L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh

José García-Romeu

▶ **To cite this version:**

José García-Romeu. L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh. Babel : Littératures plurielles, 2009, 19, pp.173–199. 10.4000/babel.252 . hal-01327339

HAL Id: hal-01327339
https://univ-tln.hal.science/hal-01327339

Submitted on 23 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Babel
Littératures plurielles

19 | 2009
Univers fictionnels dans le monde hispanique

L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh

José García-Romeu

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/babel/252
DOI : 10.4000/babel.252
ISSN : 2263-4746

Éditeur
Université de Toulon

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2009
Pagination : 173-199
ISSN : 1277-7897

Ce document vous est offert par Université de Toulon

Référence électronique
José García-Romeu, « L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh », *Babel* [En ligne], 19 | 2009, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 23 février 2022. URL : http://journals.openedition.org/babel/252 ; DOI : https://doi.org/10.4000/babel.252

Babel. Littératures plurielles est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

José García-Romeu

L'univers du récit d'enquête d'Agatha Christie à Rodolfo Walsh

Résumé : en tant que sous-genre spécifique, le récit d'enquête respecte des prescriptions assez constantes qui participent à l'élaboration d'un univers fictionnel particulièrement bien réglé. Agatha Christie offre par exemple un modèle très efficace où chaque élément participe à imposer un système qui, du fait de son renforcement par la répétition, atteint un caractère rituel. L'écrivain argentin Rodolfo Walsh a composé une œuvre qui joue habilement avec ces règles, soit pour les réduire à une épure abstraite, soit pour les trahir.

Mots-clés : Argentine - récit - fiction - roman - roman policier - XX^{e} siècle - Walsh, Rodolfo (1927-1977) - Christie, Agatha (1890-1976)

> *–Un bon roman policier, moi, ça me plaît, intervint miss Howard. Mais on écrit trop de bêtises ! Le coupable découvert au dernier chapitre. Et à la stupeur générale ! Mon œil, oui ! Un vrai crime, on saurait tout de suite qui a fait le coup.*
>
> *La mystérieuse affaire de Styles,* Agatha Christie

> *Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: «Viva la patria», sino que dijo: «No me dejen solo, hijos de puta».*
>
> *Operación masacre*, Rodolfo Walsh

Toute fiction se manifeste à travers un récit coordonné par un ensemble de règles implicites, plus ou moins nécessaires, plus ou

moins élaborées par un auteur qui sera lui-même plus ou moins conscient de la nature normative et ordonnatrice de son travail. La critique littéraire vise souvent à dégager ces règles, propres à une œuvre particulière (par exemple *Ulysse* de James Joyce) ou à un vaste ensemble (par exemple le roman picaresque espagnol), règles qui seront assorties à l'auteur lui-même (travail entre autres de la psychanalyse…), au milieu (travail de la sociologie…), à la discipline littéraire (travail de la narratologie…). Pour ce dernier cas, notons que la narratologie s'est efforcée, en effet, de décrire ces règles disciplinaires avec précision, établissant un système cohérent et stratifié, où la narration, les voix, les points de vue, l'espace, le temps représentent autant d'éléments constructifs susceptibles d'être classés, mesurés, décrits. Il ressort de ce travail critique que, comme tout univers, l'univers de fiction tient grâce aux lois qui le structurent, le déterminent et lui prêtent une certaine cohésion, laquelle facilite la lecture et permet d'emporter l'adhésion du lecteur. Ces lois ne possèdent pas, bien entendu, la nécessaire inflexibilité des lois naturelles. Qu'on les appelle conventions, genres, styles, tropes, hypertextes…, qu'elles orientent un ensemble d'écrits, la cohérence d'un seul texte, ou encore des figures transversales propres à l'ensemble de la fiction, qu'on y voit la marque d'une appartenance à des groupes socioprofessionnels déterminés ou à une génération définie par des traits de civilisation historiques, qu'elles expriment des archétypes profonds… elles n'en demeurent pas moins contraignantes et participent, souvent par delà l'intention consciente de l'auteur lui-même, à la constitution du texte littéraire. Il est bien connu que l'un des systèmes fictionnels les plus réglementés est celui des paralittératures, lesquelles s'adressent à un public ne goûtant guère l'instabilité de ces narrations savantes qui cultivent le renversement des règles et des genres. Nous ne reviendrons pas sur les appareils théoriques fondamentaux qui éclairent, par opposition aux textes novateurs qui cherchent à dépasser l'horizon d'attente des lecteurs, cette régularité des modèles éprouvés, ainsi ordonnés par

bienséance ou par inclinaison commerciale[1]. Nous voudrions plutôt nous interroger sur les règles de construction de l'univers fictionnel d'un des types paralittéraires les plus populaires et les plus productifs : le roman policier. Jacques Dubois ne me contredirait pas qui décrit le caractère fortement structuré des règles de composition des récits d'enquête et leurs effets sur la création et la lecture :

> La formule du roman d'enquête introduit sur le marché un type de récit voué à une production-consommation aussi rapide qu'efficace. Tel écrivain se flattera de composer ses énigmes en quelques jours et suivant un rite fixé une fois pour toutes. Tout lecteur a parcouru les deux cents pages d'une histoire policière dans les quelques heures d'une soirée ou d'un voyage en train. C'est que, nous l'avons noté, le genre adhère à un modèle sériel bien établi. Il est censé répondre à quelques règles stables qu'il suffira d'appliquer avec un peu d'invention pour obtenir un produit conforme et fonctionnant avec succès.[2]

Dans le cadre de notre réflexion nous nous intéresserons aux œuvres de l'argentin Rodolfo Walsh (1927-1977). Au risque d'étonner le lecteur, nous ouvrirons cependant notre réflexion en établissant une comparaison entre son œuvre et celle de l'anglaise Agatha Christie (1890-1976). La distance générationnelle, linguistique et géographique de ces auteurs permettra paradoxalement, au-delà de l'incongruité, de mettre en évidence certains jeux de l'univers des récits policiers walshiens.

Comme le suggère Thomas Narcejac par le titre de l'un de ses essais[3], le roman policier traditionnel est une machine à lire. Les règles du genre peuvent également être considérées comme une

---

[1] Voir Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 ; Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1979, et *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 ; Wofgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1985 ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978…

[2] Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 26.

[3] Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975.

machine à écrire (pardon pour le jeu de mots). En tant que tel, le point de départ du processus manifesté par la mise en marche de la machine en question doit bien aboutir à un résultat programmé. Un tel caractère prédictible, un tel agencement mécanique est ce qui a rendu le roman policier traditionnel suspect aux yeux de ceux qui lui reprochent ses faiblesses esthétiques. À l'origine cependant, ces faiblesses étaient compensées par l'efficacité d'un système qui, sous l'aspect d'une construction logique et nécessaire, réduisait sensiblement l'énergie indispensable à sa fabrication (l'inspiration) et rapprochait l'écriture de l'expérimentation scientifique, ce par quoi les adeptes du système trahissaient une inquiétude d'époque également exprimée par le naturalisme. À propos du caractère logique du roman policier – tel qu'il fut constitué dès l'origine par Edgar Allan Poe (1809-1849) – et de ses effets sur l'inspiration, Thomas Narcejac évoque comment le XIX[e] siècle assujettit l'invention littéraire à la réflexion rationnelle et non plus à de mystérieuses propriétés pouvant être rattachées à l'action des muses ou du génie :

> [Dans son analyse de la genèse du *Corbeau*] Poe […] rend clair comme le jour que l'inspiration est un produit de synthèse, dont chaque élément est non seulement le résultat d'une découverte raisonnée mais d'une déduction logique.[4]

> Loin d'être senti comme « mineur », le genre policier parut, au contraire, ouvrir une voie inexplorée. […] S'il rompait avec le roman traditionnel, c'était pour enrichir la littérature au contact de la science, en *maîtrisant* l'inspiration, en la domestiquant, en la faisant travailler à la demande, exactement comme on commençait à faire travailler l'électricité.[5]

Comment commencer, comment poursuivre, comment finir un récit ? La question, qui empêche encore de nombreux écrivains de

[4] *Op. cit.*, p. 19.
[5] *Op. cit.*, p. 20-21.

concilier le sommeil, semble donc avoir trouvé une réponse qui put un temps apaiser l'inquiétude de l'auteur en panne d'idées : celle fournie jusque dans la moitié du XX[e] siècle par le récit d'enquête, avant que celui-ci ne suive à son tour la voie de la complexification et des croisements génériques propres aux narrations savantes. Sous sa forme traditionnelle, ce genre compte donc avec une occurrence particulièrement populaire, labellisée « Agatha Christie »[6], qui applique avec une certaine licence quelques-unes des vingt règles que S. S. Van Dine publia en 1928[7]. On y trouve un univers fermé, aux allures d'objet de laboratoire, dans lequel la délimitation de l'espace, de la situation, du système actantiel… garantit le bon fonctionnement d'un ensemble de règles simples protégées du chaos et de la complexité insaisissable du monde extérieur. Cette délimitation rigoureuse permet de rassembler dans un huis clos – train bloqué par la neige, bateau flottant sur le Nil, hôtel mésopotamien, pension, grand domaine anglais... – une petite communauté de types sociaux parfaitement en harmonie avec la nature des lieux : *gentleman farmer*, colonel de l'armée des Indes, jeune première élégante, brillant homme d'affaire, vieille aristocrate, héritier impatient, domesticité partagée entre jeunes évaporés et anciens rigoristes… Un crime survient, réalisé de telle sorte que tous les membres de la communauté concernée, et seulement eux, soient suspects. La présence fortuite du détective lui permet de démarrer l'enquête sans délais[8]. C'est ainsi que

[6] À propos d'Agatha Christie et de la place qu'elle occupe dans le récit d'énigme, on peut encore lire Thomas Narcejac, Chapitre X, « Agatha Christie », *op. cit.*, p. 171-183.
[7] « Twenty rules for writing detective stories », 1928, dans *The American Magazine*. Rappelons pour être exacts que le premier roman d'Agatha Christie, *La mystérieuse affaire de Styles*, date de 1920. Toute bonne histoire du roman policier énumère ces règles, ainsi celle de Jean Bourdier, p. 95 (*Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996). Elles ne représentent pas pour Agatha Christie et ses épigones une contrainte absolue, mais un catalogue de conventions que l'écrivaine sut utiliser avec souplesse.
[8] La présence systématique d'Hercule Poirot à proximité des lieux du crime, qu'il soit en voyage, en vacances ou invité par la future victime, devrait inspirer de sérieux soupçons. Si le détective n'est pas un tueur en série, il a une singulière faculté à susciter le meurtre.

le groupe procure simultanément la victime, son meurtrier et son futur dénonciateur en accentuant la structure fermée du récit, la révélation finale se faisant également dans le huis clos d'une réunion où le sagace Hercule Poirot récapitule les faits et raconte son enquête à l'assemblée des suspects. L'ensemble de la diégèse est alors réinterprétée par le récit révélateur du détective qui s'achève par la *cauda* surprenante, la confusion du criminel, justement la personne que l'on soupçonnait le moins. Focalisant l'ensemble des informations rassemblées jusque là (les plus menues étant souvent les plus importantes), le dénouement fait jaillir la lumière. On y assiste à la déconstruction du crime par la reconstruction d'un récit qui supplante, en tant que vérité définitive, le récit suggéré par le meurtrier afin de tromper l'enquêteur. Mais puisqu'en dernier recours tout est fictionnel, y compris la révélation finale, alors le récit fallacieux du criminel est signalé à la fin comme fiction au carré, inacceptable au regard de la fiction simple. Chez Agatha Christie, l'univers de fiction comporte donc deux strates dont l'une figure une supercherie criminelle qu'il revient à la seconde strate, inscrite dans une forme de légalité, de dénoncer au dénouement. Ce jeu d'opposition indique ainsi le caractère normatif du récit d'enquête qui structure un univers de fiction particulièrement rigide par rapport aux termes mêmes de la fiction, laquelle est partagée en fiction correcte et en fiction incorrecte.

Ce genre criminel intéresse par ailleurs le lecteur au dénouement de la diégèse, le pacte de lecture étant basé sur sa participation intellectuelle à l'enquête et par une règle ludique sous-entendue[9] : le

[9] Van Dine explicite la règle du jeu dont les deux premiers points sont : « 1. Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème. 2. L'auteur n'a pas le droit d'avoirs recours, vis-à-vis du lecteur, à des ruses et des procédés autres que ceux utilisés par le criminel à l'égard du détective ». Notons que l'équation produit ces résultats troublants : écrivain = criminel ; détective = lecteur. Ces opérations nous renvoient à cette réflexion de Borges : « ¿ Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet* ? Creo haber dado con la causa : tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, sus lectores o espectadores, podemos ser

récepteur doit résoudre l'énigme avant la révélation du détective. Que le délai accordé pour répondre se mesure au temps d'une lecture absolument captivante, est une garantie contre toute tricherie qui consisterait à poser le livre pour disposer à son aise d'un temps de réflexion. La projection vers la fin, comme mystère à dévoiler d'urgence et comme soutien au suspens, commande une lecture active, rapide et quasi continue. Le dispositif nécessite un enchaînement logique des événements diégétiques, si bien que le coup décisif, comme aux échecs, est préparé depuis l'ouverture. Mais le lien qui noue le crime initial à l'identification de son auteur n'est pas de pure logique, il est également moral car le récit d'enquête traditionnel ne souffre pas que la faute reste impunie.

Rappelons à ce stade les différentes phases du roman « à la Christie » :

1. Exposition : on dresse la scène, bien délimitée et sans coulisse, et on découvre assez vite le corps de la victime. En ce sens, le début combine deux fins dont la première est l'interruption brutale d'un processus naturel causée par la réalisation calculée de la seconde : fin scandaleuse d'une vie produite par l'aboutissement du projet criminel.

2. Développement : les témoignages se succèdent, portés par des personnages narrateurs dont le détective est le narrataire ; les indices s'accumulent ; quelquefois un nouveau crime se produit (contre le curieux trop bien renseigné) ; la psychologie des suspects est sujette à de nombreuses et ingénieuses observations ; le détective fait l'idiot afin de tromper son monde…

3. Dénouement : un renversement de la narration a lieu, l'enquêteur assumant à son tour la parole qu'il distille savamment à l'assistance des suspects. La culpabilité étant déterminée, l'ordre est rétabli. En

---

ficticios », dans « Magias parciales del *Quijote* », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p.68-69.

outre, alors que le début du roman était une fin, sa fin est inversement le début d'un récit jamais engagé où l'on verrait l'assassin jugé, condamné et exécuté.

Le paradoxe, qui semble démentir les analyses d'Umberto Eco et d'Hans Robert Jauss[10], veut que ce soit cette structure particulièrement figée qui sollicite l'activité du lecteur, pressé de découvrir le coupable avant qu'Hercule Poirot ne le désigne. Le procédé cependant paraît quelque peu frauduleux car Agatha Christie veille à distribuer les soupçons si équitablement entre tous les suspects qu'aucun ne semble moins innocent qu'un autre ; et le lecteur n'aurait pas été plus surpris de voir le détective belge accuser le jeune aventurier aux airs faussement timides plutôt que la vieille dame suffisante. Le dénouement, maquillé par les boniments de Poirot, provoque l'illusion d'une organisation nécessaire alors que cette fin au coupable interchangeable tient, en réalité, de la loterie. Aussi, lorsque le dispositif est assumé jusqu'au bout, aboutit-on au *Crime de l'Orient Express* (1934) où tous les suspects sont coupables. Le lecteur aguerri ne sera donc surpris – s'il ne l'a déjà lu – que par cet unique roman, sachant qu'il n'y a, à cette exception près, rien à prévoir (Eco et Jauss ne s'étaient donc pas trompés)[11]. S'il persiste malgré tout à lire, c'est qu'il est joueur, ayant misé sur un suspect comme on mise sur un numéro à la roulette. Les lois propres à l'univers de ce type de récit tiennent donc de celles du jeu de hasard, avec son système de probabilités et son implantation de l'assuétude qui explique que lorsqu'on a lu un livre policier, on désire en lire d'autres. Dès lors, une question nous préoccupe : pourquoi ce récit

[10] L'un et l'autre de ces critiques associent la redondance de certaines formes de récits à la volonté de complaire un public paresseux ou inexpérimenté, tandis que les formes innovantes leur paraissent plus propres à satisfaire des lecteurs exigeants : Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 150 ; Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

[11] *Le meurtre de Roger Ackroyd* (1926) est une variation astucieuse mais ne remet pas en question le système de base.

d'enquête – qui fonctionne grâce à une supercherie si malhonnête – a-t-il séduit tant d'épigones et demeure-t-il si populaire[12] ? Afin d'y répondre, penchons-nous d'abord sur deux textes de Rodolfo Walsh (1927-1977) qui respectent l'harmonie globale du récit « à la Christie »[13]. Nous verrons plus loin que l'auteur argentin aura exploré également des pistes dissidentes l'ayant conduit finalement à désintégrer ce modèle anglais.

I. La règle du jeu : aménagement

« La aventura de las pruebas de imprenta » et « Asesinato a distancia » furent publiés en 1953 dans un recueil intitulé *Variaciones en rojo*[14]. Daniel Hernández, correcteur d'épreuves chez l'éditeur Corsario, y détenait le rôle de l'enquêteur génial.

Dans l'œuvre d'Agatha Christie l'équilibre entre les différentes parties était généralement constant (exposition rapide composée par la présentation des lieux et des personnages et par la découverte du crime, longue enquête, puis réunion finale où se fait la lumière). Cet équilibre où l'élément central avait la plus grande part est modifié par Rodolfo Walsh[15]. En ce sens « La aventura de las pruebas de

[12] L'assuétude justement provoquée par ces textes est une réponse possible ; nous croyons d'ailleurs qu'elle mériterait d'être étudiée chez tous les gros lecteurs, qu'ils soient amateurs de romans policiers, de romans roses ou de romans savants. Cependant, complètement ignare sur cette question, nous l'abandonnons prudemment aux psychiatres.

[13] Pour une meilleure connaissance du récit d'enquête argentin ainsi que pour l'ensemble de la production policière de cet auteur, on pourra lire l'étude de Néstor Ponce, *Diágonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du Temps, 2001. Nous recommandons également la lecture de Viviana Paletta, « El primer Walsh : el género policial como laboratorio », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, Madrid, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, p. 79-93.

[14] Rodolfo Walsh, *Variaciones en rojo,* dans *Obras Completas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1981, p. 9-157.

[15] On pourrait également considérer comment Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares altèrent cet équilibre dans *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Buenos Aires,

imprenta » ainsi qu'« Asesinato a distancia » représentent des variations intéressantes du modèle canonique. Le premier décrit comment, à partir de la correction d'épreuves à laquelle Raimundo Morel avait procédé le soir de sa mort, Daniel réussit à confondre son meurtrier. Observons à l'aide d'un tableau l'enchaînement des épisodes de base et leur importance respective :

Chapitres	Épisodes	Commentaires	Extension
Chapitre I	Exposition	La scène se limite à présenter deux personnages, la future victime et celui qui démasquera l'assassin.	4 pages, soit 7%
Chapitre II		La femme de la victime découvre le corps.	1 page, soit 1,8%
Chapitre II (suite) à IV	Enquête officielle	Le commissaire Jiménez rassemble les différents indices.	12 pages, soit 21%
Chapitre V	Présentation de la version officielle	Jiménez, dans son bureau, expose à Daniel les résultats de son enquête. Il conclut à un accident.	6 pages, soit 10,5%
Chapitre VI	Révélation mystérieuse	Une fois dans son propre bureau, Daniel découvre un fait qui invalide les preuves du commissaire.	3 pages, soit 5,3%
Chapitre VII à IX	Réunion des suspects, confusion du meurtrier	Alvarado, détective au service de l'assureur de Morel, soutient que celui-ci s'est suicidé. Daniel, à son tour, démontre qu'il a été tué par l'amant de sa femme.	31 pages, soit 54,4%
Appendice	Description des documents remis à Jiménez par Daniel afin d'être soumis au juge		Quelques lignes

Sur, 1942). Mais ces six récits sont trop ouvertement parodiques pour se prêter à une comparaison significative.

Nous relevons au moins cinq points qui distinguent ce récit du modèle élaboré par Agatha Christie :

1. L'exposition se limite à présenter deux personnages, Raimundo Morel et Daniel Hernández.

2. Les suspects ne méritent qu'une attention fort distraite tandis que les personnages enquêteurs monopolisent le récit.

3. L'aire centrale de la diégèse n'est plus occupée par l'enquête elle-même mais par les conclusions très anticipées de Jiménez.

4. Les trois enquêteurs proposent trois interprétations successives qu'ils décrivent et justifient avec soin[16] : celle du commissaire, réalisée uniquement face à Daniel, et celles d'Alvarado et de Daniel, exposées pendant la réunion finale devant tous les suspects. Les deux premières versions paraissent fort convaincantes avant d'être invalidées par la suivante.

5. L'espace consacré à ces trois versions occupe 65% du texte total, les autres éléments canoniques (présentation et description des suspects, descriptions des preuves matériels, interrogatoires...) sont réduits à l'extrême, si bien que le lecteur ignorera jusqu'à la fin certains éléments nécessaires à l'enquête.

---

[16] Notons que la multiplication des enquêteurs, qui produit dans le texte de Walsh un effet très particulier que nous étudions plus bas, réédite un procédé expérimental propre aux premiers récits d'enquête qui recherchaient encore à définir les conventions du genre : « Dans *La corde au cou* [de Gaboriau], la responsabilité de l'enquête est partagée entre plusieurs personnages : d'une part des personnes impliquées dans le drame y compris un innocent faussement accusé, de l'autre un trio de spécialistes hautement significatif dans sa composition puisqu'il comprend un avocat, un médecin et un détective. Il est frappant de relever le même flottement dans *La pierre de lune*, le roman de Collins […], avec ceci de remarquable que la narration est supportée par des enquêteurs-témoins multiples et successifs », Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 20.

Le récit de « La aventura de las pruebas de imprenta » renonce à l'illusion d'une participation du lecteur en rendant l'enchaînement des faits presque impossible à déduire à partir d'indices hermétiques et tronqués. L'énigme n'apparaît plus, faute d'une diégèse suffisamment ample, que comme un prétexte à sa résolution par la fiction. Dénudé de l'alibi mimétique que lui procurait dans l'œuvre de Christie la minutieuse description de l'investigation, le mécanisme traditionnel est réduit à l'essentiel, c'est-à-dire à une fonction textuelle proprement fictionnelle. L'explication finale devient dès lors plus qu'une révélation : elle représente l'hypertrophie du caractère autoréférentiel du récit d'enquête. Rodolfo Walsh parvient à ce résultat en renforçant à l'extrême la spécificité du roman policier qui consiste à porter à la surface visible de la narration, en en faisant le moteur même de l'intrigue, ce que Umberto Eco appelle les disjonctions de probabilité de la *fabula*[17], autrement dit l'ensemble des prévisions concurrentes portant sur les événements diégétiques à venir et suscité chez le lecteur à chaque étape de sa lecture. Dans le roman policier, cette disjonction de probabilité possède la singulière propriété d'être rétrospective car elle consiste à imaginer, après qu'elle ait eu lieu, les différentes façons dont la mort de la victime a pu survenir. Dans « La aventura de las pruebas de imprenta », ainsi que dans « Asesinato a distancia » dont on parlera plus loin, la disjonction est parfaitement concrétisée par chacune des interprétations proposées : 1. accident, 2. suicide, 3. crime. Dès lors, l'identité du coupable devient presque accessoire, puisque c'est le caractère générique du décès et non pas la confusion du criminel qui est d'abord visé par la disjonction de probabilité, sa désignation venant simplement couronner la solution à cette disjonction. On comprend alors pourquoi les suspects intéressent à peine la narration. Par ailleurs, la succession de versions aussi convaincantes les unes que les autres menace l'unité de l'argumentation. S'il est vrai qu'une seule de ces explications est correcte, la vraisemblance des interprétations

[17] *Op. cit.*, p. 142.

erronées remet en cause le rôle souverain du détective solitaire[18]. Du coup, l'explication est dénoncée comme un fait de fiction, arbitraire, suscitée davantage par l'habilité narrative que par une nécessité logique[19] : le récit ne se présente plus comme un système figé en strates concurrentes dont une seule est acceptable et rejette de ce fait l'autre strate dans l'inacceptable. Chez Rodolfo Walsh, l'univers de fiction se présente comme une construction semi ouverte qui considère avec intérêt la concurrence des mondes possibles suscités par la succession des disjonctions de probabilité.

« Asesinato a distancia » combine encore autrement les éléments de base. Avant d'observer cette combinaison, nous nommerons par souci de clarté les personnages qui prennent part aux événements :

-Silverio Funes : veuf, père de Lázaro et de Ricardo,

-Lázaro : fils aîné et mal aimé de Silverio, demi-frère de Ricardo,

-Ricardo : fils cadet et préféré de Silverio, demi-frère de Lázaro, mort l'année précédente dans de curieuses circonstances,

-Herminia : orpheline, fiancée à Ricardo au moment de sa mort, fiancée actuelle d'Osvaldo,

-Osvaldo : jeune secrétaire de Silverio,

[18] Une autre façon de mettre en cause ce rôle apparaît dans *Seis problemas para Don Isidro Parodi* où les solutions proposées sont souvent basées sur des hypothèses invérifiables.

[19] Dans *La pesquisa* (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994), Juan José Saer poussera le procédé utilisé par Rodolfo Walsh au bout de sa logique. Il réduira l'énigme à un récit intradiégétique, partagé par des intellectuels s'arrogeant le droit d'aménager le dénouement à leur guise.

-Le docteur Larrimbe : voisin et ami de la famille, oncle d'Herminia dont il est le tuteur,

-Daniel Hernández : ami de la famille, enquêteur amateur.

Considérons maintenant l'organisation de la matière narrative :

Chapitres	Épisodes	Commentaires	Extension
Chapitre I	Exposition 1 : les lieus et les personnages	Présentation des lieus et des personnages dont la victime est absente car morte l'année précédente.	5,5 pages, soit 12,5%
Chapitre II	Exposition 2 : la mort	Daniel reconstitue les faits, non pas pour enquêter, mais par simple curiosité. Tout concourt à l'idée d'un suicide.	3,5 pages, soit 8%
Chapitre III	Confrontation des trois interprétations possibles (disjonctions de probabilité) : meurtre, suicide ou accident.	Afin de détourner Silverio d'une dangereuse obsession, Larrimbe, prie Daniel de le convaincre que son fils a été victime d'un accident et non d'un meurtre.	4,5 pages, soit 10,2%
Chapitre IV	Silverio demande à Daniel d'enquêter.	Silverio expose les arguments, peu probants, en faveur du crime.	6 pages, soit 13,6%
Chapitre V	Version 1 du meurtre	Osvaldo suggère adroitement à Daniel que Larrimbe peut être coupable.	4,5 pages, soit 10,2%
Chapitre VI	Version 2 du meurtre	Lázaro lui présente une autre version possible. Il désigne plusieurs suspects.	4 pages, soit 9%
Chapitre VI (suite)	Révélation mystérieuse	À la fin de ses explications, Lázaro trahit soudain une grande surprise. Il est interrompu et n'a pas le temps de dire à Daniel quelle idée lui a traversé l'esprit.	0,5 page, soit 1,1%
Chapitre VII	Dispute et deuxième meurtre	Lázaro et son père se disputent. La nuit, Lázaro est tué d'un coup de fusil.	2,5 pages, soit 5,7%

Chapitre VIII	Réunion des suspects, confusion du meurtrier	Daniel démasque Osvaldo.	11 pages, soit 25%
Chapitre IX	Épilogue	Derniers éclaircissements de Daniel au commissaire Jiménez.	2 pages, soit 4,6%

Bien que ce récit soit sensiblement plus court que « La aventura de las pruebas de imprenta » (44 pages contre 57 dans l'édition consultée), sa construction est bien plus complexe. On notera que :

1. Le meurtre, en tant que début déclencheur, est projeté dans le passé du récit et n'est évoqué que par le recours à une analepse externe.

2. Les suspects retrouvent un rôle important. Daniel les fréquente longtemps avant de découvrir la vérité.

3. De même que dans « La aventura de las pruebas de imprenta », la principale disjonction de probabilité suscitée par la nature de l'enquête (meurtre, suicide ou accident) est clairement exposée.

4. Encore que de façon moins nette que pour le récit précédent, l'explication finale (un quart du récit total) occupe également un espace important.

En raison de la complexité de l'enquête, de l'absence d'enquêteurs concurrents, du nombre de suspects et de leur description détaillée, « Asesinato a distancia » est plus proche du modèle canonique que « La aventura de las pruebas de imprenta ». On retrouve pourtant dans les deux histoires – bien que dans des proportions différentes – la construction de base du récit à la Christie. Le crime de l'*incipit* appelle en effet à la mise en accusation finale, réalisée selon des règles identiques d'un texte à l'autre : réunion des suspects, déconstruction du récit suggéré par le criminel et reconstruction du récit véritable, confusion du meurtrier dont la

réaction violente ajoute un dernier rebondissement, exclusion enfin hors de l'univers de fiction du procès et de la condamnation officielle. Si Rodolfo Walsh préserve les grands traits de la construction d'origine, c'est certainement qu'il y reconnaît un équilibre nécessaire.

L'auteur argentin et l'auteure anglaise maintiennent donc hors du système ce vrai commencement où le criminel élabore son forfait, ainsi que l'issue véritable où tout doit s'achever par la réclusion à perpétuité (en Argentine) ou le balancement au bout d'une corde (en Grande Bretagne). Ces deux expulsions ne sont pas de même nature : autant les préliminaires sont-ils arrachés au néant du hors-livre par les spéculations de Daniel ou d'Hercule, autant le terme des aventures de l'assassin reste-t-il à jamais dans l'ombre. Le procès faisant défaut, le meurtrier est à considérer comme un pur criminel, fondé en tant que tel et une fois pour toutes par son geste irréparable. Le refus de soumettre la faute à un débat légal et contradictoire fait paraître sa culpabilité comme absolue et sans possibilité de recours ; son crime échappe à l'ordre juridique : c'est un sacrilège, la violation du tabou primitif. Cet aspect est renforcé par la régularité des éléments de la diégèse. D'un roman à l'autre, la répétition du modèle assigne à la lecture un caractère cérémoniel. Tandis que les corps institués (police et justice) mènent une mission objective dépourvue de tout affect, le récit d'investigation met en exergue la figure d'un enquêteur privé ou amateur, lequel ne représente ni l'État ni son caractère profane. Ne se souciant point d'appliquer la loi impartiale, il n'a pour guide qu'une idée intériorisée de la morale collective et de l'ordre social. Bien distinct de l'officier de police, il est plutôt officier d'un culte païen dont le but et de désigner au sacrifice une victime expiatoire. Il est entendu que dans le monde civilisé ce sacrifice n'est point visible : la punition du coupable est un mystère que seuls quelques initiés peuvent observer ; elle n'est d'ailleurs, répétons-le, pas évoquée dans les récits qui nous intéressent. Personne n'ignore pourtant que la personne accusée par Hercule Poirot ou Daniel Hernández finira expulsée du corps social, exécutée ou recluse à vie. Par leur geste

décisif, les détectives expriment le désir de vengeance de la communauté envers celui qui, inspiré par un intérêt purement égoïste, a porté atteinte à son intégrité. *A contrario*, lorsque le crime est lui-même un acte de vengeance collectif, il est alors légitime, et pardonné par le grand prêtre Poirot. *Le crime de l'Orient Express* en est encore une belle démonstration. Le succès du récit tient alors au fait qu'il décrit un acte liturgique destiné à régler le régime de la culpabilité. Les répétitions, plus que les variantes, lui sont indispensables : l'accusation finale tourne justement au rite parce qu'elle est réitérée d'un roman à l'autre. À l'inverse, si l'histoire de la littérature ne comptait qu'un seul texte bâti sur ce modèle, cette dimension sacrée ne serait pas atteinte. Plus que jamais, c'est l'*intertexte* qui donne son sens à l'*intratexte*. Aussi l'assuétude dont nous parlions plus haut ne paraît-elle plus la seule réponse possible au succès du genre.

Rodolfo Walsh ne pouvait cependant adhérer longtemps à un genre si charpenté et si conformiste qui crée au moyen du huis clos un univers idéal où les différents types sociaux sont incarnés par des personnages figés et caricaturaux, où le dénouement doit mettre un terme au désordre.

Cette différence entre l'écrivain américain et l'écrivaine européenne est illustrée encore plus radicalement dans les récits policiers que Walsh écrivit après *Variaciones en rojo*. Nous pouvons classer ces récits en deux catégories, une qui pousse la convention aux dernières extrémités jusqu'à réduire le procédé à un squelette dont le dépouillement donne soudain au récit policier l'allure d'un poème à la référentialité irréelle ; la seconde qui à l'inverse investit le récit de toute la réalité sociale, en renonçant à la stylisation par archétypes propre aux enquêtes à la Christie. Ces deux extrêmes indiquent assez comment Walsh finit par se détacher totalement de la bienséance normative.

II. La règle du jeu : réduction

« Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto) »[20] convoque de nouveau le commissaire Jiménez et le détective amateur Daniel Hernández. Cette nouvelle de cinq pages très aérées frappe le lecteur par son ordonnancement typographique en très courtes séquences, rythmées comme des strophes libres, et par l'inclusion d'un dessin, recours déjà employé par Christie pour se dispenser de descriptions lourdes et confuses. Ce dessin cependant n'est pas un plan qui décrirait une disposition générale des lieux mais un croquis figuratif représentant les chapeaux des suspects et de la victime. Sous l'œil acéré d'Hernández, leur inspection, basée sur la relation métonymique entre ces couvre-chefs et leurs propriétaires, permettra de démasquer le criminel.

La nouvelle comprend 12 séquences numérotées. La plus courte (la première) compte à peine quatre lignes, la plus longue (la dernière) un peu plus d'une page. Walsh s'incline encore à conférer à l'élément résolutif du récit policier une place prépondérante. Les onze premières séquences sont écrites en italique et restituent pour l'essentiel, à l'exception de la séquence une et de la dernière phrase de quelques autres, les dialogues entre les enquêteurs et les suspects. À titre d'exemple, voici la séquence 2 :

–¿Quién fue? – preguntó el comisario Jiménez.
–Yo no –dijo el primer portugués.
–Yo tampoco –dijo el segundo portugués.
–Yo menos –dijo el tercer portugués.
El cuarto portugués estaba muerto.[21]

[20] « Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto) », dans *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, p. 55-60 (1ère édition : *Leoplán*, 16 mars 1955).
[21] *Op. cit.*, p. 55.

La séquence 3 comprend le croquis des chapeaux introduit par une phrase en romain. La séquence 12 est l'explication au style direct d'Hernández. Également écrite en romain, elle débouche sur une conclusion de quelques lignes en italique qui simule par la forme, sinon par le contenu, la morale finale d'un apologue ou d'un conte :

El primer portugués se fue a su casa.
Al segundo no lo dejaron.
El tercero se llevó el paraguas.
El cuarto portugués estaba muerto.
Muerto.

Voilà pour la structure générale. Quant aux éléments constitutifs du récit d'énigme, le lecteur est d'abord frappé par le minimalisme de la caractérisation des suspects qui intervient dès la première séquence, dans le même mouvement que la présentation pour le moins succincte du crime :

El primer portugués era alto y flaco.
El segundo portugués era bajo y gordo.
El tercer portugués era mediano.
El cuarto portugués estaba muerto.

Désignés par un numéro d'ordre arbitraire et recevant un prédicat de nationalité identique, ces suspects sont parfaitement interchangeables de sorte que le caractère aléatoire de la désignation du coupable, que nous avons identifié plus haut comme caractéristique du récit à la Christie, est ici mis en exergue. Par ailleurs, on notera que toute évocation du mobile, dont l'énoncé pourtant est indispensable à la démonstration d'un Sherlock Holmes ou d'un Hercule Poirot, est totalement omise, Hernández s'intéressant exclusivement aux circonstances matérielles du crime.

Cette structure d'ensemble fort particulière prête au récit une charpente que le lecteur interprètera comme lyrique, les séquences

rappelant des strophes et la concision générale évoquant davantage un poème qu'une narration. L'emploi de leitmotivs, d'anaphores et d'épiphores, l'identification par essence des trois suspects (« el primer portugués, el segundo portugués… »), la réduction schématique de l'interrogatoire à un jeu minimal de questions-réponses, le ton lapidaire du propos, l'omission d'éléments nécessaires au récit d'enquête traditionnel (description de la scène et des personnages, mobile et alibis)…, voilà qui contribue à faire de « Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto) » une parodie quasi lyrique, à caractère incantatoire, du roman policier[22]. L'enquête se limite dès lors à une sorte d'énigme qui, tenant du jeu et de la plaisanterie, rend parfaitement explicite le système de base de ce genre de récit que Marc Lits et André Jolles identifièrent au procédé de la devinette[23].

Bien que la solution soit fermement énoncée à la fin par le clairvoyant Daniel, le lecteur, stupéfait par la singularité de ce texte, ne peut renoncer à l'idée qu'il s'agit d'un apologue à double fond et que la vraie devinette se trouve ailleurs. En vérité, le jeu est encore une fois de nature littéraire et vise non pas à révéler l'astuce du détective ni à défier la capacité déductive du lecteur, lequel sera probablement trop décontenancé pour exhiber ses dispositions de fin limier, mais à distiller le procédé autoréférentiel du récit d'enquête pour en tirer la quintessence. L'exploration littéraire conduit ainsi Walsh à renoncer à l'ornementation pour rechercher l'expression la plus synthétique, la plus pure de l'énigme, et par voie de conséquence la moins vraisemblable, la moins mimétique, car justement tous les artifices nécessaires à l'illusion réaliste auront été éliminés. Ce

[22] Les confusions et transferts génériques entre fiction courte et poème en prose sont largement attestés dans la littérature occidentale. À ce propos on pourra lire Yezzed López Fredy, « Poema en prosa vs. Minificción : Concepciones genéricas y críticas », *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Universidad autónoma metropolitana, Unidad Xochimilco, consulté le 1er octobre 2008 dans http://cuentoenred.xoc.uam.mx/.

[23] Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 92.

procédé, qui s'écarte tant du modèle à la Christie, n'est pas le seul que Walsh applique à la quête d'un récit d'énigme renouvelé. Le cas du commissaire Laurenzi illustre un autre dispositif de contestation qui révèle d'une part un fond social problématique et d'autre part les ambiguïtés du personnage enquêteur.

III. La règle du jeu : conditionnement national

Deuxième personnage récurrent des nouvelles policières de Rodolfo Walsh, Laurenzi exprime un souci politique et national qui était absent des enquêtes à caractère universel d'Hernández. Le nom italien de ce commissaire le place au rang des « gringos », immigrés ou descendants d'immigrés parfois méprisés par les vieux créoles, tandis que sa carrière modeste et les postes qu'il occupe dans d'improbables villages de province le prive de la célébrité journalistique dont bénéficient Hercule Poirot ou Daniel Hernández[24]. La médiocrité sociale de l'enquêteur permet par concomitance de représenter une réalité locale profonde, dominée également par la marginalité culturelle et économique. Nous sommes loin de cette Angleterre bon teint dont les romans de Christie rappelaient la vocation centrale et impériale ainsi que de l'Argentine très européenne et bourgeoise de *Variaciones en rojo*.

Les nouvelles où s'exerce l'ingéniosité de Laurenzi sont « Trasposición de jugadas », « Simbiosis », « Los dos montones de tierra » et « En defensa propia »[25]. L'intérêt que porte Walsh au travail de la presse[26] l'incite à couler le récit policier dans un entretien de

[24] Laurenzi, policier à la retraite, se différencie également d'Hernández par son air fruste et peu intellectuel (*cf.* l'étude que lui consacre Néstor Ponce, *op. cit.*, p. 116-121).

[25] Dans *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Madrid, Espasa Calpe, 2003 (1ère édition : Buenos Aires, Puntosur, 1989), respectivement p. 71-83, 85-98, 99-115, 117-125.

[26] L'auteur fut un journaliste engagé. Il appliqua par ailleurs les technique de l'investigation journalistique à l'écriture d'une de ces œuvres les plus emblématiques,

type journalistique : dans trois de ces quatre nouvelles, un producteur extradiégétique recueille en effet les propos du commissaire Laurenzi[27]. Les rencontres se déroulent dans un bar de la cité de La Plata, devant un café froid (leitmotiv qui révèle l'importance du dire, lequel fait oublier de boire son café tant qu'il est chaud) ou un échiquier (allégorie du jeu qui oppose l'enquêteur au criminel, le journaliste-spectateur cherchant à reconstituer le passé au policier-acteur manipulant ce même passé). Par le biais d'une mise en abîme rétrospective (le journaliste interroge Laurenzi, Laurenzi interroge les suspects), le transcripteur s'efforce, en bon journaliste, d'être un humble médiateur entre les lecteurs et le prestigieux expert, qualifié à produire un récit autobiographique en vertu de son expérience et du grand intérêt que représentent ses aventures. Sorte de docteur Watson à contretemps, le narrateur extradiégétique n'intervient donc que pour recueillir une mémoire déjà ancienne tout en s'efforçant, sans succès, de trouver la solution aux enquêtes exposées par Laurenzi. Ce témoin à retardement redouble dans la fiction le rôle du lecteur réel et manifeste par sa perplexité le caractère arbitraire des intuitions de Laurenzi, lequel devine l'identité du criminel en surinterprétant des signes incertains plus qu'il ne la déduit de preuves irréfutables. Dès lors, la valeur scientifique que l'on prête au travail du détective depuis Dupin et Sherlock Holmes est définitivement dénoncée comme une imposture par la vanité bourrue et moqueuse de Laurenzi. Celui-ci s'écarte encore du limier traditionnel en se dispensant de réunir les suspects à la fin de son enquête car il ne conçoit pas sa mission comme une mise en scène de la logique et de

---

Operación masacre (Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1973 ; 1ère édition : 1957), qui précède, comme le remarque Viviana Paletta, *De sang froid* (trad. de l'anglais par Raymond Girard, Paris, Gallimard, 1966) de Truman Capote (1924-1984), modèle anglo-saxon du *new journalism* et de la *non-fiction novel*.

[27] Dans « Los dos montones de tierra », le narrateur qui est à peine identifié par une première personne du singulier semble avoir été en partie témoin des événements décrits dans la nouvelle. Ce ne peut donc être le transcripteur des trois autres nouvelles.

l'intelligence devant déboucher nécessairement sur cet exposé final où le détective exhibe, selon une dramatisation conventionnelle, la preuve scientifique et la révélation sacrée. L'exposé a donc lieu bien des années plus tard, dans ce bar de La Plata, devant un interlocuteur qui n'est point un suspect. Non cantonnée à cette démonstration finale, la parole de Laurenzi recouvre l'ensemble de la nouvelle et gagne assez de préséance pour que son producteur échappe au statut de spécimen de laboratoire, objet d'observation offert à la curiosité du lecteur par un auteur qui aménage savamment les interventions de son personnage afin d'en faire l'incarnation d'un raisonnement parfait et l'instrument (le prétexte) d'une habile exploitation des canons génériques. Walsh accorde ainsi à Laurenzi d'être un producteur expansif, totalitaire et manipulateur, et non pas un banal Poirot de plus dont la prise de parole serait sévèrement encadrée par les prescriptions du genre. La distance temporelle, l'absence physique des suspects, la réduction de la voix extradiégétique du transcripteur au profit de celle intradiégétique du policier…, tout cela concourt à débarrasser le récit d'énigme de certains des « trucs » les plus éculés. Comme dans « Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto) » mais selon un procédé différent, la devinette, purgée ainsi de nombreuses scories, se trouve de nouveau surexposée alors même que le détective, libéré des conventions propre à son rôle, peut se permettre d'évoquer des réalités annexes, sociales et nationales, indirectement liées aux termes de cette devinette[28]. Sans doute Agatha Christie évoquait-elle également des réalités sociales et nationales, anglaises dans son cas particulier. Mais celles-ci étaient naturalisées

[28] On pourra me reprocher de maintenir coûte que coûte la comparaison entre ces nouvelles de *Cuento para tahúres*… et les romans d'énigme traditionnels, alors qu'il serait peut-être judicieux de se demander si Walsh ne reçoit pas ici l'influence du roman noir étasunien, déclinaison du roman policier fort distincte du récit à la Christie. Si nous croyons pertinent de conserver les termes de la comparaison établis pour *Variaciones en rojo*, c'est pour mettre en évidence les effets que Walsh avait sans doute conscience d'atteindre en s'éloignant d'un modèle qu'il avait aménagé avec tant d'habileté dans ce premier recueil.

selon le procédé que Roland Barthes a décrit dans *Mythologies*[29]. Acceptées *a priori* comme une évidence nécessaire, elles accompagnaient implicitement la scène décrite dont elles étaient inextricablement solidaires. Elles n'avaient donc pas à être interrogées ni mentionnées, de même qu'aucun récit ne mentionne la présence d'oxygène autour des personnages[30]. Cela révèle entre Walsh et Christie l'abîme qui sépare l'intériorisation conformiste de la prise de conscience contestataire.

Des quatre nouvelles qui appartiennent à ce cycle, « Trasposición de jugadas » paraît la plus appropriée à illustrer notre propos par le caractère synthétique et savant de l'énigme proposée, laquelle se présente comme une devinette intemporelle pour philosophes et logiciens. Laurenzi y applique un problème que lui avait enseigné sa grand-mère (son interlocuteur instruit s'empresse de lui indiquer que l'auteur original du problème fut l'abbé carolingien Alcuin) et qui consiste à faire traverser une rivière à une chèvre, un loup et un chou dans une barque si petite qu'elle ne peut porter qu'un passager à la fois. Le batelier doit alors effectuer sept allers-retours entre les deux rives afin de ne point laisser sans surveillance l'un des prédateurs avec sa proie de prédilection. Le problème classique est cependant renouvelé par le fait que le commissaire apprend à ses dépends que l'information exacte est bien plus difficile à atteindre dans la vie réelle que dans un astucieux exercice de logique, Laurenzi ne parvenant pas à identifier correctement, parmi les trois personnes qu'il doit faire traverser, la chèvre authentique. À l'inverse de ce qui se passe dans les enquêtes de Daniel Hernández, qui jouent du raccourci et de la synthèse en renonçant à la vraisemblance, l'auteur choisit ici de contredire la mécanique du récit policier traditionnel en l'attaquant par l'autre versant, c'est-à-dire en montrant que la réalité

[29] *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1970, p. 229.

[30] Sauf cas très spécifique, que nous citons pour être exacts et sans rire, de la science fiction spatiale qui multiplie la description de planètes où les héros ont tout loisir de se déplacer sans avoir à souffrir le port de scaphandres inconfortables et disgracieux.

est bien trop complexe pour pouvoir être saisie par le raisonnement impeccable d'un détective de fiction.

Un autre retournement du récit canonique se lit dans l'organisation chronologique des événements, car le but ne consiste plus à révéler l'identité d'un criminel ayant agi tout au début de l'aventure et dont le crime aurait une fonction « déclencheuse », mais l'identité du criminel potentiel, susceptible d'agir tout à la fin, dont il faut retenir le bras. Dès lors, à l'inverse des récits de *Variaciones en rojo*, la disjonction de probabilités ne porte plus sur la nature de la mort (suicide, accident, meurtre) mais revient, de façon plus classique, sur l'identité du coupable et de la victime (loup, chèvre, chou). Sauf qu'on ne retrouve pas le schéma canonique à la Christie car la disjonction est préventive et non plus rétroactive. Le récit s'achève donc par l'échec de Laurenzi et le meurtre du chou (la jeune Julia) par la chèvre (son amant Iglesias).

L'intérêt de cette nouvelle est renforcé, comme nous le suggérions plus haut, par les digressions du commissaire qui visent à décrire la profondeur sociale et historique d'une Argentine provinciale. Dans « Simbiosis », Laurenzi représente la société misérable et ignorante d'un village abruti par la sècheresse et les superstitions. Dans « Los dos montones de tierra », il illustre le conflit meurtrier opposant un grand propriétaire à un petit. Dans « Trasposición de jugadas » enfin, il accentue la précision de son regard en évoquant un passé historique oublié, marqué par l'ethnocide des indiens et la lutte pour la terre. Walsh transmet ainsi des inquiétudes proches du révisionnisme historique de gauche incarné dans les années 50 par la célèbre revue de David Viñas, *Contorno* (1953-1959) :

> Allí todavía estaba fresco el rastro sangriento de la conquista. El viento movía un arenal, y parecía la cara de un indio, solemne y enjuto en su muerte; bajaba el río, se secaba el fango y era posible encontrar una lanza todavía filosa o un par de boleadoras irisadas (así fantaseaba el comisario). Pero la tierra heredada ya era de los estancieros, y sólo el

> respeto se ganaba o se perdía con un gesto. Después de los coroneles bigotudos, vinieron italianos, españoles, turcos con sus carros de baratijas, muchos chilenos «grandes comedores de carne cruda», dijo, y la crónica del Rémington contra la lanza perdió un poco de estatura – el Colt treinta y ocho, el cuchillo–, se hizo menos sistemática, más desordenada, pero también más solapada y acaso más cruel.[31]

Ce passage détone, par son lyrisme historique, du reste des inquiétudes plus concrètes que Laurenzi affiche dans cette nouvelle. L'attention du lecteur s'en trouve excitée de sorte qu'il ne puisse ignorer le trompe-l'œil particulièrement saisissant qui met en perspective plusieurs siècles d'histoire, prouesse rhétorique que le transcripteur ne reconnaît au fruste policier qu'avec réserve (« fantaseaba el comisario »). Le commissaire transpose ainsi les événements historiques en une chronique policière où les armes du conflit pour la possession de la terre (lanza, boleadoras, Rémington, Colt, cuchillo) sont exposées comme dans un jeu de *Cluedo*. Aussi habile que puisse être l'exercice de style auquel Laurenzi s'adonne, ces propos trahissent une certaine déformation professionnelle. Appliquée ici à interpréter les faits historiques, cette déformation produit bien du sens, car en réalité le regard de l'expert criminologue offre une vision problématique de l'histoire argentine en la décrivant non pas comme un grand récit mais comme une vulgaire chronique policière.

Conclusion

Avant même de commencer en 1961 ce cycle noir interprété par Laurenzi et ancré dans un monde de violence et de misère sociale, Walsh publia en 1957 *Operación masacre*, enquête réelle qui dénonçait à travers une reconstitution minutieuse l'exécution sommaire de militants péronistes. L'écrivain innovait alors dans le domaine de la

[31] *Op. cit.*, p. 72-73.

littérature vraie en exprimant un engagement politique radical qui allait conduire, ultime issue, à sa disparition en 1977 – un an après le décès paisible d'Agatha Christie. Que l'exercice intellectuel consistant à écrire des énigmes, et auquel se livrèrent également ces deux auteurs, accompagne deux dénouements biographiques si dissemblables n'est pas sans surprendre. Le drame de Rodolfo Walsh risquant sa vie au nom de l'idéal politique ressemble à un roman policier à l'envers, qui commencerait par la dénonciation du crime et s'achèverait par le meurtre du dénonciateur. Malgré tout son talent, Agatha Christie n'a sans doute jamais songé à écrire cette sorte d'histoire criminelle car elle avait choisi d'exprimer les vices de l'âme humaine, strictement individuels, et non ceux de toute une société, dont les perversions sont inhérentes au système.

L'univers réel auquel on adhère et dont on propose, à travers l'univers de fiction, un reflet organisé dans le but de confirmer la légalité des mœurs communes (Christie), ou bien encore l'univers réel que l'on dénonce et contre lequel on dresse les aléas d'une fiction arbitraire qui soutient la probabilité de mondes alternatifs (Walsh)… : voilà en quoi les regards de l'un ou l'autre écrivain trahissent, à travers l'exploitation d'un même genre littéraire, une perception fondamentalement différente de l'univers fictionnel.

José García-Romeu
Université du Sud Toulon-Var