alors changer

---

quitte à la retravailler pour rendre compte du potentiel narratif de la discordance, de la « dysphorie passionnante » mise en jeu par le mécanisme du suspense, de la curiosité ou de la surprise (Baroni, 2007).

<sup>33</sup> Gardner, 2004.

<sup>34</sup> On compte un certain nombre de prétendants au titre. Voir par exemple le cas de Harold Olson prétendant « je suis le bébé Lindbergh ». *Le Parisien*, 23 octobre 1985 : 1.

<sup>35</sup> Voir par exemple Ahlgren-Monier, 2014.

<sup>36</sup> Dubied-Lits, 1999: 28

<sup>37</sup> Baroni, 2009.

<sup>38</sup> Eisenzweig, 1986: 103-110, sur « la vacance narrative fondatrice ».

<sup>39</sup> *idem*: 69-71.

de programme narratif, et envisager d'une manière radicalement différente la question de la mise en récit de l'événement passé. On peut donc s'interroger sur la manière dont un auteur comme Agatha Christie, en faisant passer le fait divers dans la fiction policière, joue du manque de clôture de l'affaire Lindbergh pour en faire précisément un atout au service de son propre projet d'écriture : ce qui était un manque dans le fait divers pourrait bien devenir un moteur narratif dans un genre qui vise précisément à combler une béance initiale du récit. On peut par ailleurs d'autant plus s'interroger sur l'utilisation de l'affaire Lindbergh dans ce texte que *Le Crime de l'Orient-Express* est précisément traditionnellement considéré comme un exemple parfait de roman à énigme de ce qu'il est convenu d'appeler « l'Âge d'Or » du roman policier. Il incarnerait au plus haut point ce type de récits en disposant une intrigue d'apparence complexe, mais dont la solution est en réalité d'une grande simplicité et aurait dû sauter aux yeux du lecteur<sup>40</sup>. Or, l'appel à l'affaire Lindbergh paraît précisément susceptible de troubler un tel jeu en ouvrant sur un autre imaginaire. En 1933, au moment où Agatha Christie écrit ce texte, nous sommes en plein dans une phase critique de l'affaire Lindbergh. L'enfant est mort, l'enquête patine, aucun coupable n'est encore trouvé, même si les médias évoquent volontiers une implication de la mafia. En mobilisant un tel fait divers en manque de coupable, le récit policier paraît alors jouer de ce qui serait a priori susceptible de menacer son propre principe constitutif : à l'idée d'un meurtre sans importance, pur prétexte narratif, se substitue ici l'invocation d'une affaire présente dans tous les esprits et porteuse d'une dimension traumatique. C'est l'idée même du jeu désintéressé de l'enquête qui risque alors de se voir déstabilisée. La question porte donc non seulement sur ce que le récit à énigme fait en l'occurrence du fait divers, mais aussi sur ce que cette utilisation dit du récit policier, de ce qu'il cherche à être, de l'imaginaire qu'il s'efforce de mobiliser chez le lecteur.

Pour éclairer la stratégie narrative du *Crime de l'Orient-Express*, il faut d'abord bien voir que le texte établit d'entrée de jeu un pacte de lecture précisément fait pour évacuer toute référence au réel, toute idée qu'une lecture du fait divers le plus brûlant du moment pourrait y être proposée, fût-ce de manière indirecte. Le récit exhibe au contraire sa dimension fictionnelle et générique, par son titre comme par la figure d'Hercule Poirot.

---

<sup>40</sup> Leitch, 2002: 170-191.

En 1933, le personnage, qui a déjà connu de multiples incarnations (sept romans, un recueil de nouvelles et une pièce de théâtre), est bien connu du lecteur. Du point de vue de la structure narrative, le roman va scrupuleusement respecter les principales étapes attendues d'un roman à énigme anglais du début des années 1930 (présentation des personnages en nombre limité dans un lieu clos, meurtre, indices et interrogatoires, scène de confrontation finale avec l'ensemble des protagonistes permettant la mise en scène ritualisée du dévoilement de la vérité)<sup>41</sup>. Le choix de l'Orient-Express comme cadre de la diégèse permet en outre de mobiliser une réalité de pure convention, toute d'exotisme et de luxe. On comprend donc que *Le Crime de l'Orient-Express* en soit venu à incarner exemplairement une certaine imagerie censément caractéristique du roman à énigme de « l'Âge d'Or ». C'est tout un monde de fiction que convoque ce roman, qui rappelle volontiers au lecteur sa réalité de papier par tout un jeu de références textuelles. Si Poirot sait qu'il peut prendre la place du dénommé M. Harry, ce n'est pas par déduction mais en se fondant de manière joueuse sur un parallèle avec l'œuvre de Dickens<sup>42</sup>. M. Bouc, le directeur de la compagnie des wagons-lits, rêve d'un Balzac pour écrire le roman de la société réunie dans son train<sup>43</sup>. Et si, parmi les références littéraires invoquées par le texte, on trouve aussi Shakespeare, cette mention permet d'introduire plus profondément l'idée d'une réalité qui pourrait bien n'être à son tour qu'illusion, en lien avec le thème du théâtre qui nourrit le roman<sup>44</sup>. Quant au seul roman précisément cité dans le texte, *Love's Captive*, de Mrs Arabella Richardson, il n'est lui-même qu'une invention d'Agatha Christie, pure caricature de roman sentimental proposant un reflet inversé du livre proposé au lecteur, où les personnages sont bien eux aussi des captifs puisque leur train est bloqué par la neige. *Le Crime de l'Orient-Express* n'est donc pas seulement un jeu autour d'une énigme : c'est bel et bien d'abord un roman qui ne cesse de s'affirmer vigoureusement comme tel, comme pour récuser tout lien direct au réel et à ce qu'il en est de lui, et peut-être aussi pour dire qu'il ne se réduit pas à un pur jeu intellectuel. Quoi qu'il en soit, lorsque survient le meurtre de Mr Ratchett dans le compartiment voisin de celui de Poirot,

---

<sup>41</sup> Voir en particulier Haycraft : 1984, sur la constitution progressive d'une représentation de ce que le genre devrait être, en particulier chez les auteurs et critiques anglais du début du 20<sup>ème</sup> siècle.

<sup>42</sup> Christie, 2015.

<sup>43</sup> *idem*.

<sup>44</sup> L'aveu final de Linda Arden porte encore la marque de son talent d'actrice, comme pour rappeler le fait que, dans le cadre du récit à énigme, la vérité ne saurait être rien d'autre qu'une construction fictionnelle destinée à impressionner le lecteur : « Her voice was wonderful echoing through the crowded space—that deep, emotional, heart-stirring voice that had thrilled many a New York audience ». *ibidem*: 273.

le lecteur est prêt à jouir du jeu qui lui est proposé sans se poser plus de questions.

Mais ce jeu sert en réalité ici à permettre au fait divers de faire retour dans la diégèse, jusqu'à en occuper pour finir tout l'espace. C'est la dimension rétrospective du récit policier liée au déroulement de l'enquête qui va permettre ce retournement progressif. A vrai dire, pour un lecteur du début des années trente, l'idée même du fait divers apparaît en amont de l'enquête, avec la question du blocage de l'Orient-Express, écho à une actualité de l'époque<sup>45</sup>. Mais au cours de la première partie, c'est bien l'enquête de Poirot qui joue ce rôle : Poirot fait réapparaître un nom, « Daisy Armstrong », sur un bout de papier brûlé. Il va ensuite exhumer l'événement rattaché à ce nom, se faire le narrateur de l'histoire enfouie. Il réveille ainsi le souvenir d'un fait divers où le lecteur ne peut que reconnaître, en dépit de quelques transformations, à commencer par le nom et le sexe de l'enfant, les linéaments de l'affaire Lindbergh : l'enlèvement de l'enfant d'un colonel, la demande de rançon qui s'ensuit, la découverte du corps de l'enfant, tué en réalité dès le début de l'affaire. Si cette première partie s'intitule « The Facts », c'est alors qu'elle présente les faits liés à l'assassinat, mais aussi plus profondément le fait divers enfoui, les événements passés qui donnent sens à l'aventure du présent. Lors de la seconde partie, « The Evidence », Hercule Poirot mène à bien une série d'interrogatoires. On découvre alors que quelques-uns des protagonistes ont pu être en relation avec les Armstrong par le passé, rien de plus. Mais c'est dans la dernière partie que le récit va soudainement apparaître comme saturé par ce fait divers initial qui lui donne sens : on comprend alors que tous les personnages sont directement liés à l'affaire, dont le meurtre de Ratchett a constitué le dernier acte (ou l'avant-dernier, en tenant compte de l'enquête de Poirot). Le récit d'énigme, en faisant émerger les enjeux du fait divers initial à l'issue duquel le criminel avait échappé à la justice, permet alors de montrer le sens du meurtre qui en a découlé. L'enquête révèle, et redouble par son propre processus d'exhumation du sens, l'existence d'une stratégie dont le but est de mettre fin à l'affaire par le biais du châtement du coupable.

Il y a donc comme un dédoublement du récit, qui en vient à parler d'autre chose que d'un simple meurtre à élucider, et dit, par le biais de l'affaire Armstrong et de ses

---

<sup>45</sup> Le blocage de l'Orient-Express a eu lieu en janvier 1929 (Lemonier, 2006: 37). L'anecdote fait aussi écho aux problèmes rencontrés lors du voyage au cours duquel Agatha Christie écrit le récit.

conséquences, le trouble causé par un fait divers traumatique et la nécessité de lui apporter une solution. Agatha Christie va jusqu'à radicaliser la dimension tragique de l'affaire Lindbergh, en creusant la question des conséquences susceptibles de découler de l'enlèvement et de la mort d'un enfant :

And there was worse to follow. Mrs Armstrong was expecting another child. Following the shock of the discovery, she gave birth to a dead child born prematurely, and herself died. Her broken-hearted husband shot himself.

'*Mon Dieu*, what a tragedy. I remember now,' said M. Bouc. 'There was also another death, if I remember rightly?'

'Yes — an unfortunate French or Swiss nursemaid. The police were convinced that she had some knowledge of the crime. They refused to believe her hysterical denials. Finally, in a fit of despair, the poor girl threw herself from a window and was killed (Christie, 2015: 72).

Le fait divers initial est ici le point de départ d'une suite de morts, parmi lesquelles Agatha Christie reprend le suicide de la gouvernante de l'affaire Lindbergh, pour en faire le point final d'une série morbide touchant aussi les parents et la sœur de la victime. Le crime a ici la portée d'une véritable éradication maléfique du noyau familial. Autre transformation par rapport à l'affaire Lindbergh : le criminel est connu, sans ambiguïté. Il y a incarnation dans le récit fictionnel de la figure du coupable auquel les journaux, dans la réalité, n'ont pas encore su donner un visage. Dès lors, contrairement à la logique censée être celle du récit à énigme, où le meurtrier se signale par son aptitude à se dissimuler, le personnage de Ratchett est présenté comme une claire image du mal, tout droit sortie du roman gothique. En le voyant, Hercule Poirot perçoit des ondes maléfiques<sup>46</sup>, et tous les personnages qui le croisent évoquent son aspect déplaisant, désagréable. Poirot refuse d'ailleurs pour cette raison de protéger Ratchett quand il se dit menacé, et peut dès lors être lui-même considéré comme indirectement responsable du meurtre. On a ici affaire à une figure radicalement diabolique, ayant échappé à la justice pour des raisons de procédure et du fait de pots-de-vin. Un tel dispositif souligne le caractère d'incomplétude d'un récit primitif dans lequel le meurtrier n'a pas été châtié. Lorsque survient la mort de Ratchett, le mot de l'énigme est donc en réalité déjà donné

---

<sup>46</sup> « I could not rid myself of the impression that evil had passed me by very close ». Christie, 2015: 18.

pour qui connaît l'affaire Lindbergh : il n'a pu être tué que par la société entière, dans son désir de justice, et pour mettre fin à la portée traumatique du récit médiatique – de la même manière que la foule, un an plus tard, en appellera à la condamnation de Hauptmann. Le récit policier se fait alors mise en scène fantasmagorique de cette vengeance collective, investie de la dimension d'« agrégation tribale » propre au fait divers<sup>47</sup>.

La question de la portée médiatique de l'événement est elle-même thématifiée dans le texte, par le biais de la question de la notoriété de l'affaire Armstrong, mise en concurrence avec celle de Poirot lui-même. Poirot teste sa propre célébrité auprès des différents personnages, avec plus ou moins de succès selon le cas – et au risque même de se voir confondu avec un couturier<sup>48</sup>. Symétriquement, l'affaire Armstrong, lorsque Poirot l'évoque devant les uns et les autres, évoque des réactions contrastées, de l'absence de souvenir invoquée par Mrs Olsson<sup>49</sup> à la pleine connaissance de Mrs Hubbard<sup>50</sup>. Il y a là comme une concurrence entre la notoriété du fait divers et celle du personnage d'enquêteur qui incarne métonymiquement le genre policier. La rencontre entre le fait divers et le détective n'a alors rien d'anodin : les enjeux en sont explicités par la princesse Dragomiroff, seul personnage à assumer d'entrée de jeu un lien direct à l'affaire Armstrong, et qui connaît aussi la figure de Poirot, lorsqu'elle invoque l'idée du destin<sup>51</sup>. Car ce que le récit donne à voir, c'est bien une mise en scène du destin : celle où l'agent de la vérité se fait authentiquement médiateur, en renvoyant à la société le sens qui est pour elle celui de cette affaire, en se faisant le narrateur d'une histoire dont il sera à même de donner l'horizon ultime<sup>52</sup>. C'est l'irruption de l'agent romanesque qui permet au fait divers de se doter d'un sens et d'une portée cathartique, en donnant à penser la nécessité du châtement du coupable.

De fait, c'est bien le fantasme de justice de la société entière qu'il s'agit de mettre en scène dans ce texte. Les protagonistes sont issus de divers pays et de diverses conditions. Le texte revient régulièrement sur l'idée que les passagers du train dessinent

---

<sup>47</sup> Maffesoli, 1988.

<sup>48</sup> Christie, 2015: 52.

<sup>49</sup> *idem*: 110.

<sup>50</sup> *ibidem*: 103.

<sup>51</sup> « 'Hercule Poirot,' she said. 'Yes. I remember now. This is Destiny.' » *ibidem*: 120.

<sup>52</sup> Dès le début, Poirot se signale par sa connaissance parfaite de l'affaire, bien loin des vagues souvenirs de M. Bouc, auprès de qu'il se transforme en conteur prêt à lui en rappeler les moindres détails. *ibidem*: 72, où les souvenirs de Bouc reviennent par le biais de la narration de Poirot.

une image de la société dans sa globalité<sup>53</sup>, ce qui constitue d'ailleurs un indice pour Poirot, puisque seule l'Amérique peut se faire ainsi le lieu des contraires et réunir autant de personnages différents<sup>54</sup>. L'Amérique devient alors une image du monde, comme elle l'a été effectivement d'un point de vue médiatique avec l'affaire Lindbergh. Et puisque tous les passagers ont participé au meurtre, c'est bien la société entière qui est présentée comme ayant fait justice, dans un contexte d'impuissance juridique et médiatique où Ratchett incarne une image du criminel opposée à celle qu'on trouve ordinairement dans le roman à énigme : il est la figure du crime organisé, de grande envergure, sans lien avec la sphère privée. Il est un mal étranger au récit à énigme, que celui-ci a symboliquement éradiqué.

C'est donc en effectuant toute une série de jeux de déplacements que le récit à énigme a pu se saisir de l'affaire pour lui donner une réponse dans le cadre de son propre fonctionnement générique. D'une part, il a transformé le fait divers de manière à faire apparaître plus encore la nécessité d'une clôture narrative, en radicalisant les conséquences de l'affaire initiale, en construisant une image fantasmatique du meurtrier rendant inéluctable la nécessité du châtement. Mais il a aussi déplacé le fonctionnement du récit lui-même, en ne faisant pas porter l'enquête sur le récit initial mais sur le meurtre du coupable. Ce que l'enquête met alors progressivement au jour, c'est moins le fait divers que la réponse que la société devait lui apporter, en formalisant progressivement son sens et sa nécessité pour chacun des protagonistes dont l'ensemble constitue une véritable mosaïque<sup>55</sup>.

De la sorte, le récit fictionnel apporte une réponse symbolique à ce qui a eu lieu dans le cadre du réel et de sa représentation médiatique. Il se fait porteur à sa manière d'une dimension magique, que reflète la conduite de l'enquête. Dès le début, il y a du magicien chez Poirot. Il parvient à lire le nom de Daisy Armstrong sur un bout de papier brûlé par une astuce digne d'un prestidigitateur. Il est alors celui qui permet la résurrection du mot détruit<sup>56</sup>, qu'il fait réapparaître en lettres de feu<sup>57</sup>. Si le récit donne à lire comme

---

<sup>53</sup> « All around us are people, of all classes, of all nationalities, of all ages ». *ibidem*: 23.

<sup>54</sup> *ibidem*: 261-262.

<sup>55</sup> « I saw it as a perfect mosaic, each person playing his or her allotted part ». *ibidem*: 266.

<sup>56</sup> « There was something in that note, some mistake, some error, that left a possible clue to the assailant. I am going to endeavour to resurrect what that something was. ». *ibidem*: 67.

<sup>57</sup> « Words formed themselves slowly - words of fire ». *ibidem*: 69.

à l'habitude le jeu de diverses déductions, c'est d'ailleurs surtout la question du nom, en lien avec l'omniscience du héros, qui est centrale ici. Plus qu'un détective cherchant à rendre compte des faits, Poirot s'affirme d'abord magiquement ici en détenteur du secret des mots, maître médiumnique de l'ordre symbolique. Il est celui qui met les noms sur les visages, par le biais de pressentiments prenant force de vérité<sup>58</sup>. Alors que le récit a transformé le nom de Lindbergh en celui d'Armstrong, le personnage de Poirot se constitue ainsi précisément comme celui qui ne cesse de chercher le nom réel caché sous le nom apparent. Le récit déploie les diverses manières dont se cachent les noms, du pseudonyme (Cassetti devenant Ratchett ou Linda Arden se muant en Mrs Hubbard) au nom marital (Le nom d'Erzenyi permettant à la comtesse d'effacer son nom de jeune fille). Le détective, lui, remet les lettres à leur place, leur redonne leur configuration propre (comme le H qui vaut ici, en russe, pour le N de Natalia), sait faire appel à l'association d'idées pour retrouver le nom occulté (Freebody valant pour Debenham du fait qu'un magasin célèbre associe les deux noms). Le passage du mensonge à la vérité relève moins ici de la déduction que de l'appel à diverses stratégies ayant pour but d'exhumer les noms cachés. Ainsi s'affirme la dimension omnisciente d'un détective qui restabilise un monde en perte d'équilibre par le pur pouvoir de la nomination – loin de l'affaire Lindbergh et de son traitement médiatique confronté au bégaiement, à l'irrévocable impossibilité de dire qui a fait quoi.

Le statut de la vérité se voit alors ici transformé par rapport à ce que l'on serait en droit d'attendre d'un roman à énigme. La situation est pourtant présentée comme idéale pour qui voit dans le récit policier le pur déploiement du jeu de l'intellect. Hercule Poirot est stimulé par le fait que le meurtre, dans un train bloqué par la neige, l'oblige à se reposer sur son seul intellect<sup>59</sup>. En témoigne le titre de la troisième partie, « Hercule Poirot Sits Back and Thinks », qui invite le lecteur à en faire autant<sup>60</sup>. Tout est alors disposé pour donner l'impression d'un jeu purement rationnel. Mais l'enquête se fait en réalité aussi comme on l'a vu par le biais d'associations d'idées, voire par de purs et simples coups de

---

<sup>58</sup> « 'How did you get wise to all this, that's what I want to know?' 'I just guessed.' 'Then, believe me, you're a pretty slick guesser. Yes, I'll tell the world you're a slick guesser' ». *ibidem*: 254-5.

<sup>59</sup> *ibidem* : 166.

<sup>60</sup> Le premier chapitre de cette partie, « Which of Them ? », propose une mise en abîme de la position du lecteur, en mettant plaisamment en scène l'incapacité à réfléchir de Bouc et Constantine, les comparses de Poirot.



bluff<sup>61</sup>. Ce que fait Poirot, c'est surtout convoquer une histoire ancienne pour parvenir par ce biais à proposer un récit de ce qui s'est passé. Or, ce récit est celui d'une vendetta, mais qui n'entend pas se donner pour telle. Le personnage du colonel Arbuthnot incarne celui qui croit à la justice, aux tribunaux, et récuse la loi du talion<sup>62</sup>. Le meurtre se donne alors comme mise en scène symbolique non de la vengeance, mais de la justice qui n'a pas eu lieu, et ce jusque dans les moindres détails. Les douze coupables sont l'équivalent des jurés d'un procès, et le meurtre, commis dans l'obscurité, ne permet pas de savoir qui a vraiment tué Ratchett : c'est alors le visage de la justice aveugle et anonyme que le dispositif permet d'incarner de manière on ne peut plus concrète. La quête de vérité a donc mis au jour un enjeu de justice, qui en vient à déstabiliser la scène finale elle-même : Poirot présente non une, mais deux vérités au choix, contrairement aux exigences du genre policier. Bien sûr, c'est la deuxième version qui est la bonne, et les personnages en viennent d'ailleurs à le dire eux-mêmes, sous une forme qui évoque moins l'aveu que la revendication<sup>63</sup>, comme pour prendre enfin véritablement en charge cette revanche symbolique qui fait l'enjeu du texte. Le retour à la première version, qui permettra d'innocenter les protagonistes du drame, dit alors ce qu'il en est du récit policier ici : il a joué son jeu de l'intellect, mais pour ouvrir sur une question plus centrale, ouvrant à un dilemme moral auquel les représentants de la loi que sont Bouc et Constantine réagissent en vérité sans grande hésitation<sup>64</sup>.

En mettant au jour la vérité fantasmatique de la vengeance pour mieux l'effacer ensuite, le récit aura permis à la satisfaction symbolique de s'exercer. L'effet de clôture peut avoir lieu. Le récit policier aura d'ailleurs permis au passage de conjurer tout ce qui, dans le fait divers initial, participait de la confusion du sens. Si le scandale du meurtre de l'enfant est maintenu, tout le reste du récit est disposé pour y répondre précisément. À l'impossibilité de dire le nom du criminel sur la scène réelle se substitue ici l'attribution presque immédiate du nom du premier criminel, puis le processus progressif de

---

<sup>61</sup> C'est fréquemment le cas dans la troisième partie, lorsque Poirot cherche à établir l'identité réelle des différents protagonistes. Il présente ainsi comme certitude face à Miss Debenham l'idée qu'elle a vécu chez les Armstrong, alors que rien ne permet d'étayer formellement cette hypothèse. L'aveu de cette dernière vaut ici pour la validation magique d'une déduction absente. *ibidem*: 244.

<sup>62</sup> « Well, you can't go about having blood feuds and stabbing each other like Corsicans or the Mafia ». *ibidem*: 134.

<sup>63</sup> Voir en particulier la réaction de Linda Arden. *ibidem*: 271.

<sup>64</sup> *ibidem*: 274.

nomination des responsables du second meurtre. À la temporalité diffuse du fait divers répond la scène précisément circonscrite dans l'espace et dans le temps que propose le roman, fondé sur la notion d'enfermement. Enfin, là où le traitement médiatique de l'affaire Lindbergh était si évidemment centrifuge, partant dans toutes sortes de directions, *Le Crime de l'Orient-Express* semble lui-même lors des premiers interrogatoires explorer toutes sortes de pistes ; mais c'est pour mieux mettre en œuvre ensuite une logique résolument centripète, en faisant la part du mensonge et des fausses pistes et en réarticulant toutes les données de l'affaire à un unique noyau de sens. Ce qui a été interprété comme l'illustration de la pureté générique d'un récit policier idéalement clos sur lui-même peut alors bel et bien être lu autrement, sur le mode de la réponse au récit médiatique incomplet de la scène traumatisante.

Ainsi, au terme du récit, le coupable a été tué, et la volonté de vengeance de la société reconnue, voire menée à bien sur un mode quasi-performatif par le biais d'une enquête usant du pouvoir magique de la nomination. De la sorte, c'est aussi le désir du lecteur que l'introuvable tueur de l'affaire Lindbergh soit enfin mis à mort qui fait l'objet d'une véritable absolution. Le récit policier, en dépit de ce qu'on pourrait croire à s'accrocher à un carcan générique trop étroit, a pu jouer ce rôle sans difficulté, en mobilisant même l'enquête rétrospective pour permettre le déploiement progressif de la problématisation de cette quête de justice. Il n'en reste pas moins qu'à jouer ce jeu, il se manifeste en vérité dans son impureté, comme le montre le fait que Poirot en vienne à se retirer au terme du récit<sup>65</sup>. En vérité, la figure de la dualité hante un texte qui en fait son principe. Ici, tout se dédouble, tout est répétition, symétrie ou inversion, rêverie autour de la figure du double. Il y aura eu deux meurtres, celui de Daisy Armstrong, puis celui de Ratchett. Il y aura eu aussi une enquête dédoublée, avec l'interrogatoire de l'ensemble des protagonistes joué à deux reprises, comme s'il fallait cela pour parvenir à la vérité. Il y a aussi, justement, cette double vérité. Mais entre-temps les figures du double et de la répétition se seront multipliées. Pendant l'essentiel de l'enquête, Poirot n'est-il pas conduit à croire à l'existence de deux suspects, ou d'un suspect double, à la fois homme et femme ? La mort de Daisy n'a-t-elle pas été aussi répétée par la fausse couche de sa mère ? Il n'est pas jusqu'à la figure du voyage en train qui ne se dédouble : ainsi Poirot

---

<sup>65</sup> *ibidem*: 274.

prend-il un premier train, qui est bloqué une première fois, au début du récit, avant qu'il ne monte dans l'Orient-Express. Que dit ce motif structurant ? A l'évidence, il a à voir avec la question du mensonge et de la vérité, puisque les personnages livrent tous une première version de l'histoire avant d'en proposer une seconde plus exacte. Mais il dit aussi quelque chose du genre policier, qui fait semblant d'être plus pur qu'il n'est, qui au-delà d'un jeu intellectuel est véritablement roman, et vise à une multitude d'effets sur le lecteur, et peut même revêtir une dimension cathartique. Enfin et surtout, ici, cette dualité est celle de la vérité et de la fiction, du fait divers et du récit policier, de ce qu'est une histoire en quête de sens et de la façon dont elle peut se voir reconfigurée en contexte littéraire pour lui apporter, précisément, ce sens dont elle est dépourvue. Ce que suggère la dualité, ici, c'est la coupure dans le processus de signification, que la figure surhumaine de Poirot conjure fantasmatiquement. Ce qui est alors dit au lecteur, au-delà du traumatisme d'un fait divers de portée universelle, c'est que la société peut voir ses droits réaffirmés sur la scène médiatique du récit de fiction. Ou pour le dire autrement : qu'un récit policier, œuvre de pure littérature, est à même de redonner forme à la perte de sens hantant notre perception du monde, par le jeu même des virtualités de la fiction.

### **Bibliographie**

AHLGREN, Gregory, MONIER, Stephen. *Crime of the Century: The Lindbergh Kidnapping Hoax* (2014). Wellesley: Branden Books.

AUCLAIR, Georges. *Le Mana quotidien. Structure et fonctions de la chronique des faits divers* (1970). Paris: Éditions Antropos.

BARONI, Raphaël, PAHUD, Stéphanie, REVAZ, Françoise (2006). « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton Swissmétal », « A Contrario », 2006/2, Vol.4, p.125-143.

BARONI, Raphaël. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise* (2007). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

BARONI, Raphaël. *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative* (2009). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

BARTHES, Roland. « Structure du fait divers », *Essais critiques* (1964). Paris: Seuil.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (1949). New York City: Pantheon Books.

CHRISTIE, Agatha. *Murder on the Orient Express* (2015). London: HarperCollinsPublishers (première édition : 1934).

Traduction française : *Le Crime de l'Orient-Express* (1975). Paris: Librairie Générale Française,

« Livre de Poche ».

DESTERBECQ Joëlle, LITS Marc. *Du récit au récit médiatique* (2017). Louvain-La-Neuve: De Boeck (2<sup>ème</sup> édition).

DUBIED, Annik, LITS, Marc. *Le Fait divers* (1999). Paris: Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? ».

DUBIED, Annik. *Les Dits et les scènes du fait divers* (2004). Genève: Droz.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité* (1992). Paris: Nathan.

EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible : forme et sens du roman policier* (1986). Paris: Christian Bourgois.

EVRARD, Franck. *Fait divers et littérature* (1997). Paris: Nathan, collection « 128 ».

GARDNER, Lloyd C. (2004). *The Case That Never Dies: The Lindbergh Kidnapping*. New Brunswick: Rutgers University Press.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story* (1984). New York : Carroll and Graff (première édition : 1941).

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

LEITCH, Thomas, *Crime Films* (2002). Cambridge: University press.

LEMONIER, Marc. *Le Crime de l'Orient-Express (1974) : le livre du tournage* (2006). Paris: Éditions Hors Collection, collection « Polar ».

MAFFESOLI, Michel. « Une forme d'agrégation tribale » (1988). *Autrement*, n°98, « Faits divers », avril 1988.

MAYO, Mike (2008). *American Murder. Criminals, Crime, and the Media*. Canton Township, Michigan: Visible Ink Press.

PINKER, Roy. *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique* (2017). Marseille : Agone, collection « Contre-feux ».

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (1970). Paris: Seuil.

REIK, Theodor. *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement* (1997). Paris: Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot ».

RICOEUR, Paul. *Temps et récit* (1983-1985). Paris: Seuil, collection « L'ordre philosophique » (3 tomes).

VANDENDORPE, Christian. « La lecture du fait divers : fonctionnement textuel et effets cognitifs » (1992). Ottawa : « Tangence », n°37, p.56-69.