



Réalisation : **Kenneth Branagh**
 Scénario : **Michael Green**,
 d'après *Le Crime de l'Orient-Express* (1934)
 d'Agatha Christie

Photographie : **Haris Zambarloukos**
 Direction artistique : **Dominic Masters**
 Décors : **Jim Clay**
 Costumes : **Alexandra Byrne**
 Montage : **Mick Audsley**
 Musique : **Patrick Doyle**

Hercule Poirot : **Kenneth Branagh**
 M. Bouc : **Tom Bateman**
 Ratchett : **Johnny Depp**
 Mme Hubbard : **Michelle Pfeiffer**
 Princesse Dragomiroff : **Judi Dench**
 Hardman : **Willem Dafoe**
 Pilar Estravados : **Penelope Cruz**

Etats-Unis. 2017. Couleur. 1h45.

Résumé

Jérusalem. Hercule Poirot résout brillamment une complexe affaire de vol qui impliquait trois religieux, un prêtre, un rabbin et un imam : le coupable n'était aucun d'eux mais le policier chargé de l'enquête. Avant d'embarquer pour Istanbul, le détective belge affirme au capitaine qui l'accompagne qu'il considère que le bien et le mal sont deux notions entièrement séparées. Dans les cuisines d'un grand hôtel stambouliote, il rencontre par hasard son ami M. Bouc, et un représentant du consulat d'Angleterre qui lui apprend qu'il est attendu à Londres de toute urgence. Contraint de mettre un terme à ses vacances, il décide de voyager dans l'Orient-Express, mais le train affiche complet. M. Bouc, directeur commercial de la compagnie, doit intervenir pour lui trouver une place. A bord, à l'issue du déjeuner, un homme richissime, Ratchett, cherche à l'engager pour qu'il le protège. Éprouvant à son égard une immédiate antipathie, Poirot refuse. Dans la nuit, au fin fond de la Yougoslavie, une avalanche provoque le déraillement du train. Au matin, le corps sans vie de Ratchett est découvert : il a reçu douze coups de couteau. M. Bouc supplie son ami de mener l'enquête. Poirot ne tarde pas à découvrir que l'homme assassiné se nomme en réalité Casseti : l'homme qui avait scandalisé le monde deux ans plus tôt en kidnappant la petite Daisy Armstrong et en la tuant, alors même que les parents avaient payé la rançon. A la suite de quoi la mère était morte en mettant au monde un bébé mort-né et le père, de chagrin, s'était suicidé, sans compter qu'une bonne, Suzanne, injustement soupçonnée, s'était elle aussi suicidée. Il s'avère bientôt que nombre de passagers ont un lien avec cet effroyable drame.

A. L'adaptation

Rappelons qu'il s'agit ici de la quatrième version après celle de Sidney Lumet en 1974, avec Albert Finney dans le rôle du détective et une éblouissante distribution, celles pour la télévision de Carl Schenckel, en 2001 avec Alfred Molina, et de Philip Martin en 2010,

avec l'incomparable David Suchet. Kenneth Branagh et son scénariste n'ont pas complètement respecté le déroulement et l'esprit du **Crime de l'Orient-Express**. Comment ont-ils procédé et pourquoi ?

1. le roman

La construction du roman obéit à une logique imparable : un meurtre est commis, Hercule Poirot mène l'enquête en interrogeant un à un les passagers du train, le plus souvent dans le wagon-restaurant. Il fouille les bagages, accumule les indices, fait un bilan de son enquête. Il réunit les personnages, leur déclare qu'il connaît le ou les coupables et les démasque.

Michael Green a bien entendu conservé l'intrigue, d'une grande originalité : un meurtre commis non pas par un des suspects, mais par tous. Il en a aussi réutilisé les différents indices censés permettre à Poirot de découvrir la vérité, ou placés là pour le conduire dans une mauvaise direction : peignoir rouge, débris de papier carbonisé, cure-pipe, montre arrêtée, Barbital, mouchoir avec l'initiale « H », bouton du costume d'un chef de wagon mystérieux.

Si la litanie de dialogues qui constitue le roman fonctionne à l'écrit, où tout, que ce soit les descriptions, les pensées des personnages ou les dialogues, n'est toujours traduit que par des mots, au cinéma elle semblerait vite fastidieuse, répétitive, monotone.

2. le récit filmique

Le premier objectif que s'est fixé le scénariste consiste à donner au film de la variété, à sortir de ce train, dans lequel le récit nous enferme dès son départ, tant sur les plans géographique que temporel.

Des scènes sont situées en dehors du train. Dans le tunnel, la lecture de la lettre brûlée qui pose le problème, puisque c'est là qu'on découvre qui était réellement la victime, est construite en écho avec la scène de la résolution, qui se passe aussi dans le tunnel. L'entretien de Poirot avec Miss Debenham se déroule à côté du train et la course-poursuite avec MacQueen, à différents niveaux du viaduc.

Le récit multiplie les flash-backs, filmés en noir et blanc pour mieux différencier présent et passé. Dès le prologue, comme pour afficher d'emblée le fonctionnement du film, nous voyons une scène en noir et blanc se passer telle que l'a vue Poirot. Certains retours en arrière sont internes au récit, comme par exemple quand MacQueen et Masterman évoquent Ratchett. D'autres sont externes : tout ce qui touche au drame vécu par la famille Armstrong deux ans plus tôt. Leur abondance traduit à quel point le passé n'arrête pas de faire retour dans cette affaire.

Les images mentales sont une autre façon de donner de la variété au récit : quand M. Bouc affirme que les secours arrivent, nous les voyons effectivement se mettre en route, authentifiant ses propos.

Pour rompre avec la morne répétition des interrogatoires, certains sont montrés en montage alterné : ceux de Hardman, Marquez et Estravados.

3. les personnages

Poirot, Ratchett, M. Bouc, le docteur Constantine, les douze coupables (Masterman, Foscarelli, Arbuthnot, Mrs Hubbard, Andrenyi et son épouse Hélène (qui ne participe pas au meurtre), Miss Debenham, Hidegarde Schmidt, Dragomiroff, Greta Ohlsson, Hardman, Pierre Michel, MacQueen), aucun des personnages n'est véritablement développé, si tant est que cela ait un jour été l'ambition d'Agatha Christie. Elle les réduit, sciemment ou non, à des stéréotypes, qui créent d'un roman à l'autre un phénomène de reconnaissance qui explique en partie, outre l'ingéniosité de ses intrigues, le succès de son œuvre. Si l'identité de la majorité des personnages est respectée, le scénariste s'autorise toutefois quelques libertés. M. Foscarelli, l'Italien, devient le Cubain M. Marquez ; Greta Ohlsson, la Suédoise, l'hispanique Pilar Estravados. Deux personnages sont fondus en un : le colonel Arbuthnot, colonel de l'Armée des Indes, et le docteur grec, Constantine, se transmutent en docteur Arbuthnot. Le récit filmique s'allège ainsi d'un personnage qui faisait en partie doublon avec M. Bouc, dans le rôle de « l'idiot utile » : l'équivalent du capitaine Hastings (ou du docteur Watson pour Sherlock Holmes). La modification de certaines nationalités, le décentrement de l'Europe vers l'Amérique obéissent sans doute à des raisons commerciales : le cœur de cible de ce type de productions est en priorité le jeune public américain. Et dans un souci du même ordre, Pierre Michel, le père de Suzanne, la bonne, se transforme en son frère.

L'ambition du scénariste est aussi de développer, à travers ses personnages une vision morale du monde, totalement absente du roman, qui vaille à la fois pour les années 30 et aujourd'hui. D'où la métamorphose de Hardman, de simple représentant de commerce dans le roman, à temporairement propagandiste de l'idéologie nazie. Michael Green paie sa dette au chef d'œuvre anglais d'Alfred Hitchcock, **Une femme disparaît** (1938) : enquête policière dans un train, en même temps que parabole sur l'Europe des Accords de Munich, à travers des Anglais confrontés à un docteur au service d'une dictature. De plus, le fait que Marquez (et Estravados) soient des Latinos et que Arbuthnot soit un Noir nous offre un large panel de la population américaine d'aujourd'hui, et permet, à travers les remarques malvenues de MacQueen et Hardman, de dénoncer le racisme.

Mais c'est incontestablement le personnage d'Hercule Poirot qui subit le plus de modifications. L'interprétation, l'apparence physique, la moustache de Kenneth Branagh ne sont pas conformes aux canons d'Agatha Christie. D'abord, il perd son côté guindé, affecté, pour se métamorphoser en homme d'action, capable de se battre, de s'engager dans une course-poursuite. Ensuite, il incarne une figure morale, antiraciste, respectueuse des religions : s'offusquant que Marquez puisse être soupçonné par MacQueen pour la couleur de sa peau, embrassant comme du bon pain son ami Mohamed. Puis, il est plus sociable : il n'hésite pas à converser avec ceux qui sont d'un rang social inférieur au sien, comme dans les cuisines du grand hôtel d'Istanbul ; il sait faire preuve d'humour : prétextant de sa belgitude, il se propose de raconter des blagues. Enfin, il est plus humain : il garde en lui le souvenir douloureux de son amour passé avec Catherine, des épreuves de la guerre, et de n'avoir pu aider John Armstrong quand celui-ci l'avait sollicité ; il est faillible, se trompant quand il se persuade de tenir en MacQueen le coupable. Et, comme le Jean Valjean des **Misérables** de Victor Hugo, il va vivre une véritable « tempête sous le crâne ». Au début du film, avant son embarquement pour la traversée du Bosphore, il discute avec un capitaine de l'armée à qui il affirme que le Bien et le Mal sont deux notions parfaitement distinctes. L'enquête qu'il va mener l'oblige à remettre douloureusement en cause, lui qui est un homme d'équilibre et de rigueur, cet ordonnancement trop simpliste de la réalité. « Il y avait le Bien, il y avait le Mal, maintenant il y a vous ». Là où le Poirot du roman se contente

d'énumérer les deux culpabilités possibles (individuelle ou collective) et, en l'espace de quelques lignes, de laisser Bouc (et Constantine) trancher avant de se dessaisir de l'affaire avec une certaine désinvolture, le Poirot du film ne sait quelle attitude adopter, déchiré entre son sens de l'ordre et du respect de la justice, et l'horreur du meurtre originel, qui pourrait justifier le meurtre collectif commis en retour par ceux qui ne sont mus que par un légitime désir de vengeance. C'est pourquoi il place sur la table qui a été dressée dans le tunnel une arme (qu'il a pris soin de vider de ses balles). Comme personne ne l'utilise contre lui qui est le seul à connaître la vérité, il comprend qu'il n'a pas affaire à de véritables meurtriers : cela justifie qu'il fasse une entorse à ses principes quelquefois trop rigides.

Hercule Poirot n'est plus seulement un cerveau plein de « petites cellules grises », il devient un cœur « bien-pensant », porteur de valeurs politiquement correctes, heureusement étrangères à Agatha Christie.

4. l'actualisation du récit

Le Crime de l'Orient-Express est un roman qui date de 1934. Les producteurs hollywoodiens ont jugé qu'il fallait le moderniser dans l'espoir de se rallier le jeune public. Y participe « l'indispensable » touche sexuelle. Mme Hubbard, obsédée, dans le roman, par sa fille dont elle se demande toujours ce qu'elle pourrait penser de ce qui lui arrive, fait semblant désormais d'être une coureuse de maris prête à se glisser dans la cabine du premier mâle qui passe. Quand à M. Bouc, nous le rencontrons dans les cuisines cherchant un endroit pour s'isoler vingt minutes en compagnie d'une prostituée, en accord peut-être avec la symbolique antique de son nom.

Mais le plus évident de cette altération du roman réside dans la part d'actions dont le scénariste alourdit le récit : l'arrestation du début ; la bagarre entre le comte Andrenyi, expert en kung fu, et des admirateurs qui s'approchent de trop près ; le déraillement du train ; la course-poursuite avec MacQueen ; le couteau fiché dans le dos de Mrs Hubbard (elle le sort d'un sac à éponge dans le roman) ; Arbuthnot qui tire sur Hercule Poirot, leur bagarre ; la tentative de suicide de Mme Hubbard.

Le scénario est plus convaincant quand il se préoccupe d'approfondir la question de la culpabilité.

5. la mise en abyme cinématographique

Commençons par dire que le train et le cinéma ont énormément à voir l'un avec l'autre, ce que le film souligne avec évidence quand le train se met en branle : le phare avant du train s'allume tel le projecteur d'une salle de cinéma. Après les scènes d'exposition, le récit policier peut désormais commencer.

Le Crime de l'Orient-Express est un roman qui, lors de son adaptation, invite naturellement à un travail de mise en abyme à la fois théâtrale et cinématographique. Le personnage qui a tout manigancé, tout mis en scène, en vue d'abuser Hercule Poirot est une actrice, Linda Arden, qui se fait appeler Mrs Hubbard (et dont le vrai nom est Goldenberg). Tous les personnages jouent un rôle, faisant mine de ne pas se connaître, jusqu'à la victime, Ratchett, qui se nomme en réalité Casseti. Cette dimension cinématographique est soulignée par Agatha Christie à travers au moins deux dialogues ; Mrs Hubbard : « (...) « comme un metteur en scène distribue les rôles de son scénario » (p.243, *Le Masque*) ; Hardman : « Que voulez-vous ? Il me semble toujours jouer la

comédie ! » (p. 251). D'autant plus que la présence d'Hercule Poirot dans le train n'était pas prévue. Les passagers doivent alors revoir leur plan et se retrouvent en situation parfois de devoir improviser.

Ainsi le scénariste se sent-il encouragé à prolonger dans le film ce jeu de mises en abyme. Nous avons cette fois affaire à des personnages qui sont les acteurs d'une mise en scène orchestrée par Linda Arden qui, à la différence du roman, sont, du fait de la nature du cinéma, joués par des acteurs en chair et en os qui sont eux-mêmes dirigés par un cinéaste qui est aussi, à l'instar de Linda Arden, acteur de sa propre mise en scène. Ce jeu de dédoublement, voire de « détriplement », est souligné dans la mise en scène par un travail sur les reflets. Nous ne comptons plus dans le film les plans où les personnages sont filmés devant des surfaces réfléchissantes, miroirs, vitres du train. Hardman, pour sa part, dans un dialogue avec Hercule Poirot, apparaît trois fois dans l'image : en tant que propagandiste nazi, détective privé et lui-même.

Contrairement à ce qui se passe dans les autres versions, où des coupures de presse faisaient l'affaire, les situations du passé apparaissent sous forme de films en noir et blanc, à l'intérieur desquels, qui plus est, sont introduites des images de films de famille. Or, les personnages (les treize du train) qui, lors d'une scène, regardent ces images, et en sont donc les spectateurs, se muent en acteurs de la vengeance. Cela nous interpelle en tant que spectateurs du film : qu'aurions-nous fait à leur place, serions-nous restés spectateurs, serions-nous, comme eux, devenus les acteurs de cette vengeance que tout semble justifier ? De là, découlent d'autres questions : la culpabilité n'existe-t-elle pas en chacun d'entre nous et comment arrivons-nous à vivre avec elle ? Cette réflexion sur la culpabilité n'est pas sans évoquer Fritz Lang (et Hitchcock) que cette question obsédait.

6. la dimension christique

Le thème de la culpabilité, le scénariste le prolonge par des références à la religion judéo-chrétienne, présentes dès le prologue à Jérusalem, la ville des trois religions (alors que le roman commence à Alep, ville tristement célèbre aujourd'hui).

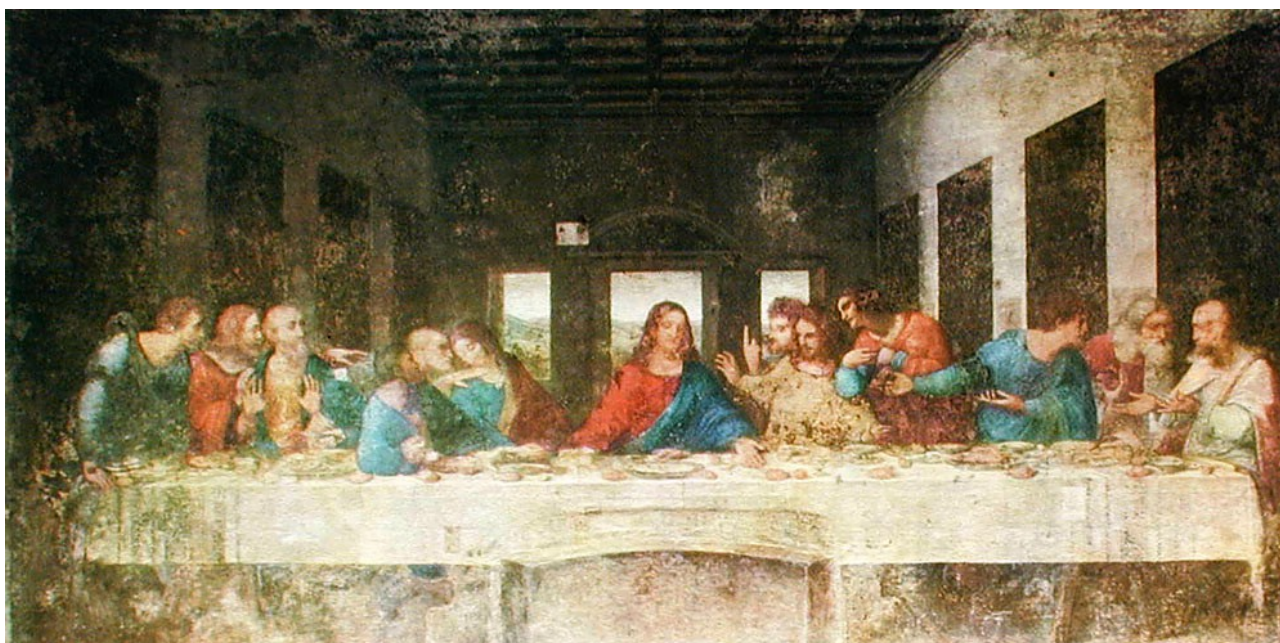
Comme dans le roman, les coupables-justiciers sont au nombre de douze, en relation avec le fonctionnement de la justice américaine qui veut qu'un jury de douze citoyens déclare, à la majorité absolue, si le prévenu est coupable ou innocent. C'est peut-être la raison pour laquelle la première version cinématographique, en 1974, avait été confiée à Sidney Lumet, lui qui avait magistralement filmé le huis-clos que constituait **Douze hommes en colère** (1958). Michael Green confère à ce nombre une signification supplémentaire en relation avec les douze apôtres.

Dans la scène du tunnel, la disposition des personnages tous alignés le long d'une table ne manque pas d'étonner. Kenneth Branagh reconnaît ouvertement s'être inspiré du tableau de Léonard de Vinci, **La Cène** (1498). A cette différence que, dans la scène qui nous intéresse, ils ne sont pas treize à table mais douze. Pierre Michel (avec M. Bouc) se tient debout à côté d'eux et Héléna Andrenyi, bien que présente derrière la table, ne participe pas au meurtre pour que soit respecté le nombre de coups de couteau puisqu'en réalité ce sont treize personnes qui désirent la mort de Cassetti.

Au début de cette scène, le détective belge se met sur un même plan que Dieu, en affirmant que les suspects ne pourront cacher la vérité ni à Dieu ni à lui. Il a dans son dos les phares du train, comme si le cinéaste avait placé dans le champ de la caméra les

projecteurs de son film pour signifier que la lumière allait se faire. Cela renvoie peut-être aussi au dispositif des interrogatoires des films policiers quand, dans les commissariats, une lampe est braquée sur le suspect.

Hercule Poirot est aussi une figure christi(e)que (« A Christie for Christmas », annonçait tous les ans son éditeur). Dans le tableau, le Christ fait mine, puisque, comme Hercule (demi-dieu) Poirot, il connaît déjà la vérité, de s'interroger sur celui qui le livrera et tous, apôtres et passagers, se sentent incriminés. De plus, le détective est prêt, semble-t-il, en ayant fourni une arme aux accusés, à mourir, pour racheter leur faute.



Pourtant, dans le champ de la caméra, Hercule Poirot n'occupe pas la place christique, au milieu de l'assemblée. Il se trouve dans le contrechamp, en avant de la table. Dans le plan, le rôle du Christ incombe à Mme Hubbard qui à son tour, et, pour de vrai dans son cas, puisqu'elle ignore que l'arme n'est pas chargée, est prête à endosser la culpabilité collective en mourant et ainsi épargner ses complices.

Quel rôle joue alors Hercule Poirot, spectateur de cette (s)cène ? Dieu observant la situation ? Le Christ ? Ou, si nous nous fions aux représentations médiévales traditionnelles de la cène, et avec lesquelles Vinci rompt ici, Judas ? En effet, jusque-là, il était représenté en avant de la table, comme si la décision qu'il allait prendre l'excluait du groupe. (L'idée de le placer parmi les autres apôtres revint vraisemblablement aux dominicains pour qui le libre-arbitre était accordé à tous, y compris Judas, et signifie qu'il a donc encore le choix de ne pas trahir.) Or, Poirot se retrouve lui aussi en situation de trahir, ou ses idéaux : en ne les dénonçant pas, alors qu'il n'a de cesse de professer que tout crime doit être puni ; ou les gens qu'il a en face de lui et qu'il s'appête à livrer à la police bien qu'ils aient accompli une vengeance légitime.

Cette exploration du thème de la culpabilité à travers la mise en abyme et des références religieuses, notamment à **La Cène** de Léonard de Vinci, constitue la part la plus précieuse de cette adaptation.

B. L'esthétique

1. le train

Le film a été tourné en partie dans les studios Long Cross dans le Surrey, des wagons étant reconstitués en studio sur un cardan hydraulique pour leur imprimer le rythme d'un train qui roule. Les vitres du train donnent sur des écrans LED où apparaissent des décors filmés préalablement (dont certains en Nouvelle-Zélande). L'équipe de tournage a aussi bénéficié de 1,5 km de rails en extérieur. Quant au surprenant plan du train sur le viaduc, il est un mélange complexe de décor réel et de numérique : les acteurs, en chair et en os, sont dans un vrai wagon sur un viaduc dont deux ou trois étages ont été construits en dur. Le reste, dans la largeur et la hauteur, étant numérique.

2. la mise en scène

Kenneth Branagh a réussi à convaincre quelques acteurs de premier plan (Johnny Depp, Penelope Cruz, Willem Dafoe, Michelle Pfeiffer, et les shakespeariens Judi Dench et Derek Jacobi) de venir défendre des personnages qui, du fait de leur nombre, ne sont pas très étoffés. Chacun joue sa partition avec un plaisir non dissimulé, toujours à la limite de la caricature. Ils côtoient de plus jeunes comédiens qui, en aussi glorieuse compagnie, parviennent à tirer leur épingle du jeu, notamment Daisy Ridley qui donne beaucoup de relief à la nurse Mary Debenham.

Visuellement, le film est une réussite. La reconstitution de décors aussi chics que l'hôtel à Istanbul ou l'Orient-Express est particulièrement soignée, avec une attention maniaque portée aux objets, aux costumes. Le chef opérateur, Haris Zambarloukos, compose des plans de toute beauté, dans des tonalités chaudes le plus souvent, jusqu'à la fin où les couleurs semblent s'être éteintes, quand Poirot met au jour la terrible vérité de cette histoire. Les effets numériques y contribuent pleinement, mais ils sont utilisés ici avec une discrétion bienvenue qui ne nous permet pas toujours de les discerner.

3. le 65 mm

Le superbe rendu des images s'explique aussi par le choix d'un format d'images inhabituel : le 65 mm (70 mm, moins les 5mm dévolus à la bande son). Ce format qui implique un équipement spécifique des salles de cinéma est très coûteux. C'est pourquoi il est rarement utilisé, quoique d'une qualité supérieure : les détails y apparaissent avec une netteté, une précision, que les formats traditionnels sont incapables d'atteindre. D'autant que le cinéaste se sert parfois du grand angle, un objectif à courte focale qui en accentue encore les caractéristiques, au prix d'une déformation de l'image : les lignes verticales s'incurvent. Nous pouvons nous étonner que Kenneth Branagh recoure à ce format, habituellement réservé aux productions spectaculaires à gros budget, du style **Dunkerque** (Christopher Nolan, 2017). La raison en est très belle. L'image ainsi obtenue, quasi hyperréaliste avec son fourmillement de détails bien apparents, constitue un équivalent de la vision du détective belge. A la fois pointue, analytique, et large, synthétique. Il est celui qui voit mieux que quiconque ce que la réalité contient comme indices de sa signification et qui, conséquemment, en comprend le mieux son sens global.

4. une caméra virtuose

Le film se signale par quelques mouvements de caméra très élaborés. Comme les deux plans-séquences qui se répondent au début et à la fin : quand Hercule Poirot arrive à la gare et monte dans le train en passant, accompagné de Mrs Hubbard devant les différents protagonistes de l'histoire, et quand il en redescend, après avoir résolu l'affaire et démontré l'implication de tous les passagers.

Le chef opérateur n'hésite pas à « débiller » certains plans, c'est-à-dire, à ne pas respecter la stabilité de l'image qui se retrouve légèrement, voire très, inclinée, ce qui, dans l'absolu, constitue une erreur (de débutant), mais qui en l'occurrence est chargé de traduire le trouble des personnages contraints de mentir à un détective qui lit en eux comme dans un livre ouvert, à moins que cela ne corresponde au point de vue de Poirot dont les certitudes morales s'ébranlent, au fur et à mesure qu'il entrevoit la vérité factuelle.

5. des angles de prise de vue déroutants

Deux cadrages ne manquent pas de nous étonner, deux plongées verticales, avec la caméra, placée en haut du train, à la place du plafond. Le premier plan du film est d'ailleurs une plongée verticale, du haut du mur des Lamentations. Commencer ainsi nous renseigne sur l'importance que le cinéaste accorde à cet angle de prise de vue.

Au moment de la découverte du cadavre, la caméra nous prive de la vision du corps de Ratchett. Ce cadrage pose immanquablement la question du point de vue. Qui regarde ? Est-ce le spectateur, frustré de ne pas comprendre de quoi il en retourne ? Est-ce le point de vue supérieur du meurtrier ? Ou de l'enquêteur infallible qui domine la situation de son savoir et son intelligence ?

Le second plan en plongée verticale est en quelque sorte le hors-champ du premier. Cette fois-ci nous sommes dans le compartiment de Ratchett. Nous observons d'en haut le travail de recherche d'indices qu'effectue Poirot. L'intérêt est double. En lui-même, il est un défi que nous lance le cinéaste : voyons-nous dans ce cadrage qui englobe toute la pièce sans rien désigner en particulier les indices (montre brisée, cure-pipe, Barbitol, mouchoir) qui y sont disposés ? Dans sa juxtaposition avec le précédent plan filmé selon le même angle et qui montre une portion d'espace complémentaire, nous sommes amenés à considérer ces plans comme les pièces d'un puzzle qu'il faut emboîter pour que la vérité se fasse.

6. un film hommage

Le noir et blanc des flash-backs nous renseigne aussi sur la volonté de Branagh de rendre hommage à des maîtres qu'il admire. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à Fritz Lang, à travers sa réflexion sur la culpabilité, et à l'expressionnisme allemand du temps du muet. A Hitchcock, qui comme lui est un Anglais ayant aussi mené carrière aux États-Unis, et dont **Une femme disparaît** (1938) est une savoureuse comédie policière qui se déroule dans un train. Signalons que les écrivains de romans policiers anglais, à commencer par Conan Doyle et Agatha Christie, avaient une prédilection pour les gares et les trains. Et étonnons-nous que le plus célèbre cinéaste anglais, qui avait la même passion, n'ait jamais songé à adapter une œuvre d'Agatha Christie.

Le traitement numérique des images apparaît parfois moins soucieux de réalisme que d'évoquer les *matte paintings* (dessins sur plaques de verre) du grand maître britannique de la couleur, Michael Powell. Les scènes de neige par exemple rappellent le **Narcisse noir** (1947).

Mais la référence première de Kenneth Branagh est Orson Welles. Comme lui, il est acteur, metteur en scène (de théâtre) passionné de Shakespeare et réalisateur. La mise en abyme, le plan-séquence, le grand-angle, les angles de prise de vue déroutants, la surcharge ornementale de certains plans, les éclairages très travaillés où les jeux de miroirs, de reflets, prennent toute leur place, participent d'une esthétique baroque que Welles a portée très haut. Un plan, dans sa composition, fait écho au célèbre plan de **Citizen Kane** (1941) où Kane force la porte de la chambre de sa femme qui voulait se suicider : celui où Armstrong se précipite pour venir soutenir Sonia quand elle apprend la mort de sa fille. Signalons que Branagh avait tourné une fausse scène d'actualités relatant le drame des Armstrong qu'il n'a pas conservée dans le montage final, et qui, pour le coup, constituait une référence très (trop ?) marquée au premier film de Welles.

Cette adaptation du célèbre roman d'Agatha Christie vaut moins pour son scénario qui sacrifie parfois à un air du temps qui n'a rien d'attachant, même s'il contient une belle réflexion sur la culpabilité, que pour la beauté de ses images parfaitement ciselées.

De qui Casseti est-il le pseudonyme ?

Le Crime de l'Orient-Express, roman des doubles rôles et des masques, contient une part secrète qui en constitue l'enjeu le plus passionnant, mais présente l'inconvénient d'être difficilement transposable à l'écran. Agatha Christie y parle d'elle.

Au cœur du livre réside le drame des Armstrong. S'il est ouvertement inspiré de l'enlèvement du fils de Charles Lindbergh (motifs empruntés : aviateur, rapt, assassinat de l'enfant, bonne injustement accusée qui se suicide), il n'en présente pas moins des parallèles avec la propre vie d'Agatha Christie. Chez les Armstrong et les Miller (la famille d'Agatha), il s'agit de couples anglo-américains, même si dans le roman le père est anglais et la mère américaine contrairement aux Miller, où la situation était inversée. John Armstrong est aviateur, il a atteint le grade de colonel, comme Archibald Christie, le mari d'Agatha. Sonia est mère d'une petite fille, Daisy, âgée de trois ans, comme Agatha a une fille, Rosalind, alors que dans le cas des Lindbergh, dont la romancière est censée s'inspirer, il s'agissait d'un garçon (modification riche de sens, convenons-en).

Mais ce n'est pas tout. Agatha Christie écrit ce roman en 1933. Sept ans plus tôt, elle avait organisé sa propre disparition, faisant alors la une des journaux. Elle s'était réfugiée dans un hôtel d'Harrogate, sous l'identité de la maîtresse d'Archibald, son mari. Il venait de lui avouer la vérité à ce sujet et réclamait le divorce. Après qu'il l'eut retrouvée, douze jours plus tard, ils reprirent leur vie conjugale, mais finirent par divorcer en 1928. Agatha Christie entreprit alors un voyage pour se changer les idées. Elle emprunta l'Orient-Express (dans lequel elle prit tout une série de notes qui servirent de base à la rédaction de son roman) pour se rendre en Mésopotamie (où elle situe le prologue). Arrivée là-bas, elle fit la connaissance d'un archéologue, Max Mallowan, dont elle tomba amoureuse et qu'elle épousa en 1930, suivant dès lors son mari dans toutes ses expéditions. Sa fille Rosalind était alors confiée à sa sœur Madge.

A la lumière de toutes ces informations, nous sommes en droit de nous interroger : **Le Crime de l'Orient-Express** ne fut-il pas l'occasion pour Agatha Christie de narrer de manière fantasmée ce passage d'une famille à l'autre ? Dans l'idéale famille Armstrong, s'il est facile d'imaginer les rôles qu'elle attribue à son mari (M. Armstrong) et à sa fille (Daisy), il est moins évident de répondre en ce qui la concerne : l'épouse, certes. Mais aussi la fille : sa propre disparition a également eu un immense impact dans la presse. Mais aussi et surtout Ratchett/Cassetti, ayant, en tant qu'écrivain, anéanti une famille, double de la sienne. Agatha Christie, peu concernée par l'éducation de sa fille, se fait, par Cassetti interposé, infanticide, à double titre serions-nous tentés de dire, puisque Sonia et le bébé qu'elle portait meurent peu de temps après. Or, Agatha Christie n'a plus eu d'enfant.

L'assassinat de Ratchett interviendrait pour la romancière comme la reconnaissance de sa faute (s'être autorisée à avoir rayé de la carte sa famille jusqu'à une éventuelle descendance). Or, Ratchett est un pseudonyme, celui du gangster Cassetti, ce que révèle une lettre, une production écrite donc, à moitié calcinée qui plus est. Cassetti, nom étrange en vérité, qui commence par un « c » et se termine par « ti », comme Christie. Un (demi) aveu de son crime qui aurait dans son esprit valeur d'expiation : faute à demi avouée, faute pardonnée, en une inversion du célèbre adage, pouvait-elle penser.



Avoir inscrit cet épisode à l'intérieur de la relation d'un trajet dans l'Orient-Express, que fit Agatha Christie et qui lui permit de rencontrer son futur mari, achève de nous convaincre qu'il s'agit de faire table rase d'un passé qu'elle jugeait décevant : infidélités de son mari, reproches qu'il lui faisait de trop se consacrer à sa carrière d'écrivain. **Le Crime de l'Orient-Express** est le roman d'un deuil nécessaire à une renaissance dans les bras d'un autre homme, Max Mallowan, à qui le livre est tout naturellement dédié. Avec cette ironie cruelle que la romancière était condamnée, contrairement à Cassetti devenu Ratchett, à garder *ad vitam aeternam* le nom de son premier mari, Christie.

A-t-elle agi sciemment ? Son inconscient s'est-il exprimé à son insu ? Nul ne le saura jamais. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est la même conclusion qui s'impose : la respectable Agatha Christie qui écrivait des romans policiers que d'aucuns qualifient de surannés possédait, au même titre que les assassins qu'elle décrivait, une insoupçonnée part d'ombre.

**Didier Le Roux,
Film et Culture, septembre 2018.**