

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - Histoire civilisations patrimoine

Spécialité - Cultures de l'écrit et de l'image

MENTION DE RECHERCHE / MASTER 1 / JUIN

/2017

Les adaptations audiovisuelles du *Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie

Marc Thomassey

Sous la direction d'Evelyne COHEN
Professeure d'histoire et anthropologie culturelles (XXe siècle) –
École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des
Bibliothèques (ENSSIB – Université de Lyon)

Remerciements

Je tiens avant tout à manifester ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Evelyne Cohen, pour son suivi et ses conseils éclairés.

Je remercie également le personnel de la délégation Centre-Est de l'Institut National de l'Audiovisuel pour m'avoir accueilli à de nombreuses reprises et permis de visionner les documents indispensables à ma recherche. J'ai aussi pu compter sur l'aide de la Cinémathèque de Paris qui m'a reçu et m'a envoyé une copie de documents qui m'ont permis d'affiner certaines de mes recherches.

Un grand merci à mes proches pour leur soutien et leurs conseils, notamment à ma mère qui m'a secondé dans la relecture et la correction du texte.

Résumé :

Le Crime de l'Orient-Express est l'un des romans les plus célèbres d'Agatha Christie. Il a connu de nombreuses adaptations, dont trois audiovisuelles qui ont été diffusées en France : ce mémoire se propose de les étudier. Quelles sont les approches qui ont influencé ces adaptations ? Comment son histoire et ses représentations ont-elles évolué dans ces adaptations ?

Descripteurs : *Le Crime de l'Orient-Express*, roman policier, Agatha Christie, adaptation, cinéma, télévision, diffusion française, Sidney Lumet, Carl Schlenkel, Philip Martin, 1934-2011

Abstract :

Murder On The Orient-Express is one Agatha Christie's famous novels. It aroused many adaptations, even three film and television ones which were broadcast in France: this report intends to study them. Which approaches influenced these adaptations? How did its plot and its representations evolve in these adaptations?

Keywords: *Murder On The Orient-Express*, crime novel, Agatha Christie, adaptation, cinema, television, French broadcast, Sidney Lumet, Carl Schlenkel, Philip Martin, 1934-2011

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou
par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San
Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
I. PRESENTATION DES ADAPTATIONS.....	14
A. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Sidney Lumet (1975).....	14
1. Production du film.....	14
2. Contenu et composition	18
3. Diffusions et réceptions du film	19
B. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Carl Schlenkel (2004)	24
1. Production du téléfilm	24
2. Contenu et composition	26
3. Réception	27
C. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Philip Martin (2011).....	29
1. Production du téléfilm	29
2. Contenu et composition	34
3. Réception	35
II. TROIS APPROCHES D'ADAPTATION DU ROMAN POLICIER	39
A. Trois réappropriations de l'histoire	39
1. Réappropriations de l'intrigue.....	39
2. Réappropriations des personnages.....	50
3. Diffusion française : le doublage	63
B. Choix audiovisuels	69
1. Mise en scène	69
2. Rôle de la musique et du son.....	84
III. INFLUENCE DES APPROCHES D'ADAPTATION SUR LES REPRESENTATIONS INHERENTES A L'INTRIGUE	95
A. Vers une représentation « contemporaine » de l'enquête policière	95
1. De l'enquête-jeu au dilemme moral	96
2. Les frontières floues entre coupables et victimes	102

3. Du détective heuristique au détective émotionnellement impliqué ..	108
B. De la représentation patrimoniale paisible à « l’essai sur le meurtre brutal »	115
1. Visions d’époques	115
2. L’image de l’Orient-Express	121
3. Les thématiques entrecroisées de justice et de vengeance	127
4. La représentation de la violence	135
CONCLUSION	141
SOURCES	143
BIBLIOGRAPHIE	147
ANNEXES	151
TABLE DES ILLUSTRATIONS	157
TABLE DES MATIERES	159

Sigles et abréviations

BBC : British Broadcasting Corporation

CBS : Columbia Broadcasting System

ITV : Independent Television

MGM : Metro-Goldwyn-Mayer

INTRODUCTION

Le Crime de l'Orient-Express, dont le titre original est *Murder On The Orient-Express*, fait partie des romans policiers les plus célèbres d'Agatha Christie. Il a de surcroît connu trois adaptations audiovisuelles aux fortunes diverses qui présentent chacune un intérêt à être analysés.

Le roman fut rédigé en 1933 alors qu'Agatha Christie accompagnait son époux dans des fouilles archéologiques près de Ninive. Il fut publié en 1934 en Grande-Bretagne et aux États-Unis, en 1935 en France. Il raconte une enquête du détective belge Hercule Poirot. Ce dernier, qui revient d'une affaire en Syrie, voyage dans l'Orient-Express. Le train se retrouve bloqué au milieu de la neige alors qu'un meurtre est découvert à bord du wagon dans lequel Poirot est installé. A la demande du directeur de la compagnie des wagons-lits, Monsieur Bouc, le détective accepte d'enquêter sur le crime. D'indices en interrogatoires des passagers du wagon, Poirot fait face à une énigme apparemment insurmontable. Durant son enquête, il découvre que la victime avait été impliquée de l'affaire Armstrong, une sombre histoire de kidnapping qui s'était terminée en tragédie, avant d'échapper à la justice. Grâce à sa méthode d'enquête, le détective réussit à découvrir la vérité, à savoir que l'ensemble des passagers est coupable, la plupart ayant été des proches de la famille Armstrong. Cette situation l'amène à proposer deux solutions à Monsieur Bouc. La première présente le meurtre comme le fait d'un homme extérieur au train. La seconde est la vérité. Monsieur Bouc choisissant la première, Poirot annonce aux passagers qu'il se retire de l'affaire.

Le Crime de l'Orient-Express correspond à ce que Pierre Boileau et Thomas Narcejac appellent le roman-jeu. Ce type de roman policier désigne en réalité le roman d'énigme de la première moitié du vingtième siècle en Europe. Il cherche « à surprendre et égarer le lecteur ; le romancier cherche donc sans cesse à se surpasser et il est guetté par la surenchère, qui est le péché mortel de l'imagination. Or, la surenchère s'exerce toujours dans le sens de l'invraisemblance. »¹. *Le Crime de l'Orient-Express* n'échappe pas à la surenchère. En effet, il brouille les pistes par la complémentarité des alibis et la résolution de l'énigme dévoile un très grand nombre de coupables. Le succès du roman

¹ Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *Le Roman Policier*, Paris : PUF, 1975, 122 p., p 58.

provient entre autres de sa construction, résumé notamment par Thomas Leitch dans son étude sur les *Crime Films*. Ce dernier explique en effet :

The cleverness is Christie's success in devising a rationale for her mystery that, as G.K. Chesterton had urged, could be explained in a few sentences and grasped in a moment. [...] Novel after novel that she published between 1920 and 1940 turned out to be organized around a single brilliant device for concealment, then revealing, the criminal pattern, but with the exception of The Murder of Roger Ackroyd (1926), whose narrator was unmasked as the murderer, none of her concepts was more simple or successful as the secret of Murder on the Orient-Express.²

Le Crime de l'Orient-Express fut publié à une époque où Agatha Christie avait acquis une notoriété internationale. Lors de sa publication, il reçut un succès critique et public important, aussi bien en Grande-Bretagne et aux États-Unis qu'en France. Dans la critique française, Germaine Beaumont, commentatrice littéraire dans les colonnes du journal *Matin* écrit ainsi dans sa présentation du roman le 13 janvier 1935 :

Si Agatha Christie est inégale d'inspiration, Le Crime de l'Orient-Express a la chance d'appartenir à la bonne série. [...] On sait bien que l'on peut se fier à Agatha Christie pour brouiller démoniaquement les cartes et, finalement, abattre celle, qu'avec une dextérité de tricheur professionnel, elle avait dissimulée dans sa manche. Tricher au jeu est désastreux au point de vue moral. Mais, au point de vue du roman policier, c'est du grand art.³

Le succès du roman résulte aussi de la renommée de son auteur et des sources d'inspiration choisies pour son intrigue.

² « Comme GK Chesterton l'avait affirmé, l'ingéniosité repose dans la réussite de Christie à élaborer une intrigue qui peut être expliquée en quelques phrases et saisie en quelques instants. [...] Tous les romans qu'elle a publiés entre 1920 et 1940 s'avèrent être organisés autour d'un unique et brillant procédé pour la dissimulation, puis révélation, du déroulement du crime ; mais à l'exception du *Meurtre de Roger Ackroyd* (1926) dont le narrateur se révèle être le meurtrier, aucun de ses concepts n'a été aussi simple ou efficace que le secret du *Crime de l'Orient Express*. » (Traduction personnelle)
Thomas Leitch, « *Murder on the Orient Express, Blue Velvet, and the Unofficial-Detective Film* », in *Crime Films*, Cambridge, University press, 2002, 383 p., pp.170-191, at p.176

³ Consulté sur www.retronews.fr/actualite/agatha-christie-et-ses-critiques le 11/10/2016

Agatha Christie est née Agatha Mary Clarissa Miller en 1890⁴. Elle rédige son premier roman, *La Mystérieuse Affaire de Styles* durant la première guerre mondiale, créant au passage le personnage d'Hercule Poirot. Le livre est publié en 1920. Mais c'est avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd* en 1926 que la romancière et son détective acquièrent une renommée internationale. En France, la parution du roman permet l'émergence de la série *Masque Noir*⁴. La romancière se marie une première fois avec le colonel Archibald Christie en 1914 avant de divorcer en 1928 et d'épouser en 1930 l'archéologue Max Mallowan⁴. Outre Poirot, la romancière a aussi créé le capitaine Hastings, Miss Marple, Parker Pyne et Harley Quinn aux apparitions limitées, et à partir de *The Secret Adversary*, Tommy et Tuppence Beresford (qui serait Agatha Christie jeune)⁴. Entre 1920 et 1976 la romancière a écrit au total une centaine d'œuvres : romans, recueils de nouvelles et pièces de théâtres policières et d'espionnage. Les plus connus de ses romans sont *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *Le Crime de l'Orient-Express* et *Les Dix Petits Nègres* (1939). Elle s'éteint au début de l'année 1976 après avoir fait publié *Hercule Poirot quitte la scène* en 1975. A la fin des années 1990, plus de deux milliards d'exemplaires des livres de la romancière ont été vendus dans 103 langues différentes⁵.

Le Crime de l'Orient-Express possède une particularité qui le distingue d'autres romans d'Agatha Christie : il est celui qui s'inspire le plus ouvertement de faits divers ayant eu lieu à l'époque de sa rédaction. Le contexte central du roman fait ainsi référence au blocage de l'Orient-Express par la neige en janvier 1929⁶. L'un des indices majeurs de l'énigme du roman, l'Affaire Armstrong, reprend l'affaire Lindbergh qui éclata en mars 1932 et qui trouva son dénouement en 1936, deux ans après la publication du roman d'Agatha Christie. Le fait divers concerna l'enlèvement du fils de Charles Lindbergh, l'aviateur américain devenu célèbre par sa traversée transatlantique de 1927 en avion. L'émotion suscitée par l'enlèvement puis par la découverte du corps du fils de l'aviateur fut très importante. L'affaire eut pour conséquence de faire du kidnapping un crime fédéral. Elle n'eut sa résolution qu'avec l'arrestation de Bruno Hauptmann, un menuisier d'origine allemande. Ce dernier fut jugé et condamné à la peine de mort en 1936, bien qu'il clama son innocence. Agatha Christie fut profondément choquée par l'affaire et fit « châtier » le responsable de l'enlèvement au

⁴ Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier. 1841-2005*, Fayard, 2005, 768 p., p. 152-153

⁵ David Suchet, *Poirot and Me*, [Format électronique], Londres, Headline, 2013.

⁶ Marc Lemonier, *Le Crime de l'Orient-Express (1974) : le livre du tournage*, Paris, Éditions Hors Collection, 2006, 64 p., collection Polar, p.37

travers de son roman. Sa vision de l'affaire Lindbergh est cependant plus sombre, car dans le roman, la découverte de la mort de l'enfant provoque la mort de ses deux parents⁷.

Le roman connu par la suite plusieurs adaptations sur d'autres médias. Trois adaptations audiovisuelles furent mises en scène. Une version radiophonique avec John Moffat fut produite par BBC 4 Radio⁸. En 2006 sortent simultanément une bande dessinée scénarisée par François Rivière, grand spécialiste d'Agatha Christie, et un jeu vidéo avec la contribution de David Suchet⁸. En 2015, le roman a servi d'inspiration pour une minisérie japonaise, *Orient Kyuukou Satsujin Jiken*⁹. Enfin, une adaptation cinématographique par la Century Fox est en préparation pour 2017⁸.

Parmi les trois adaptations audiovisuelles existantes, deux d'entre elles sont des adaptations télévisuelles diffusées respectivement pour la première fois en France en 2004 et 2011. A ces deux téléfilms s'ajoute un film sorti en France en avril 1975. Aucune de ces adaptations n'a été véritablement étudiée, bien que le film de 1975 ait été commenté dans plusieurs ouvrages pour son approche, pour sa place parmi les adaptations cinématographiques des romans d'Agatha Christie et sa représentation du crime. Cette adaptation et celle de 2011 ont aussi servi d'exemple pour une réflexion sur la représentation du côté sombre des émotions¹⁰. Le passage d'un média à un autre sera par conséquent analysé pour ces trois adaptations. Ces dernières se distinguent et mettent en évidence des approches variées des thématiques du roman. Elles correspondent aussi à des contextes spécifiques du genre policier dans le cinéma et la télévision.

Un enjeu crucial posé par ces adaptations est énoncé dans la critique du journal *La Croix* sur le film de 1975. Dans le début de l'article, Jean Rochereau met en exergue la nature du roman, à savoir sa structure narrative mécanique qui laisse peu d'ouverture à l'imagination et à l'interprétation¹¹, une structure que le journaliste considère

⁷ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.12-17

⁸ Informations disponibles sur www.agathachristie.com/stories/murder-on-the-orient-express, consulté le 17/01/2017

⁹ Site IMDB, fiche « Orient Kyuukou Satsujin Jiken », disponible sur www.imdb.com/title/tt3973830/?ref=fn_al_tt_1 consulté le 17/01/2017

¹⁰ Mark Alridge, « Love, Crime And Agatha Christie », in : Karen A. Ritzenhoff, Karen Randell, *Screening the dark side of love : from Euro-horror to American cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 256 p., p.81-89, consulté sur www.googlebooks.com le 27 septembre 2016

¹¹ « Le Crime de l'Orient-Express ... Presque parfait », Jean Rochereau, *La Croix*, 26 avril 1975

problématique lorsqu'il s'agit d'adapter ce type de roman à l'écran. Comment trois adaptations distinctes ont pu par conséquent voir le jour à partir d'une intrigue dont les marges d'interprétation sont réduites, voire nulles ? De cet enjeu découlent aussi les questions de la réappropriation audiovisuelle de l'histoire dans les trois productions. Quels éléments récurrents ont été conservés par les adaptations ? Quels choix ont guidé leur création ? La question des choix d'adaptation influence non seulement la manière de raconter l'histoire, mais aussi les représentations inhérentes au récit d'origine. Il s'agit donc de s'interroger sur la spécificité de ces représentations, voire considérer leur évolution au regard d'éléments contextuels spécifiques au genre policier et à la manière de créer la fiction dans l'audiovisuel.

Pour répondre à ces enjeux, il est d'abord nécessaire de présenter les trois adaptations pour assurer une meilleure compréhension de leurs choix d'adaptations et des représentations qu'elles proposent. Nous analyserons ensuite les approches choisies par les adaptations pour s'approprier l'intrigue du roman d'origine et de rendre compte des spécificités de la fiction policière qu'elles incarnent. Enfin, il sera important de considérer l'impact de ces choix d'adaptation au travers des représentations créées par ces productions.

I. PRESENTATION DES ADAPTATIONS

Abordons en premier lieu les trois adaptations dans l'ordre chronologique de diffusion. La date de première diffusion en France servira de référence ; celle de leur diffusion initiale dans leur pays d'origine sera évoquée comme élément d'analyse de la réception des œuvres auprès des différents publics. Leur contexte de production et leur place dans le genre policier seront présentés ainsi que leur contenu. Ces éléments permettront de mettre en évidence l'accueil qui a été réservé à ces œuvres, et d'en expliquer les raisons. Tous ces aspects nous permettront d'analyser plus finement les trois adaptations et leur rapport à l'intrigue du roman.

A. *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS* PAR SIDNEY LUMET (1975)

1. Production du film

C'est en 1974 qu'est produite et réalisée la première adaptation du roman d'Agatha Christie. Elle est actuellement l'unique adaptation cinématographique du roman. L'autorisation d'Agatha Christie pour adapter son roman fut très difficile à obtenir, car cette dernière était très réticente de voir un autre de ses romans se faire adapter. La romancière avait été en effet très déçue par les précédentes adaptations de ses romans dans les années 1960, car ils étaient davantage des pastiches où l'humour triomphait au détriment de l'énigme¹². Les films avec Miss Marple mettant en scène Margaret Rutherford étaient particulièrement critiqués par la romancière, l'actrice jouant un personnage très éloigné de son modèle romanesque¹³. La romancière dédicacça néanmoins son roman *Le Miroir se brisa* (1963) à l'actrice¹³. Agatha Christie avait déjà refusé une demande d'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* en 1963 par Lawrence P. Bachmann, qui travaillait pour

¹² Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.61

¹³ Sarah Street, « Le film policier patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, Le Harmattan, 2009, 323 p., p.102

la MGM, le studio qui produisait les films avec Margaret Rutherford¹⁴. Elle finit cependant par accepter la demande d'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* après avoir été persuadée par lord Mountbatten, beau-père d'un des producteurs, John Bradbourne¹⁵.

Le film de 1974 a été réalisé par Sidney Lumet. Ce réalisateur américain, né en 1924 et décédé en 2010, est connu pour mettre en avant la problématique de la justice et de l'autorité dans ses films¹⁶. Il est aussi connu pour être un réalisateur ayant réalisé la plupart de ses films (sauf celui analysé ici) à New York. Parmi ses films les plus connus figurent *Douze Hommes en Colère* (1957), *Serpico* (1973) ou *Dans l'Ombre de Manhattan* (1997)¹⁷.

L'adaptation a été scénarisée par Paul Dehn et Anthony Schaffer, bien que ce dernier ne soit pas crédité au film. Paul Dehn est surtout connu pour avoir travaillé sur le troisième James Bond, *Goldfinger* sorti en 1964, et sur les quatre suites du premier *Planète des Singes* entre 1969 et 1972. Quand à Anthony Schaffer, il a travaillé avec Alfred Hitchcock sur *Frenzy* (1972) et surtout sur les trois adaptations cinématographiques des romans d'Agatha Christie mettant en scène Peter Ustinov, à savoir *Mort sur le Nil* (John Guillermin, 1978), *Meurtre au soleil* (Guy Hamilton, 1982) et *Rendez-vous avec la Mort* (Michael Winner, 1988)¹⁸.

Le film a été produit par EMI Films Distributors, un studio et distributeur britannique qui a principalement fonctionné des années 1960 aux années 1980¹⁹. Dans cette production, ils sont secondés par le studio américain Paramount²⁰. Le film est donc une production britannique avec un soutien américain, ce qui le distingue d'autres adaptations d'Agatha Christie de la période, principalement les films avec Margaret Rutherford produits par la MGM ou *Les Dix petits nègres* de 1974 qui a pour particularité d'être une production internationale.

¹⁴ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Sur les traces d'Agatha Christie : un siècle de mystères*, [Paris], Hors Collection, 2009, 165 p., p.126

¹⁵ Sarah Street, « Le film policier patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Ibid.*, p.102

¹⁶ Site IMDB, fiche sur Sidney Lumet, disponible sur www.imdb.com/name/nm0001486/ consulté le 30/09/2016

¹⁷ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.52-53

¹⁸ Marc Lemonier, *Ibid.*, p.54-55.

¹⁹ Site IMDB, fiche sur EMI Films Distributors, disponible sur www.imdb.com/company/co0191843/?ref=tt_dt_co consulté le 20/12/2016

²⁰ Sarah Street, *Le film policier patrimonial : le cas d'Agatha Christie*. In Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Ibid.*, p.104

Le film est produit durant une période durant laquelle le genre policier connaît un certain âge d'or, notamment en France. Le genre est en effet très apprécié du public, vingt-quatre films ayant eu un très grand succès sur la décennie, donc cinq sur l'année 1970²¹. Le genre est très prisé dans le cinéma français des années 1970 et 1980, attirant les vedettes masculines de l'époque²². Quant à la Grande-Bretagne, pays de production de l'adaptation, le film s'inscrit dans une tradition historique puisque « dès 1896 le cinéma britannique produisait ses deux premiers films policiers : *The Arrest of a Pickpocket* et *The Arrest of a Bookmaker* (Guérif, 2000)²³. Une trentaine de films policiers sont tournés en 1929. Entre 1950 et 1960, 482 *crime films* sont produits. »²⁴ Les années 1970 voient aussi le développement de films policiers plus violents et parfois plus critiques envers les institutions juridiques²⁵. Ce phénomène s'explique, entre autre, par le contexte socioculturel de la période qui voit la remise en cause des valeurs traditionnelles avec les mouvements sociaux de la fin des années 1960. Les Etats-Unis subissent en outre une crise de confiance avec l'échec de la guerre du Vietnam et le scandale du Watergate. Quant à la Grande Bretagne, ses gouvernements sont mis en difficulté par les tensions sociales, notamment les grands mouvements de grève de 1974, alors que le problème nord-irlandais est relancé de manière brutale à partir de 1972. C'est aussi une époque marquée par le retour des difficultés économiques avec deux événements majeurs : la fin du système de Bretton-Woods et le premier choc pétrolier de 1973. L'évolution du film policier s'inscrit aussi dans une évolution plus générale du cinéma qui doit s'adapter à la concurrence croissante de la télévision. Le genre policier connaît enfin une période de transition délicate durant cette décennie, soulignée par Nathalie Benat dans le dossier du Polar magazine sur les adaptations de romans policiers :

Tout va changer avec l'éclatement d'Hollywood au début des années 1960 et l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes dans les années 70. Primo, beaucoup de romanciers de la grande époque sont allés goûter aux pissenlits par

²¹ Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.19-20

²² Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2000. In Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Ibid.*, p.23.

²³ François Guérif, « Le film criminel, Hitchcock et les autres », in BINH N.T. et Philippe Pilard (dir.), *Typiquement British, le cinéma britannique*, Paris, Editions du centre Georges Pompidou, 2000.

²⁴ Joël Augros, « Economie du film policier », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.25

²⁵ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.40-44

*la racine (et leurs rejetons tardent à se manifester). Deuxio, le polar ciné marque un fléchissement certain, en quantité en tout cas. La concurrence de la télé pousse sur grand écran les films à grands espaces ; d'où retour du western et intérêt pour l'espace galactique via la SF. Tertio, les jeunes loups du cinéma des années 70 (Scorsese, Lucas, De Palma), sans doute influencés par la culture européenne de l'auteurisme, pratiquent davantage le scénario original que l'adaptation de romans. Quatro, le métier de scénariste, comme tous les autres, prend un grand tournant.*²⁶

Le film s'inscrit dans une période durant laquelle les adaptations cinématographiques des romans d'Agatha Christie se sont multipliées. Avant 1960, il n'y eut que sept adaptations de ses romans, les plus connus étant *Les dix petits nègres* (René Clair, 1945) et *Témoin à charge* (Billy Wilder, 1957)²⁷. Ce n'est qu'avec la MGM et George Pollock qu'une première vague importante d'adaptations des œuvres de la romancière britannique s'ouvrit dans les années 1960. Entre 1960 et 1974, sept adaptations sont produites, dont quatre par la MGM avec Margaret Rutherford et une seconde adaptation des *Dix petits nègres*. La plupart de ces films sont des comédies policières.

Concernant le tournage du film, quelques emplacements précis ont été privilégiés en fonction de la nature des scènes à réaliser. Ainsi, la scène du ferry du début du film a été tournée sur la rive orientale d'Istanbul²⁸. La plupart des autres scènes ont été tournées en France ou dans les studios Elstree à Borehamwood³⁰. Les scènes tournées en France concernent les séquences avec le train. Elles ont notamment été tournées sur une ligne désaffectée à proximité de Pontarlier. Des moyens importants ont parfois dû être employés, surtout pour les scènes montrant le blocage du train. En effet, l'équipe de production a dû faire venir de la neige en quantité²⁹. La scène de la gare et du départ du train ont été réalisées dans une gare désaffectée à Saint-Denis. Les studios Elstree ont été employés pour les séquences se déroulant à l'intérieur du train, principalement les scènes de l'enquête. Maintenant que le contexte de production et de réalisation ont été établis, il est important de présenter le contenu du film.

²⁶ Natalie Beunat, *Le roman policier au cinéma. suivi de Dossier Lawrence Block*, Paris, Ed. Rivages, 1997, 195 p., p.10

²⁷ Sarah Street, « Le film patrimonial, le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.102

²⁸ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.49

²⁹ Didier Dagnin, « Le Crime de l'Orient-Express », in Henri Mitterrand, *100 films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau Monde de l'Édition, 2011, 350 p., p.98

2. Contenu et composition

Le film dure environ deux heures. Il reprend la trame principale de l'intrigue en ajoutant cependant une introduction mettant en scène l'enlèvement de Daisy Armstrong et ses répercussions. Il suit le déroulé de l'intrigue principale, de la présentation des personnages jusqu'à la résolution de l'énigme en passant par la découverte du crime et les interrogatoires des passagers du wagon. Les événements se précipitent dans l'enquête avec l'arrivée du train chasse-neige qui oblige Poirot à être plus vif dans ses interrogatoires. La résolution de l'énigme intervient alors que le chasse-neige achève de dégager la voie. La principale caractéristique du film est son casting.

Tous les personnages-clés du roman d'origine sont joués par des acteurs très connus. Cette tête d'affiche a pu être obtenue grâce à des avantages fiscaux³⁰. La plupart des interprètes ont eu une carrière hollywoodienne importante ou ont fait des films de la Nouvelle Vague Britannique³¹. Hercule Poirot est joué par Albert Finney qui a commencé sa carrière dans des films de la Nouvelle Vague Britannique avec *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960). Parmi les acteurs célèbres figurent Lauren Bacall, connue pour ses rôles dans des films noirs des années 1940 comme *Le Grand Sommeil* (Howard Hawks, 1946), Anthony Perkins qui a été révélé au public par son rôle de Norman Bates dans *Psycho* (Hitchcock, 1960) et Ingrid Bergman qui a notamment joué dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), *La Maison du Docteur Edwards* (1945) et *Les Enchaînés* (1946) d'Alfred Hitchcock. Il est à noter que Sidney Lumet voulait voir Ingrid Bergman jouer la princesse Dragomiroff, mais cette dernière préféra interpréter Greta Ohlsson³². C'est Wendy Hiller qui tient le rôle de la princesse russe, l'actrice jouera notamment dans *Elephant Man* (David Lynch, 1980). Parmi les autres grands comédiens figurent l'acteur shakespearien John Gielgud (1904-2000) et Vanessa Redgrave qui tiendra le rôle principal dans *Agatha* (Michael Apted, 1978), adapté du roman éponyme de Kathleen Tynan qui propose une solution

³⁰ Sarah Street, « Le film patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.105

³¹ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.17

³² Marc Lemonier, *Ibid.*, p.27

policrière aux dix jours de disparition mystérieuse d'Agatha Christie en 1928³³. Enfin, deux des interprètes avaient déjà travaillé avec Sidney Lumet : Sean Connery dans *Serpico* (1973) et *The Offense* (1971), dont la renommée a été acquise avec le rôle de James Bond (1962-1971), et Martin Balsam qui avait joué dans le premier film de Lumet, *Douze Hommes en Colère*.

3. Diffusions et réceptions du film

Le Crime de l'Orient-Express sort en novembre 1974 en Grande-Bretagne et peu après aux Etats-Unis. Il sort en France le 23 avril 1975. Sa réception française est intéressante à aborder, car elle se révèle bien distincte de celle des pays anglo-saxons.

En Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, le film connaît un grand succès critique et public. Il génère des bénéfices inégalés dans l'histoire du cinéma britannique avec vingt millions de livres sterling³⁴. Il est même apprécié d'Agatha Christie, qui n'avait pas été convaincue des précédentes adaptations cinématographiques. Le succès du film a pour conséquence de lancer la mode des mises en scène de romans d'Agatha Christie : *Mort sur le Nil* (1978), *Le Miroir se brisa* (Guy Hamilton, 1980), *Meurtre au Soleil* (1982) et *Rendez-vous avec la Mort* (1988) au cinéma, *Le couteau sur la nuque* (1985), *Poirot joue le jeu* (1985) et *Drame en trois Actes* (1986) pour la télévision. A ces films peuvent s'ajouter les séries britanniques *Miss Marple* produite par la BBC (1980-1992) et *Agatha Christie's Poirot* produite par ITV (1989-2013). Ces deux séries sont considérées par Sarah Street comme les véritables héritières des adaptations filmiques des années 1970 et 1980³⁵. Son succès en Grande-Bretagne en a fait un film iconique parmi les adaptations d'Agatha Christie. Un aspect rappelé par Stewart Harcourt, le scénariste de la version de 2010, dans un article du *Daily Mail*, où il explique que « *the 1974 version, starring Albert Finney as Hercule Poirot, is still shown on TV at least twice a year.* ».³⁶

³³ Jean Tulard, *Ibid.*, p.152

³⁴ Didier Dagnin, « Le Crime de l'Orient-Express », in Henri Mitterrand, *100 films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau Monde de l'Édition, 2011, 350 p., p.99

³⁵ Sarah Street, « Le film patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.106

³⁶ « La version de 1974, qui met en scène Albert Finney dans le rôle d'Hercule Poirot, est encore montrée à la télévision, au moins deux fois par an. » (Traduction personnelle)

Le film ne reçoit pas le même accueil en France lors de sa sortie en avril 1975. Sa réception critique fut mitigée, comme en témoigne les deux critiques de l'édition du 16 avril 1975 de *Télérama*. La première, celle de Claude-Marie Tremois, salue la reconstitution d'époque du film et le respect du roman par Sidney Lumet, reconnaissant qu'on n'y croit pas tout à fait mais qu'il est divertissant avec sa dimension « *murder party* »³⁷. En revanche, la seconde critique réalisée par Jean-Luc Douin est plus sévère sur le film. Ce dernier déclare que « rarement on a vu démonstration plus conventionnelle et plus poussive ». Il reproche l'approche de Sidney Lumet, la considérant comme une paraphrase du roman d'Agatha Christie avec une mise en scène « lourdingue »³⁸. Il reconnaît que si le film est fidèle au roman, il est sans surprise, détruisant le suspense qu'il aurait pu avoir. Un bilan contrasté ressort des autres critiques de presse sur le film. Certaines critiques louent l'adaptation. *Le Point* considère le film comme « de la belle ouvrage généreuse à peine longuette ».³⁹ Dans le journal *L'Aurore*, Claude Garson salue la qualité des images et de la mise en scène de Sidney Lumet⁴⁰, tandis que *La Croix* souligne le travail d'adaptation autour d'un livre dont elle reproche la dimension mécanique qui le rend peu intéressant sur le plan littéraire⁴¹. *France-Soir* compare le film à « Hollywood et Londres, mais sur des rails rétro, dans une enquête policière telle qu'on n'en fait plus »⁴². Bernard Hamel, dans sa critique pour *La Nouvelle République du Centre Ouest*, la qualifie de « haute fidélité »⁴³. *Nouvelles Littéraires* considère le film plaisant avec sa distribution

« First class return-The man whodunit reveals new twist-Agatha Christie's Murder On The Orient Express », Stewart Harcourt, *Daily Mail*, 17décembre 2010, disponible sur www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1339183 consulté le 22/09/2016

³⁷ Les avis sont partagés sur : *Le Crime de l'Orient Express* », avis de Claude-Marie Tremois et de Jean-Luc Douin, *Télérama*, 16 avril 1975 (n°1 315), p.68-69, source lue à l'Ina.

³⁸ « Les avis sont partagés sur : *Le Crime de l'Orient Express* », avis de Claude-Marie Tremois et de Jean-Luc Douin, *Télérama*, 16 avril 1975 (n°1 315), p.68-69, source : Délégation régionale Centre-Est de l'Ina.

³⁹ « Le crime de l'Orient Express », R.B., *Le Point*, 14 avril 1975, source obtenue : Cinémathèque de Paris.

⁴⁰ « Le Crime de l'Orient-Express », Claude Garson, *L'Aurore*, 17 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁴¹ « Le Crime de l'Orient-Express ... Presque parfait », Jean Rochereau, *La Croix*, 26 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁴² « Le Crime de l'Orient-Express' - Enquête omnibus », R.CH., *France-Soir*, 19 avril 1975

⁴³ « Le Crime de l'Orient-Express. Haute fidélité », Bernard Hamel, *La Nouvelle République du Centre Ouest*, 25 avril 1975, source obtenue de la Cinémathèque de Paris.

exceptionnelle⁴⁴. La critique des *Echos* est mitigée, considérant le film comme une « lourde machine honnête et très dignement rétro »⁴⁵. Il en est de même avec la critique de Jean de Baroncelli dans *Le Monde*. Il déplore la lourdeur qui affecte le film dans son rythme et dans son interprétation et nuit au charme du roman que Lumet cherche à reconstruire⁴⁶. En revanche, les critiques négatives sont plus nombreuses. *Le Nouvel Observateur* considère le film raté à cause de sa reconstitution « rétro »⁴⁷, critiqué partagée par *Minute* qui considère que l'enquête en vase clos finit par paraître « languette »⁴⁸. Les deux critiques du *Figaro* sont très acerbes sur le film. Renaud Matignon le compare à un enterrement fait dans une « mode rétro la plus basement racoleuse »⁴⁹, tandis que Louis Chauvet le considère comme un signe du « déclin des notables »⁵⁰ pour qualifier une certaine catégorie de réalisateurs. Le journal *Quotidien* parle de « gigantesque ratage » pour le film⁵¹, tandis que *Valeurs actuelles* le compare à une dramatique de télévision qu'un « bon réalisateur de la BBC eût mieux fait »⁵². A cette réception critique médiocre s'ajoute un classement assez faible au box-office avec 595 055 entrées⁵³.

En revanche, la plus ancienne diffusion télévisée du film conservée par l'Ina, celle du 10 juin 1996 sur M6 lors de l'heure de grande audience, met en évidence une certaine évolution de sa réception auprès du public et des critiques. En effet, dans le numéro 2421 de *Télérama* de la semaine du 8 au 14 juin 1996, Cécile Mury, donne le commentaire suivant sur le film :

Tous les romans d'Agatha Christie proposent le même type de « sport cérébral ». Recto, le meurtre. [...] Verso, la solution. [...] Entre les deux, rien. C'est dire si

⁴⁴ Auteur non précisé, « Le Crime de l'Orient-Express de Sydney Lumet », *Nouvelles Littéraires*, 28 avril 1975 source : Cinémathèque de Paris.

⁴⁵ « Le Crime de l'Orient-Express », A.C., *Les Echos*, 21 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁴⁶ « Le Crime de l'Orient-Express », Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 24 avril 1975 source : Cinémathèque de Paris.

⁴⁷ Auteur non précisé, « Le Crime de l'Orient-Express », *Nouvel Observateur*, 21 avril 1975, source obtenue de la Cinémathèque de Paris.

⁴⁸ Auteur non précisé, Avis sur *Le Crime de l'Orient Express*, *Minute*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁴⁹ « Le Crime de l'Orient-Express. Affaire classée », Renaud Matignon, *Figaro*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁵⁰ « Le déclin des notables », Louis Chauvet, *Figaro*, 28 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁵¹ « Le Crime de l'Orient Express. Le dernier wagon du « rétro » », Henry Chapier, *Quotidien*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁵² « Le Crime de l'Orient Express », M.M., *Valeurs Actuelles*, 14 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

⁵³ Site d'Allociné, fiche *Le Crime de l'Orient-Express* (1974), disponible sur www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1453.html consulté le 14/12/2016.

*ce long et statique intermède est difficile à porter à l'écran. Pas découragé, Sidney Lumet cherche à rendre la devinette attrayante : dans le luxe des dorures et boiseries de l'Orient-Express, il a su créer une capiteuse et artificielle odeur de rétro. Côté stars, son wagon Pullman évoque le métro aux heures de pointe. De fausses pistes en indices troublants, le film reste un peu frivole et sans conséquence. Mais jusqu'au rebondissement final, on ne se lasse pas un instant de la partie.*⁵⁴

Cette critique met l'accent sur un film divertissant et attrayant mais pas trop recherché. Qu'en-a-t-il été de l'audience ? Comparé à sa réception mitigée lors de sa sortie, le film semble davantage apprécié du grand public. En effet, les données de Médiamétrie conservées sur la notice de diffusion du film à l'Ina montrent qu'il a attiré 4.70% d'audience globale pour 12.80% de part de marché. Cette évolution du rapport du public au film suggère le changement des facteurs socioculturels d'appréciation depuis 1975. Le succès des adaptations avec Peter Ustinov et la série *Agatha Christie's Poirot* avec David Suchet ont ainsi pu contribuer à intégrer le film dans un ensemble de références autour des adaptations des romans d'Agatha Christie. Cette différence de réception rappelle de surcroît qu'une œuvre culturelle connaît de multiples réappropriations par son public. Cet aspect est évoqué par Estéban Buch qui expliquait qu'« une œuvre n'existe pas en soi et pour soi, mais est toujours faite et refaite par l'ensemble des médiations qu'elle subit au fil de l'histoire. »⁵⁵. Par la suite, le film de Sidney Lumet a connu sept autres diffusions sur les chaînes nationales et davantage sur les chaînes satellites, soulignant l'acceptation du film par une partie du public (Figure 1). L'autre aspect révélateur de l'intérêt pour le film de Lumet est que la moitié de l'ensemble des diffusions conservées par l'Ina depuis 1996 ont été réalisées lors des heures de grande audience.

⁵⁴ « Avis sur Le Crime de l'Orient-Express », Cécile MURY, *Télérama*, 8/12 juin 1996 (n°2 412), p.123, source : Délégation régionale Centre-Est de l'Ina.

⁵⁵ Estéban Buch, « Éloge de la réception (comme pour en prendre congé) », in Pascale Goetschel, François Jost, Myriam Tsikounas, *Lire, voir, entendre, Texte imprimé : la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p., p.66

Figure 1 : Nombre de diffusions du *Crime de l'Orient-Express* de Sidney Lumet en fonction de leur horaire de diffusion entre janvier 1996 et décembre 2016

Horaire de diffusion	Chaînes hertziennes	Chaînes satellites
0 : 00/3 :00	1	9
3 : 00/6 : 00	0	0
6 : 00/9 : 00	0	0
9 : 00/12 : 00	0	0
12 : 00/15 : 00	2	2
15 : 00/ 18 : 00	1	0
18 : 00/ 21 : 00	0	0
21 : 00/24 : 00	4	11
Total	8	22

Sources : Délégation Régionale Centre-Est de l'Ina.

Le film est considéré par certains, notamment chez les amateurs des romans d'Agatha Christie, comme la plus réussie et la plus fidèle des adaptations réalisées des romans de cette dernière⁵⁶. Cet aspect est succinctement commenté par Jean Tulard dans son *Dictionnaire du roman policier* lorsqu'il évoque le roman d'Agatha Christie, disant qu'il « a été fidèlement porté à l'écran par Sidney Lumet en 1974 avec Albert Finney en Poirot »⁵⁷. Cela en fait un classique pour une partie du public. Ainsi, Studio Canal l'a intégré en 2008 avec *Mort Sur Le Nil* dans sa collection *Classics*. Cette collection regroupe des films reconnus par la critique et le public. Studio Canal consacre ainsi le film de Lumet et sa reconnaissance critique. Comment des adaptations ultérieures du roman pourront-elles par conséquent trouver leur place sans être dans l'ombre du film de Sidney Lumet ?

Le Crime de l'Orient-Express de Sidney Lumet est une adaptation qui a réussi à s'imposer comme une référence dans le public. Sa force réside dans ses lieux de production et dans sa distribution. Pendant deux décennies, il fut la seule adaptation connue du roman iconique d'Agatha Christie. Le début des années 2000 voit apparaître de nouvelles adaptations, cette fois dans le média télévisuel.

⁵⁶ Marc Lemonier, *Ibid.*, p.2

⁵⁷ Jean Tulard, *Op.cit.*, p.182

B. LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS PAR CARL SCHLENKEL (2004)

1. Production du téléfilm

En 2001, la chaîne américaine CBS commande et distribue une adaptation du *Crime de l'Orient-Express*. La chaîne est alors affiliée à Paramount, le studio américain qui avait notamment participé à la production du film de Sidney Lumet. Bien que l'adaptation n'ait pas reçu l'approbation des héritiers d'Agatha Christie⁵⁸, elle fut soutenue par Chorion⁵⁹, une compagnie internationale de média qui avait pris en charge en 1997 la gestion de la vente et des droits des œuvres de la romancière britannique⁶⁰.

CBS est à l'origine un réseau de radiodiffusion créé dans les années 1920 par Isaac Lévy ; elle doit son nom à sa brève association avec le distributeur de disques Columbia en 1928⁶¹. A l'instar d'autres chaînes de radiodiffusion en réseau, CBS est entré dans le domaine de la télévision dans les années 1950 avec la production de programmes télévisés⁶². Son intégration au secteur télévisé lui a permis de doubler son chiffre d'affaires. Les années 1960 et 1970 l'ont amené à rénover sa stratégie sous la pression des évolutions culturelles qui touchent les Etats-Unis et du développement des chaînes câblées suite à la déréglementation de la télévision⁶³. CBS se caractérise par la diffusion de programmes populaires, notamment des séries. Ainsi, les principaux programmes produits par la chaîne au début des années 2000 sont des séries policières⁶⁴, ce qui inscrit l'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* dans une vogue qui touche alors la télévision américaine. Cette dernière développe en effet de nouvelles formes de fictions policières qui mettent l'accent sur la police scientifique et les nouveaux outils de

⁵⁸ « 'Murder On The Orient Express', Alfred Molina Is A Modern Hercule Poirot In CBS Update Of A Classic », Jay Bobbin, *Chicago Tribune*, 22 avril 2001, consulté sur articles.chicagotribune.com/2001-04-22/entertainment/0104220373_1_orient-express-hercule-poirot-sherlock-holmes le 16/01/2017

⁵⁹ Fiche « Murder On The Orient Express : Company Credits », disponible sur www.imdb.com/title/tt0279250/companycredits?ref=tt_dt_co consulté le 20/03/2017

⁶⁰ Neil McCaw, *Op.cit.*, p.40

⁶¹ Frédéric Barbier, Catherine Bertho Lavenir, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 2012, 397 p., p.228

⁶² Frédéric Barbier, Catherine, *Op.cit.*, p.257

⁶³ Frédéric Barbier, Catherine, *Ibid.*, p.261 et p.269

⁶⁴ Site d'IMDB, fiche « Columbia Broadcasting System », disponible sur www.imdb.com/company/co0070627/?ref=ttco_co_3 consulté le 10/01/2017

criminologie. Cette vogue s'inscrit de surcroît dans la tendance d'atténuation des frontières entre réalité et fiction.⁶⁵

Au début des années 2000, le paysage audiovisuel français se caractérise par une présence importante des fictions policières. Ces dernières se sont développées à partir des années 1980 et ont pris le relais des films policiers qui sont en perte d'audience. Le communiqué de presse d'Eurofiction du 9 octobre 2001 indique que la télévision française a diffusé 188 heures de programmes de fiction policière pour la première fois en 2000, soit 14 % du total d'heures de diffusion des chaînes de télévision⁶⁶. La plupart de ces programmes sont des fictions traditionnelles avec un enquêteur ou une enquêtrice, comme *Julie Lescaut* ou *Commissaire Moulin*. Le début des années 2000 voit aussi l'émergence de la concurrence des séries américaines, tout particulièrement celles qui mettent en avant la science dans la résolution des crimes. L'engouement pour la diffusion de ces programmes va amener vers le milieu de la décennie à l'apparition de séries françaises s'inspirant du format américain⁶⁷.

L'adaptation de 2001 s'inscrit dans un contexte d'une nouvelle vague d'adaptations des romans d'Agatha Christie sur le plan international. La principale contribution vient du Japon, avec notamment *Agatha Christie's Great Detectives Poirot and Marple*, une série animée diffusée en 2004-2005 qui met en scène les deux principaux personnages créés par la romancière britannique⁶⁸. Cette émergence d'une réappropriation internationale plus forte de l'œuvre d'Agatha Christie reflète l'engouement provoqué par ses romans et leurs adaptations à travers le globe. Cette tendance peut être corrélée au commentaire de Sarah Street dans son analyse des adaptations filmiques des romans d'Agatha : « l'intérêt du petit et du grand écran pour Agatha Christie augmente plutôt qu'il ne diminue, en proposant un mode d'appropriation dont EMI & G.W. Films sont indiscutablement partie prenante »⁶⁹.

⁶⁵ Frédéric Barbier, Catherine, *Op.cit.*, p.284

⁶⁶ Cité dans Joël Augros, « Economie du genre policier », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.26

⁶⁷ Pierre Olivier Toulza, « Les adaptations françaises des séries policières américaines », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.75

⁶⁸ Site IMDB, fiche « *Agatha Christie's Great Detectives Poirot and Marple* », disponible sur www.imdb.com/title/tt2298577/combined consulté le 22/12/2016

⁶⁹ Sarah Street, « Le film patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.106

Le téléfilm est réalisé par Carl Schlenkel, dont il s'agit de la dernière réalisation. Carl Schlenkel, né en 1948 et mort en 2003, est d'origine suisse. Après des études de sociologie et un premier travail dans le journalisme, il entre dans le cinéma au milieu des années 1970 en tant qu'assistant-réalisateur et scripte collaborateur. Sa première réalisation est un film de comédie d'horreur intitulé *Dracula Blows His Cool* en 1979. Son thriller *Abwärts* (1984) remporte plusieurs récompenses à différents festivals de cinéma. Il travaille par la suite sur une poignée de films et pour la télévision, notamment des téléfilms ou des épisodes de *Profiler* et *Hitchhiker*, deux séries policières.⁷⁰

La production du film repose sur un budget restreint, mais à l'instar du film de 1974, utilise à la fois des décors de studios et extérieurs. Un article du *Chicago Tribune* sur le téléfilm et sur Alfred Molina revient sur l'adaptation et sur la recreation du train :

*One traditional element is the Orient-Express itself, and part of the actual train is used. "The interiors are studio mockups," Molina reveals, "but when you see the outside of the train while it's traveling, that's the real thing. That's part of the timelessness of these detectives like Poirot and Holmes."*⁷¹

La production utilise en effet des wagons Pullman qui ont été utilisés par la ligne de l'Orient-Express à l'époque où il fonctionnait. Il s'agit maintenant de présenter son contenu et sa composition.

2. Contenu et composition

Le téléfilm dure environ une heure et demi et reprend les principaux aspects du roman d'origine. Sa spécificité tient dans le fait de moderniser l'intrigue et ses personnages en les plaçant dans le contexte des années 2000.

⁷⁰ Site de l'IMBD, fiche biographique sur Carl Schlenkel, disponible sur www.imdb.com/name/nm0770918/bio?ref=nm_ov_bio_sm consulté le 30/09/2016

⁷¹ « Un élément traditionnel est l'Orient-Express lui-même, et une partie du véritable train est utilisé. 'Les intérieurs sont des décors de studio', révèle Molina, « mais quand vous voyez l'extérieur du train pendant son trajet, il est identique en tout point au vrai Orient-Express. Ça fait partie de l'intemporalité de ces détectives tels que Poirot et Holmes. » (Traduction personnelle)

« 'Murder On The Orient Express', Alfred Molina Is A Modern Hercule Poirot In CBS Update Of A Classic », Jay Bobbin, *Chicago Tribune*, 22 avril 2001, consulté sur articles.chicagotribune.com/2001-04-22/entertainment/0104220373_1_orient-express-hercule-poirot-sherlock-holmes le 16/01/2017

Il débute avec la résolution d'une enquête par Poirot. Sur la demande de son ami Monsieur Bouc, le détective décide de prendre l'Orient-Express. Le train est bloqué avant son arrivée à Belgrade par un éboulement de terrain. Tandis que le déblaiement de la voie ferrée se déroule, un meurtre est découvert à bord du train et Poirot est amené à enquêter sur ce dernier. Après avoir interrogé les différents passagers et découvert quelques indices, le détective dévoile ses conclusions et propose deux solutions : le crime a été commis soit par un individu mystérieux, soit par l'ensemble des passagers. La première solution est finalement choisie. Le téléfilm s'achève sur Poirot évoquant le devenir des différents protagonistes de l'histoire et reste mystérieux sur le sien.

Le personnage de Poirot est joué par Alfred Molina, acteur d'origine londonienne⁷² qui a notamment fait ses débuts dans *Indiana Jones et les aventuriers de l'Arche Perdue* (Steven Spielberg, 1980). Durant la période où le téléfilm fut produit, l'acteur joua dans *Spiderman 2* (Sam Raimi, 2004) et dans *Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006)⁷³. Le reste de la distribution est plutôt connue de la télévision américaine et avait peu de renommée internationale à l'époque de diffusion du téléfilm.

3. Réception

Le téléfilm de 2001 est la plus méconnue des adaptations du roman auprès du public français. D'une part, il faut attendre 2004 pour le voir diffuser à la télévision française par TF1, soit trois ans après que CBS l'eut diffusé aux Etats-Unis. A titre de comparaison, la version de 2010 fut diffusée en France un an après sa diffusion en Grande-Bretagne. Ce délai de diffusion peut s'expliquer par le faible succès du téléfilm aux Etats-Unis, échec en partie dû au contexte télévisuel américain. En effet, le début des années 2000 voit le triomphe des séries policières scientifiques au détriment de celles traditionnelles des détectives, un engouement non seulement américain, mais aussi international. La science devient en effet le

⁷² « 'Murder On The Orient Express', Alfred Molina Is A Modern Hercule Poirot In CBS Update Of A Classic », Jay Bobbin, *Chicago Tribune*, 22 avril 2001, consulté sur articles.chicagotribune.com/2001-04-22/entertainment/0104220373_1_orient-express-hercule-poirot-sherlock-holmes le 16/01/2017

⁷³ Site IMDB, fiche « Alfred Molina », disponible sur www.imdb.com/name/nm0000547/?ref=nm_sr_1 consulté le 07/02/2017

point de repère stable pour faire face à la complexité du monde contemporain⁷⁴. Le téléfilm de Carl Schlenkel fut diffusé le mercredi 4 août 2004 à 14 heures 50, un horaire qui n'est point celui des grandes audiences, mais celui des programmes permettant de remplir la grille horaire de l'après-midi. Il n'est donc pas considéré comme un événement par les diffuseurs français. D'après la notice du programme conservé à l'Ina, les données de Médiamétrie montrent cependant qu'il a attiré 2.40% d'audience globale pour 23.80% de parts de marché. Il est aussi à noter que pour sa diffusion en France, il fut interdit aux moins de 10 ans.

Malgré ce succès, relatif compte tenu de son contexte de diffusion, sa popularité est similaire à ce qui se passe aux Etats-Unis. A la différence des deux autres adaptations, le téléfilm de Carl Schlenkel a connu très peu de diffusions : cinq au total, celle de 2004, deux autres en 2006 sur TF1 et les deux dernières en 2010 sur TMC, chaîne affiliée à TF1. En outre, ces diffusions sont programmées à des horaires qui limitent à priori l'importance de l'audience : le matin, l'après-midi et au milieu de la nuit (figure 2). Pour rappel, le film de 1974 a connu au total une trentaine de diffusions télévisées recensés par l'Ina depuis 1996, dont 8 sur des chaînes hertziennes, les autres sur les chaînes satellites.

Figure 2 : Nombre de diffusions du *Crime de l'Orient-Express* de Carl Schlenkel en fonction de leur horaire de diffusion entre juin 2004 et décembre 2016

Horaire de diffusion	Chaînes hertziennes	Chaînes satellites
0 : 00/3 : 00	1	0
3 : 00/6 : 00	0	0
6 : 00/9 : 00	0	0
9 : 00/12 : 00	0	1
12 : 00/15 : 00	2	1
15 : 00/ 18 : 00	0	0
18 : 00/ 21 : 00	0	0
21 : 00/24 : 00	0	0
Total	3	2

Sources : Délégation Centre-Est de l'Ina.

Le faible impact de l'adaptation par Carl Schlenkel se traduit aussi par l'inexistence de critiques officielles et de commentaires du public. Les quelques sites faisant mention du téléfilm mettent en évidence que ce dernier souffre de la comparaison avec le film de 1974, sur le plan du choix des acteurs et de la fidélité à l'histoire. Les choix de diffusion ont aussi limité la possibilité de le faire

⁷⁴ Neil McCaw, *Op.cit.*, p.126-129

connaître à un large public, le restreignant à des publics spécifiques. Cette adaptation a toutefois eu une certaine incidence : les droits sur le roman d'origine ne redeviennent libres qu'en 2008, ce qui permettra la création de la version de 2010 dans le cadre de la série *Agatha Christie's Poirot*.

C. LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS PAR PHILIP MARTIN (2011)

1. Production du téléfilm

La dernière adaptation connue du *Crime de l'Orient-Express* a été produite en 2010, deux ans après que les droits du roman sont redevenus libres. L'adaptation fait partie de la saison douze d'*Agatha Christie's Poirot*, produite en 2009-2010 et diffusée en 2010-2011 en Grande-Bretagne et 2011 en France. Cette saison comprend aussi les adaptations des *Pendules* (publié en 1963), *Drame en Trois Actes* (publié en 1935) et *Le Crime d'Halloween* (publié en 1969).

a) *Agatha Christie's Poirot*

S'intéresser à cette adaptation, c'est d'abord la replacer dans un contexte spécifique, à savoir l'évolution de la série *Poirot*. Cette dernière est produite par ITV1 à partir de 1987⁷⁵ et diffusée de janvier 1989 à octobre 2013 pour la Grande-Bretagne, de mars 1991 à janvier 2014 pour la France. A l'exception d'une nouvelle, *L'héritage Lemesurier*, la série a adapté l'ensemble des romans et nouvelles du canon d'Agatha Christie qui mettent en scène Hercule Poirot. La création de la série est une réponse d'ITV1 au succès de la série *Miss Marple* produite par BBC1, dont ITV est le principal concurrent⁷⁵. Le début de la production intervient aussi dans un contexte de vogue des adaptations télévisuelles, notamment dans le genre policier. Cette tendance est notamment analysée par Neil McCaw dans *Adapting Detective Fiction : Crime, Englishness and the TV Detectives*, qui décrit dans l'introduction de son étude :

⁷⁵ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Sur les traces d'Agatha Christie : un siècle de mystères*, [Paris], Hors Collection, 2009, p.139

*This phenomenon of adaptation (on film, television and stage) was directly related to the broader socio-economic and cultural context: 'the popularity of adaptations... in the 1980s had as much to do with economics as it did with aesthetic... Unemployment amongst actors was higher than it had been for a long time, and state funding of even major national [Theatre] companies was barely more than minimally adequate. [...] The choice of which texts to adapt thus had a wider cultural-ideological import, in terms of what these texts said about national identity and how they tapped into the British public's, nostalgic longing for the order and beauty of the past.'*⁷⁶

Par sa représentation nostalgique d'une époque sereine révolue, la série s'inscrit dans des logiques comparables à celles de la série *Miss Marple*. Elle possède aussi une dimension « patrimoniale » qui la rapprocherait des adaptations filmiques produites par EMI Films. En effet, le projet initial de la série, produite par Brian Eastman, est de situer les enquêtes du détective belge dans le contexte des années 1930, plus précisément dans la période des années 1935-1937⁷⁷. Les rares exceptions dans les premières adaptations de la série concernent *La Mystérieuse Affaire de Style* (épisode spécial diffusé en 1990), qui a en arrière-plan la Première Guerre Mondiale, et *La Boîte de Chocolat* (saison 5, diffusé en 1994), flash-back d'enquête de Poirot à l'époque où il travaillait dans la police belge. La reconstitution précise de l'époque au travers des costumes, des ambiances et des lieux de tournage transparaît tout au long des différents épisodes. Ce souci amène parfois les scénaristes à ajouter des événements de l'époque dans les intrigues, comme la victoire de Fred Perry au tournoi de tennis de Roland-Garros de 1935 dans *La Mort dans les Nuages*⁷⁸. Cet effort de reconstitution s'inscrit dans une représentation nostalgique de la période. La série repose en outre sur le même

⁷⁶ « Ce phénomène de l'adaptation (en film, à la télévision et sur scène) était directement associé à un contexte socio-économique et culturel plus large : 'la popularité des adaptations... dans les années 80 avait autant à faire avec l'économie qu'avec l'esthétique... Le chômage des acteurs était plus élevé qu'il ne l'avait été depuis longtemps, et même le financement public des principales compagnies nationales (de théâtre) excédait à peine le minimum nécessaire. [...] Le choix des textes à adapter avait ainsi une dimension idéologique et culturelle plus large, au regard de ce que ces textes expriment sur l'identité nationale et de la façon dont ils exploitent le désir nostalgique pour l'ordre et la beauté du passé du public britannique..' » (Traduction personnelle) Peter Reynolds, « Novel Images: Literature in performance », London, Routledge, 1993, p. 5 ; Sue Parill, « Jane Austen on Film and Television : A critical Study of the Adaptations », London, McFarland & Co., 2002, p.6-5, in Neil McCaw, *Op.cit.*, p.1

⁷⁷ David Suchet, *Op.cit.*

⁷⁸ Saison 4, diffusée en 1993 en Grande-Bretagne.

postulat que celui développé par la série *Sherlock Holmes* avec Jérémy Brett et produite par Granada : le souci de l'authenticité par rapport aux œuvres d'origine⁷⁹. En créant autour du personnage central l'équivalent d'une famille avec le capitaine Hastings joué par Hugh Fraser, Miss Lemon, la secrétaire du détective jouée par Pauline Moran et l'inspecteur Japp interprété par Philip Jackson, la série crée un format destiné au public familial faisant écho à la logique des romans policiers britanniques de la première moitié du vingtième siècle, à savoir tempérer la gravité liée au crime par la vie domestique des enquêteurs principaux⁸⁰.

Dès sa première saison, le programme a connu un grand succès, d'abord en Grande-Bretagne avec une moyenne de dix millions de téléspectateurs⁸¹ sur les toutes premières saisons, puis au niveau international avec une demande de diffusion dès 1989. La France ne fait pas exception, avec les premières diffusions dès 1991. La série connut une interruption entre 1995 et 1999. La principale raison, évoquée notamment par David Suchet, est d'ordre financier :

*ITV a trouvé que produire la série revenait trop cher, commente le comédien. Ils savent qu'ils peuvent produire d'autres programmes meilleurs marchés et maintenir leur taux d'audience quand même. Ce qui se passe à la télévision est d'une grande tristesse. Pourtant, Poirot a été la série britannique la plus populaire depuis Maîtres et Valets.*⁸²

L'interruption de la série s'inscrit dans une période compliquée pour le secteur télévisuel : le *Broadcast Act* de 1990⁸³ acheva la privatisation de ce secteur avec pour conséquence la quasi-disparition des subventions. Ce changement a contribué à renforcer la concurrence du secteur. La baisse des audiences et les engagements de David Suchet sur d'autres projets ont aussi contribué à l'interruption de la production.

Le succès de la série et le remplacement de London Weekend Television⁸⁴, financeur des premières saisons, par la compagnie américaine *Arts & Entertainment*⁸⁴ permirent cependant la reprise de la production à partir de 1999⁸⁴. La série connut un tournant en 2003 avec l'arrivée de nouveaux responsables au

⁷⁹ Neil McCaw, « Sherlock Holmes and the Authenticity of Crime », *Op.cit.*, p.19-39.

⁸⁰ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.173

⁸¹ David Suchet, *Op.cit.*

⁸² Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Ibid.*, p.142

⁸³ Neil McCaw, *Op.cit.*, p.2

⁸⁴ David Suchet, *Ibid.*

sommet d'ITV et de sa filiale Granada. Ces derniers, Michelle Buck et Damien Timmer, avaient le projet de faire évoluer la série. David Suchet explique dans *Poirot and me* leur intention de faire de chaque nouvel épisode un programme spécial avec les qualités de production et de distribution d'un long-métrage⁸⁵. Sur les projets des deux responsables, l'interprète évoque aussi dans son livre sa rencontre avec ces derniers :

*They were incredibly welcoming and extremely enthusiastic, telling me they wanted to give Poirot a new atmosphere, as they sensed the series had become a bit formulaic, but that their brief from the estate was also to remain true to Dame Agatha's original stories and character.*⁸⁶

Cela impliquait la fin de l'atmosphère familiale caractérisée par les personnages de l'inspecteur Japp, du capitaine Hastings et de Miss Lemon. Une autre conséquence de ces choix est que Brian Eastman n'est plus le producteur principal de la série. En outre, les budgets de production augmentent, passant de cinq cent mille livres pour les premiers épisodes de la série à deux millions pour ceux produits après 2003⁸⁷. Enfin, David Suchet voit son rôle accru dans la production en devenant producteur associé de la série⁸⁷. *Le Crime de l'Orient-Express* se situe dans cette nouvelle approche de production.

b) Situation de la fiction télévisée policière à l'aube des années 2010

Sur le plan du contexte de la fiction policière en France, le téléfilm s'inscrit dans une période où cohabitent différents formats de fictions. En effet, la télévision française offre une diversité de programmes policiers français et étrangers, soit de format traditionnel soit d'enquêtes scientifiques. Si les séries scientifiques sont devenues les principaux programmes du soir, notamment sur TF1 (*Les Experts*) ou M6 (*Bones*), les séries mettant en scène un ou plusieurs

⁸⁵ David Suchet, *Op.cit.*

⁸⁶ « Ils m'accueillirent à bras ouverts et avec beaucoup d'enthousiasme, m'expliquant qu'ils voulaient donner à Poirot une nouvelle ambiance, parce qu'ils sentaient que la série était devenue un peu conventionnelle, mais que les consignes des héritiers étaient aussi de rester fidèles aux histoires originales et aux personnages de Dame Agatha. » (Traduction personnelle)

⁸⁷ David Suchet, *Ibid.*

David Suchet, *Ibid.*

enquêteur(s) restent appréciées du public, qu'ils s'agissent des programmes les plus anciens comme *Julie Lescaut* ou de programmes plus récents, comme *Candice Renoir*, diffusés sur France 2. La télévision française met aussi en scène des séries policières adaptées de romans, comme *Nicolas Le Floch* (depuis 2008) ou *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* (depuis 2009), toutes les deux diffusées par France 2.

Il est intéressant de noter que *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* relèvent de la vogue de réappropriations de l'œuvre de la romancière britannique par la production audiovisuelle française depuis 2005⁸⁸. Celle-ci avait commencé avec le film de Pascal Thomas, *Mon Petit doigt m'a dit* adapté du roman éponyme d'Agatha Christie, avant d'être suivi en 2006 par la réalisation de *L'Heure Zéro* par le même réalisateur et par la production par France 2 d'une minisérie de quatre épisodes de 90 minutes inspiré du *Noël d'Hercule Poirot* (1938), *Petits Meurtres en Famille*. Le succès de la minisérie, avec une moyenne de 7 millions de téléspectateurs, a poussé la chaîne à produire *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*⁸⁹. Cet enchaînement de productions souligne l'intérêt des réalisateurs et producteurs français pour les œuvres d'Agatha Christie. Le succès de ces productions met aussi en évidence l'engouement d'une partie du public pour les œuvres d'Agatha Christie et pour un format traditionnel de série policière.

A ces aspects contextuels liés à la télévision et à la série dans laquelle est produite l'adaptation s'ajoutent les éléments propres à sa production.

c) Production de l'épisode

L'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* fut confiée à Stewart Harcourt pour le scénario et Philip Martin pour la réalisation. Stewart Harcourt a travaillé sur la série *Agatha Christie's Miss Marple* (2005-2012) produite par ITV et Granada en parallèle d'*Agatha Christie's Poirot*. Il a participé à l'adaptation de deux épisodes de la saison d'*Agatha Christie's Poirot*, *Le Crime de l'Orient-Express* et *Les Pendules*. Il a aussi travaillé sur les séries policières britanniques *Jéricho* (2005) et *Inspecteur Gently* (2011)⁹⁰. Philip Martin est quant à lui connu

⁸⁸ Leroy Armelle, Chollet Laurent, *Ibid.*, 165 p., p.133-135 et p.143

⁸⁹ Leroy Armelle, Chollet Laurent, *Ibid.*, 165 p., p.143

⁹⁰ Site IMDB, fiche « Stewart Harcourt », disponible sur www.imdb.com/name/nm0362010/?ref=fn_al_nm_1 consulté le 20/01/2017

pour avoir réalisé deux épisodes de la première saison des *Enquêtes de l'inspecteur Wallander* (2008), mettant en scène Kenneth Brannagh dans le rôle du policier suédois⁹¹.

A l'instar des derniers épisodes de la série, *Le Crime de l'Orient-Express* a eu droit à un budget d'environ deux millions de livres sterling. Le tournage du téléfilm a eu lieu durant le mois de janvier 2010 et a duré vingt-trois jours⁹². Le souci apporté dans la production est poussé très loin : ainsi, la température fut fortement abaissée dans le studio pour amener les acteurs à se rendre compte des conditions subies par les passagers d'un bloqué par la neige⁹³. Le téléfilm a été principalement tourné dans les studios Pinewood à Iver Heath dans le Buckinghamshire en Angleterre. Il a aussi été tourné à Malte pour les scènes mettant en scène Istanbul⁹⁴. La production tire profit des effets numériques de synthèse pour créer certains environnements, notamment les arrière-plans de la ville d'Istanbul ou les paysages des Balkans.

Les éléments de contexte ayant été présentés, il convient de s'intéresser au contenu et à la composition de l'épisode.

2. Contenu et composition

Le téléfilm dure environ une heure et demi. A l'instar des adaptations précédentes, il reprend l'histoire de base du roman. La nouveauté vient du fait que les thématiques sous-jacentes du roman et celle de la religion sont mises en avant, amenant à l'ajout de scènes absentes du roman et à une conclusion qui reprend sous un autre angle le dénouement du roman.

Dans la logique mise en place à partir de 2003, *Le Crime de l'Orient-Express* possède une distribution importante, composée de nombreux acteurs connus de la télévision britannique. En premier lieu, David Suchet, interprète du

⁹¹ Site IMDB, fiche « Philip Martin », disponible sur www.imdb.com/name/nm1530431/ consulté le 20/01/2017

⁹² David Suchet, *Ibid.*

⁹³ Tim Oglethorpe, « Poirot's Orient distress: Thought Poirot was just a moustache twirling comic turn? The new version of Murder On The Orient Express is tense, gritty and surprisingly blood-soaked », *Daily Mail*, 10 décembre 2010., disponible sur www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1341320/Poirots-Orient-distress-Thought-Poirot-just-moustache-twirling-comic-turn-The-new-version-Murder-On-The-Orient-Express-tense-gritty-surprisingly-blood-soaked.html, consulté le 19/01/2017

⁹⁴ Site IMDB, fiche « Murder on the Orient Express : filming locations », disponible sur www.imdb.com/title/tt1554113/locations?ref_=ttspec_sa_6 consulté le 17/01/2017

détective belge depuis les débuts de la série, réalise son soixante-cinquième épisode dans la série. Il est devenu célèbre grâce à son interprétation du personnage. Il est d'ailleurs considéré par de nombreuses personnes comme le « Poirot » définitif⁹⁵. Au moment de sa diffusion en France, d'autres acteurs se démarquent aussi par leurs prestations qui leur ont donné une notoriété internationale à l'instar de David Suchet. Ainsi, l'interprète de Ratchett, Toby Jones, a interprété la voix de Dobby dans deux des films *Harry Potter* (2002 et 2010) et joué dans d'autres productions hollywoodiennes comme *Captain America : le premier Avenger* (Joe Johnston, 2011)⁹⁶. Deux acteurs de cette distribution vont se révéler par la suite : Hugh Bonneville⁹⁷ avec la série *Downton Abbey* (2010-2015) produite par ITV et Jessica Chastain qui gagna une notoriété internationale avec *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012)⁹⁸. Enfin, on peut aussi noter la présence de l'acteur français Serge Hazanavicius, frère du réalisateur Michel Hazanavicius⁹⁹.

3. Réception

Le téléfilm fut diffusé en Grande-Bretagne le 25 décembre 2010 et en France le 3 décembre 2011 sur TMC. Le choix de cette programmation est intéressant à analyser, car elle montre la tendance de TMC de présenter les épisodes des dernières saisons de la série comme des événements. En effet, la chaîne diffuse l'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* lors des heures de grande audience. Le statut particulier des dernières saisons de la série transparait dans le choix des périodes de diffusion : les vacances (été 2009 pour la saison 11 et vacances de Noël 2013-2014 pour la saison 13) ou le week-end pour la saison 12 avec le samedi. L'épisode fonctionna bien lors de sa diffusion sur la chaîne, car il

⁹⁵ Sarah Street, « Le film patrimonial : le cas d'Agatha Christie », in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.106

⁹⁶ Site de l'IMDB, fiche « Toby Jones », disponible sur www.imdb.com/name/nm0429363/?ref=nm_sr_1 consulté le 04/02/2017

⁹⁷ Site de l'IMDB, fiche « Hugh Bonneville », disponible sur www.imdb.com/name/nm0095017/?ref=tt_cl_t14 consulté le 04/02/2017

⁹⁸ Site de l'IMDB, fiche « Jessica Chastain », disponible sur www.imdb.com/name/nm1567113/?ref=tt_cl_t3 consulté le 20/12/2016

⁹⁹ Site de l'IMDB, fiche « Serge Hazanavicius », disponible sur www.imdb.com/name/nm0371891/bio?ref=nm_ov_bio_sm consulté le 04/02/2017

attira 1.80% d'audience globale pour 4.30% de parts de marché d'après la notice du programme conservée à l'Ina.

La notice révèle un détail intéressant : à la différence du film de 1974 ou du téléfilm de 2001, elle mentionne le terme adaptation pour qualifier le programme. Elle indique aussi que le téléfilm est interdit aux moins de dix ans à cause de certaines scènes jugées violentes pour le très jeune public, notamment les deux scènes du début montrant le suicide d'un officier britannique et la lapidation d'une femme. Il fait ainsi partie des rares épisodes de la série à avoir fait l'objet d'une interdiction pour une catégorie d'âge, ce qui en limite la portée auprès du public familial.

Cette interdiction est l'occasion de soulever la question de la réaction du public autour de l'épisode. En effet, même si cela a été davantage le cas en Grande-Bretagne qu'en France, l'épisode a reçu une réception contrastée. La principale raison vient de sa tonalité qui le démarque du roman et des autres épisodes de la série¹⁰⁰. Certains critiques ont aussi été déçus de l'adaptation car ils n'y ont pas retrouvé l'atmosphère majestueuse caractéristique de l'adaptation réalisée par Sidney Lumet¹⁰¹. Comme certains forums l'indiquent, l'accueil du public est plus contrastée¹⁰², certains spectateurs reprochant les choix d'adaptation, d'autres saluant la relecture audacieuse de l'histoire¹⁰³. Cette division permet de mettre en évidence que « les disputes et scandales suscités par une œuvre d'art révèlent souvent des conflits sociaux et idéologiques de portée générale et permettent de comprendre l'évolution des paradigmes théoriques et esthétiques dans le champ culturel. »¹⁰⁴

Les réactions autour du *Crime de l'Orient-Express* s'expliquent par plusieurs facteurs. Ces facteurs permettent de souligner un aspect mis en exergue par Marc Lits dans son analyse d'Arsène Lupin dans *De l'écrit à l'écran* dirigé par Jacques Migozzi : la problématique du prototype. Le prototype est l'ensemble des représentations retenues par une catégorie de personnes autour d'un personnage de

¹⁰⁰ Christophe Petit, « Hercule Poirot : À vos petites cellules grises ! », disponible sur generations-series.com/2014/04/hercule-poirot-a-vos-petites-cellules-grises/ consulté le 20/01/2017

¹⁰¹ www.programme.tv/c1041275-hercule-poirot/le-crime-de-l-orient-express-32010958/ consulté le 20/01/2017

¹⁰² the-inn-at-lambton.cultureforum.net/t5515p75-la-serie-des-hercule-poirot-avec-david-suchet-votre-vos-episodes-preferes consulté le 09/05/2017

¹⁰³ https://www.senscritique.com/film/Le_Crime_de_l_Orient_Express/critique/7566622 consulté le 09/05/2017

¹⁰⁴ Estéban Buch, « Éloge de la réception (comme pour en prendre congé) », in Pascale Goetschel, François Jost, Myriam Tsikounas, *Ibid.*, p.68

fiction. Ainsi, explique Marc Lits pour les adaptations des récits du personnage d'Arsène Lupin, il n'est pas possible de s'écarter trop du prototype au risque de sortir du cadre de la représentation communément admise par le public de la figure lupinienne¹⁰⁵. Dans le cas du *Crime de l'Orient-Express*, le principe du prototype peut s'appliquer, à la fois pour le personnage de Poirot et pour l'histoire en elle-même. En effet, la représentation du personnage dans l'adaptation paraissait éloignée du jeu traditionnel de David Suchet et des caractéristiques du détective issues aussi bien des histoires d'origine que des adaptations les plus notoires. D'autre part, le téléfilm s'éloignait d'une représentation de l'histoire hérité du film de Sidney Lumet. Cet aspect est reconnu par David Suchet dans *Poirot and Me* : « Now, I realize that the darkness of this choice means that some people who had only seen the 1974 film and had never read Dame Agatha's original novel, might not be quite as enthusiastic about our version. »¹⁰⁶ Son commentaire concerne certes principalement le public britannique auquel s'adressent d'abord les adaptations réalisées dans la série. Mais il permet aussi de rendre compte de l'impact du film de 1974 dans la représentation d'une partie des spectateurs, que ce soit en Grande-Bretagne ou en France.

Les réactions divisées du public résultent aussi du profond décalage de l'ambiance de l'épisode avec les autres adaptations réalisées dans la série. Ce décalage pose la question d'un certain brouillage des frontières entre les séries policières contemporaines et *Agatha Christie's Poirot* au travers du téléfilm. En effet, même si elle a évolué dans son format, la série a conservé une partie de son esprit hérité des années 1980. L'ambiance de l'épisode se rapproche de celui de certaines séries policières dans lesquels les enquêteurs sont aux prises avec des difficultés personnelles et morales, comme *Les enquêtes de l'inspecteur Wallander* (2006-2016). Ce décalage a été mal perçu par une partie des téléspectateurs, habitués au format de la série. La situation du téléfilm de 2010 montre que « parler de réception, c'est parler d'une suite ou d'une série « d'expériences », au sens de

¹⁰⁵ Marc Lits, « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique », in Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran, Texte imprimé : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques : [actes du colloque international (12-15 mai 1998) / organisé par le Centre de recherches sur les littératures populaires de l'Université de Limoges]*, Limoges, PULIM, 2000, 870 p., p.597-599

¹⁰⁶ « Maintenant, je réalise que la tonalité sombre de ce choix signifie que l'enthousiasme suscité par notre version chez certains de ceux qui ont seulement vu le film de 1974, et n'ont jamais lu le roman original de Dame Agatha Christie, pourrait être moindre. » (Traduction personnelle)
David Suchet, *Op.cit.*

situations vécues, qui ont l'occasion de « faire l'expérience », au sens de ressentir la présence d'objets, et d'« éprouver », au sens de soumettre à une épreuve leur qualité artistique. »¹⁰⁷.

Malgré cette réception mitigée, *Le Crime de l'Orient-Express* a été rediffusé plusieurs fois, principalement en tant qu'épisode d'une série prisee du public. L'Ina conserve ainsi les trente-et-une diffusions du téléfilm depuis 2011 (figure 3). Ces rediffusions ont principalement eu lieu sur TMC. Si ces rediffusions ont attiré moins de monde que la première de décembre 2011, la part d'audience est assez constante, tournant autour de 3.50% de parts de marché.

Figure 3 : Nombre de diffusions du *Crime de l'Orient-Express* de Philip Martin en fonction de leur horaire de diffusion entre décembre 2011 et décembre 2016

Horaire de diffusion	Chaînes hertziennes	Chaînes satellites
0 : 00/3 : 00	3	8
3 : 00/6 : 00	0	0
6 : 00/9 : 00	0	4
9 : 00/12 : 00	0	0
12 : 00/15 : 00	0	6
15 : 00/ 18 : 00	0	3
18 : 00/ 21 : 00	0	1
21 : 00/24 : 00	0	6
Total	3	28

Sources : Délégation Centre-Est de l'Ina.

Le corpus choisi pour ce mémoire se compose d'œuvres aux formats et aux approches différentes. Comment *Le Crime de l'Orient-Express* a-t-il été appréhendé par ces adaptations ? Quelles représentations sont mises en avant et comment évoluent-elles entre 1934 et 2011 ? Des questions qui seront abordées dans la seconde partie, à savoir la nature des approches choisies dans le cadre des adaptations pour s'approprier le roman.

¹⁰⁷ Jean-Marc Leveratto, « L'expertise du spectateur. L'analyse sociologique de la réception cinématographique », in Pascale Goetschel, François Jost, Myriam Tsikounas, *Ibid.*, p.187

II. TROIS APPROCHES D'ADAPTATION DU ROMAN POLICIER

Le roman d'Agatha Christie a connu trois adaptations qui ont repris à leur manière le roman sans trop s'éloigner du texte d'origine. Néanmoins, les objectifs des réalisateurs et les contraintes inhérentes aux trois productions ont généré des résultats spécifiques, avec une lecture propre de l'énigme. L'énigme policière et son caractère particulier sont ainsi repris de manière variable par les trois productions audiovisuelles. Ces spécificités sont mises en avant par les choix de mises en scène et d'environnement sonore et musical. Dans un premier temps, nous analyserons la manière dont chaque production s'est approprié l'histoire et ses personnages. Le rôle spécifique du doublage français sera commenté à cette occasion. Les choix audiovisuels des trois adaptations pour mettre en scène l'histoire et lui donner une ambiance particulière seront ensuite présentés.

A. TROIS REAPPROPRIATIONS DE L'HISTOIRE

1. Réappropriations de l'intrigue

Les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* ont en commun une structure narrative qui s'éloigne en partie de celle du roman. En effet, le roman est découpé en trois parties distinctes. La première s'appelle *The Facts* et correspond à l'introduction de l'histoire et de ses personnages. Elle se termine par la découverte du meurtre de Ratchett et de sa véritable identité. La seconde partie est *The Evidence* durant laquelle Poirot, secondé par monsieur Bouc et le docteur Constantine interroge les différents suspects et fouille leurs bagages pour trouver des indices. Enfin, la dernière partie, *Hercule Poirot Sits Back and Thinks*, montre Poirot et ses deux collègues réexaminant les faits qu'ils ont découverts. Cette réflexion permet à Poirot de résoudre l'énigme et de proposer deux solutions : celle du mafieux ou la vérité qui implique tous les passagers. Le roman se conclut par Poirot déclarant un non-lieu pour l'enquête lorsque monsieur Bouc et le docteur Constantine décident de choisir la première solution.

Dans les adaptations, seul le déroulement de la première partie est respecté. Les trois adaptations conservent en effet la présentation des personnages, Poirot qui surprend la conversation entre Mary Debenham et Arbuthnot, le départ du train, l'offre de Ratchett et les événements de la nuit du meurtre. Cette première partie est simplifiée et concentrée sur une demi-heure pour des raisons de fluidité narrative. Les deux autres parties sont fusionnées et ne conservent qu'un seul interrogatoire pour chaque suspect et la résolution de l'énigme par Poirot. Dans le roman, les suspects sont soumis à deux interrogatoires, décrits dans les deux parties, le premier ayant pour objectif de les présenter de manière plus détaillée et personnelle. Les deux interrogatoires sont condensés en un seul pour éviter la répétition qui nuirait à la fluidité du récit cinématographique. En effet, « les romans et les films utilisent des moyens d'expression différents. Les romans utilisent les mots pour raconter l'histoire, pour décrire les personnages et développer les idées. Les films utilisent l'action et les images. »¹⁰⁸ Au travers des réponses données et des émotions exprimées, les interrogatoires mettent en valeur les différents personnages ; les informations essentielles pour l'enquête sont conservées. Avec la fusion des interrogatoires, il ne reste de la troisième partie que la résolution de l'enquête. Les chapitres durant lesquelles Poirot et ses deux compagnons d'enquête réfléchissent sur les résultats des interrogatoires sont supprimés dans les trois adaptations pour accélérer la fluidité de l'intrigue. Un film est avant tout visuel et ne peut représenter les pensées et réflexions d'un personnage. Le format narratif développé par les trois adaptations suit une structure en trois actes différente du roman. Le premier acte introduit les différents personnages et le départ de l'Orient-Express et s'achève sur le blocage de ce dernier. Le second acte concerne la découverte du crime et les interrogatoires des différents suspects. Enfin, chaque adaptation se conclut par la résolution de l'énigme. Les trois adaptations ont en commun ces aspects dans la réappropriation de l'histoire.

Le film de 1974 joue à la fois sur la retranscription audiovisuelle de l'histoire et la mise en valeur de sa distribution. Le film de Sidney Lumet est considéré par beaucoup comme la plus fidèle adaptation d'un roman d'Agatha

¹⁰⁸ Linda Seger, Édouard Blanchot (col.), *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Paris, Editions Dixit, 2006, 239 p., p.34

Christie. Le but du film est de reproduire la mécanique du roman, à savoir montrer l'enquête aux spectateurs tout en les amenant à réfléchir sur la solution avant qu'ils ne la découvrent lors de la résolution finale de l'affaire¹⁰⁹. La fidélité est particulièrement marquée dans la restitution du premier acte de l'histoire. Néanmoins, si dans le roman, Poirot sert de fil directeur au récit, le film met plus l'accent sur les personnages et les interrogatoires. Cette focalisation sur les interrogatoires contribue à la mise en valeur de la distribution prestigieuse que Sidney Lumet a pu obtenir pour son film. Ajoutée à la simplification de l'enquête, elle modifie certains éléments présents dans le roman d'origine. Alors que la complémentarité des alibis est l'élément central de l'enquête dans le roman, le film l'évoque sans en faire un des enjeux cruciaux de l'intrigue. En outre, Sidney Lumet relègue au second plan les indices matériels recueillis par Poirot. Leur moindre importance illustre le choix du film de se centrer sur les personnages. Seul le mouchoir brodé retrouvé sur les lieux du crime garde l'importance qu'il a dans le roman : c'est l'un des indices qui permet à Poirot de découvrir les liens unissant certains passagers. Les autres indices sont certes montrés à l'écran, mais ne sont évoqués que brièvement dans les interrogatoires ; ils servent principalement à introduire de la confusion dans l'enquête. Le bouton arraché de conducteur de wagon-lit illustre le rôle mineur des indices matériels. Dans le roman, cette découverte amène à une vérification des uniformes des différents membres du personnel, dont Pierre Michel. Dans le film, cette vérification se réduit au personnage de Michel et est de surcroît hors-champ. La fouille est supprimée pour accélérer le rythme du film et pour se concentrer sur les personnages. La découverte du kimono, porté par une femme lors de la nuit du meurtre, bien que fortuite, conserve son contexte par rapport au roman, à savoir Poirot le découvrant dans sa cabine. La découverte de l'uniforme, fortuite elle-aussi, intervient dans des conditions bien différentes du roman. Certes, les deux personnages principaux de la scène, à savoir Poirot et Hildegard Schmidt, sont présents, mais les circonstances pour la découverte de l'uniforme au bouton manquant permettent d'introduire un indice non présent dans le roman, l'album photographique ; ce dernier sera utilisé ultérieurement dans l'intrigue.

Le film renforce au travers de ses dialogues l'humour discret du roman. Cette accentuation passe soit par l'ajout de répliques inexistantes dans le roman,

¹⁰⁹ Didier Dagnin, « Le Crime de l'Orient-Express », in Henri Mitterrand, *Ibid.*, p.98

soit par la mise en dialogues d'éléments de narration. Un aspect qui rappelle que l'adaptation d'un roman passe aussi par la présentation de scènes implicites dont les indices sont suggérés dans le récit¹¹⁰. L'interrogatoire de Beddoes, le valet de Ratchett, est révélateur de cette mise en valeur de l'humour. Dans le roman, le valet revient sur son rapport avec son compagnon de cabine, monsieur Foscarelli, amenant Poirot à imaginer la situation de l'Italien cherchant à discuter avec l'Anglais. Le film le retranscrit sous forme d'échanges qui soulignent le désir de discussion de Foscarelli et l'ennui de Beddoes :

Foscarelli : _ Hé, monsieur, c'est quoi votre bouquin ?

Beddoes : _ La Madone des Sleepy par Maurice Lecobra.

Foscarelli : _ Dîtes-moi d'abord, il est tout cochon ?

Beddoes regarde sa montre : _ D'abord, il est 22 heures 30, monsieur Foscarelli.¹¹¹

Les interrogatoires du colonel Arbuthnot et de Mary Debenham montrent quant à eux l'ajout de répliques humoristiques. Questionné sur Mary Debenham, l'officier lance : « *Mademoiselle Bertram¹¹² n'est pas une femme !* », suivi d'un silence avant d'ajouter : « *C'est une lady.* ». La seconde réplique est déjà présente dans le roman, mais l'introduction de la première déclaration et du silence provoque une touche d'incongruité. L'humour sous-jacent des répliques se retrouve peu après lorsque le colonel intervient pour empêcher Poirot d'harcéler de questions Mary Debenham. Dans son intervention, le colonel lance à Poirot de lâcher cette femme, ce à quoi le détective réplique : « *La lâcher ? Mais je ne savais pas que je la tenais.* ». L'humour du film permet d'alléger la tension provoquée par le crime et l'enquête.

Le film rajoute enfin trois scènes non présentes dans le roman. L'ajout le plus important est un prologue sur l'enlèvement de Daisy Armstrong qui s'achève sur une coupure d'article de presse annonçant la mort de la petite fille. L'ajout de cet événement, seulement évoqué dans le roman, permet de mettre l'accent sur le drame à l'origine du meurtre de l'histoire. Elle modifie la perspective de l'enquête, car elle donne une indication sur la direction qu'elle va prendre. Dans l'histoire originale, Poirot considère l'affaire Armstrong comme une possibilité parmi

¹¹⁰ Linda Seger, Édouard Blanchot (col.), *Op.cit.*, p.112-113

¹¹¹ Sidney Lumet (réal.), *Ibid.*

¹¹² « Diffusion français : le doublage »

d'autres pour le mobile du meurtre de Ratchett. Un autre ajout qui modifie la nature de l'enquête est l'arrivée du train chasse-neige après le premier tiers du film. Dans le roman, les personnages sont livrés à eux-mêmes, incertains de l'arrivée ou non des secours. La question centrale qui se pose alors est de savoir si Poirot peut résoudre ou non l'énigme. L'introduction du train chasse-neige modifie l'enjeu de l'enquête, car il sous-entend que Poirot doit résoudre l'enquête avant que le train puisse arriver à Brod. Cet ajout a aussi pour incidence de rendre les interrogatoires plus dynamiques et moins répétitifs. Enfin, une dernière scène est ajoutée après la résolution de l'enquête pour mettre en évidence la conclusion du récit : le train est dégagé et peut reprendre sa route tandis que les conjurés trinquent au champagne.

Si le film de Sidney Lumet cherche à reproduire la mécanique du roman d'énigme dans un format cinématographique, l'adaptation de 2001 cherche aussi à la reproduire dans un contexte bien particulier. La principale spécificité du téléfilm produit par CBS est de transposer l'intrigue du roman à l'époque contemporaine. Ce choix s'explique par la volonté de CBS de prendre en compte les références socioculturelles de son public. Son souci était de présenter un programme qui puisse répondre aux attentes du public américain et faire écho à ses propres références. Ce faisant, la chaîne reproduisait la démarche d'Agatha Christie lorsqu'elle a rédigé le roman, car ses sources d'inspiration permettaient aux lecteurs de savoir à quels faits divers il faisait écho. Ce choix de réactualiser l'intrigue était une manière pour CBS de prendre en compte les questionnements sur les publics et la réception¹¹³.

Les principaux aspects modifiés avec cette réactualisation de l'intrigue sont la situation des personnages, le dénouement de l'affaire Armstrong et l'ajout des outils technologiques dans l'intrigue. Cette modernisation intervient aussi dans l'introduction de l'histoire. Alors que dans le roman, l'histoire débute par le retour de Poirot qui vient de résoudre une affaire en Syrie, le téléfilm fait débiter l'intrigue par la résolution d'un crime dans un night-club d'Istanbul. La transposition à l'époque actuelle concerne aussi l'indice permettant de relier Ratchett à l'affaire Armstrong et aux moyens de pression sur ce dernier. Dans le

¹¹³ Judith Lyon-Caen, « La spirale production/réception », in Pascale Goetschel, François Jost, Myriam Tsikounas (dir.), *Op.cit.*, p.254

roman, Hector McQueen, le secrétaire de la victime, montre à Poirot des lettres de menace de mort envoyées contre Ratchett lors des deux semaines précédant le meurtre¹¹⁴, tandis que le détective découvre le fragment brûlé de lettre sur laquelle était inscrit « *Remember little Daisy Armstrong.* »¹¹⁵. Le téléfilm de Carl Schlenkel modernise ces éléments en remplaçant les lettres menaçantes par des appels téléphoniques, dont un qui est montré dans la scène de l'hôtel durant laquelle Poirot retrouve son vieil ami monsieur Bouc. Quant à l'indice incriminant, il est transformé en cassette vidéo présentant une annonce de la mort tragique de Daisy Armstrong. La cassette est endommagée par Ratchett, mais Poirot parvient à en visionner les premières secondes lors de son enquête. La seconde étape de la découverte de la véritable identité de Ratchett intervient après l'interrogatoire d'Arbuthnot. Poirot emprunte à ce passager son ordinateur et l'utilise pour trouver des informations à son sujet. Il en profite pour montrer à son ami Bouc les circonstances de l'affaire Armstrong avec son coupable, Cassetti, qui a pu échapper à la justice grâce à un acquittement. La dernière étape intervient juste après lorsque Poirot inspecte de nouveau le corps de Ratchett et découvre des indices lui permettant de comprendre que ce dernier est en réalité Cassetti. Les indices en question font référence à la chirurgie contemporaine.

Des éléments de justification sont ajoutés pour assurer la meilleure intégration possible de l'intrigue dans le contexte contemporain. En effet, la nature de l'histoire la rend difficile à transposer à l'époque actuelle sans en affaiblir son contexte. L'existence des outils technologiques et de moyens de transports plus rapides que l'Orient-Express rendraient l'intrigue caduque si des éléments n'étaient pas introduits pour ancrer l'intrigue dans son nouvel environnement. Ainsi, alors qu'il existe des moyens de transports plus rapides pour rejoindre Londres, la présence de Poirot dans l'Orient-Express est justifiée par une invitation de monsieur Bouc à son ami. Quant à la présence des outils technologiques, elle demeure discrète au travers d'un téléphone portable utilisé par Foscarelli et d'un ordinateur détenu par Arbuthnot. L'ordinateur et Internet sont utilisés de manière parcimonieuse dans le téléfilm et servent à confirmer les soupçons de Poirot sur certains éléments de l'enquête.

¹¹⁴ Agatha Christie, *Op.cit.*, p.74

¹¹⁵ Agatha Christie, *Op.cit.*, p.91

Au-delà de la modernisation du contexte, la nature de l'histoire et de ses principaux enjeux sont conservés. La contrainte de temps plus forte que dans le film de Lumet et la contrainte budgétaire ont amené à une concentration de certains événements de l'intrigue et à une simplification d'autres aspects du roman pour mieux les intégrer à la narration audiovisuelle. Ainsi, le train n'est plus bloqué par la neige mais par un simple éboulement, ce qui rend l'enfermement moins pesant. En outre, le déblaiement est introduit très tôt dans l'intrigue : il est concomitant au démarrage de l'enquête et est achevé avant la fin du récit. La résolution de l'énigme intervient alors que l'Orient-Express a repris sa route. Comme dans le film de 1974, Poirot doit résoudre l'énigme avant l'arrivée du train à la prochaine gare. La simplification intervient aussi dans le fait que Poirot reçoit une cabine de première classe dès Istanbul alors que dans le roman, il doit attendre l'arrêt à Belgrade pour voir monsieur Bouc lui céder sa cabine, passant sa première nuit dans le compartiment de monsieur McQueen. Bien que sa structure narrative se rapproche de celle des deux autres adaptations, elle reprend davantage d'éléments narratifs du roman d'origine avec la présence ponctuelle de double interrogatoire et la fouille complète du wagon.

Certains événements-clé du roman sont repris dans un contexte chronologique assez similaire au livre : la découverte du corps se fait après le passage de Poirot au wagon-restaurant, madame de Strauss est interrogée une nouvelle fois après la fouille du train et une seconde confrontation entre Poirot et Arbuthnot précède la résolution de l'énigme. L'adaptation conserve davantage les caractéristiques de l'enquête telle qu'elles sont présentes dans le roman. La complémentarité des alibis est ainsi préservée au travers d'une soirée qui se passe dans la cabine de Foscarelli et qui réunit ce dernier, Mary Debenham, Robert Arbuthnot, et monsieur McQueen. Les autres passagers possèdent des alibis solides, rendant difficile la découverte du coupable. La frustration de Poirot devant la complémentarité des alibis est mise en valeur dans le téléfilm, notamment au travers d'une réplique qu'il lance à monsieur Bouc :

C'est frustrant. Extrêmement frustrant. Tout le monde dans ce train a un alibi, à l'exception de la Signora Alvarado. Mais ces coups terriblement féroces ne peuvent être l'œuvre d'une femme aussi raffinée, mais cela dit, elle est liée aux

victimes de Ratchett, tout comme le jeune McQueen qui connaissait Madame Armstrong lui aussi.¹¹⁶

Les indices matériels sont aussi davantage mis en valeur dans le téléfilm. La scène où Poirot et monsieur Bouc vérifient l'uniforme de Michel pour attester la présence de ses boutons et la réaction du contrôleur réalisant qu'il aurait pu être accusé d'être l'assassin est ainsi reprise du roman. Une fouille est réalisée dans les affaires des passagers pour retrouver l'uniforme. Dans un souci de gain de temps, elle est menée par Michel en parallèle des interrogatoires gérés par Poirot, alors qu'elle intervient après les interrogatoires dans le roman. A l'issue de la fouille, Michel découvre l'uniforme caché dans la cabine du détective, alors que dans le roman, il s'agit du kimono. Ce dernier est supprimé de l'histoire à cause de la simplification des éléments de l'intrigue et du fait que l'habit n'évoque plus un vêtement de nuit au début des années 2000. Du fait de la modernisation du contexte, le cure-pipe d'Arbuthnot retrouvé sur les lieux du crime est remplacé par un stylet. Le mouchoir brodé et son utilisation par Poirot sont conservés, mais le téléfilm introduit trois éléments qui tiennent compte de la modernisation du contexte ou s'inspirent de détails mentionnés dans le roman. D'une part, dans la scène où Poirot le montre à madame Hubbard, cette dernière déclare : « *On est au troisième millénaire, monsieur Poirot. Qui donc utilise encore un mouchoir brodé ?* »¹¹⁷, ce qui intègre la scène du roman et l'indice dans le contexte contemporain. D'autre part, son lien avec madame Alvarado est réalisé de façon à conserver l'origine russe de la lettre brodée. Dans le roman, Poirot découvre que le mouchoir appartient à la princesse Natalia Dragomiroff grâce à l'initiale. En effet, la lettre N s'écrit dans l'alphabet cyrillique de la même manière que le H dans l'alphabet latin¹¹⁸. Ce détail est conservé dans le téléfilm, mais justifié par le fait qu'il s'agit d'un cadeau fait à madame Alvarado par un admirateur russe du nom de Yuri Dragomiroff. Cela permet aussi au téléfilm de conserver de manière indirecte le nom originel du personnage. Enfin, durant l'interrogatoire de Mary Debenham, Poirot l'utilise, profitant du fait que cette dernière a pour second prénom Hermione. Dans le roman, cette scène n'a pas lieu, mais Poirot mentionne dans le chapitre *Which of them ?* le fait que le mouchoir puisse appartenir à Mary

¹¹⁶ Carl Schlenkel (réal.), *Le Crime de l'Orient Express*, 2001.

¹¹⁷ Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

¹¹⁸ Agatha Christie, *Ibid.*, p.299

Debenham du fait de son second prénom¹¹⁹, bien qu'ensuite il en rejette l'idée à cause de la nature du mouchoir¹²⁰. Ces trois ajouts illustrent à la fois le respect d'éléments exploités dans le roman et leur intégration dans un contexte plus contemporain. Cette fidélité au roman se retrouve pour d'autres indices matériels. Ainsi, la découverte du couteau, replacée à l'issue de l'interrogatoire de Foscarelli, conserve les circonstances du roman.

Néanmoins, un point sur lequel le téléfilm diffère du roman dans son schéma narratif est le moment choisi pour le meurtre. Dans le roman, le crime a lieu après l'arrêt de l'Orient-Express alors que dans le téléfilm, il intervient avant le blocage imprévu du train. Cette modification chronologique influence la manière dont réagissent les conjurés. Alors que dans l'intrigue du roman, repris par Sidney Lumet dans le film, les conjurés ont planifié tous les alibis et leurs réponses à la police, ils vont devoir ici improviser et mettre en place de nouveaux scénarios, afin de brouiller les pistes. Ils utilisent les mêmes indices, mais les introduisent de manière différente.

Si les deux premières adaptations s'approprient le roman tout en gardant l'idée centrale d'enquête, le téléfilm réalisé par Philip Martin dans le cadre de la série *Agatha Christie's Poirot* se réapproprie plus profondément l'histoire. L'adaptation met en avant les problématiques soulevées par le meurtre du fait de sa nature et du contexte dans lequel il a lieu. Elle place au cœur de l'histoire le dilemme auquel est confronté Poirot. Elle introduit aussi d'autres thématiques sous-jacentes à l'histoire, notamment la religion. Philip Martin veut de surcroît faire une adaptation qui met mal à l'aise le téléspectateur en soulignant l'atmosphère sombre de l'histoire¹²¹. Ces choix résultent de la vision convergente du roman des trois principaux responsables de l'adaptation : Philip Martin, le scénariste Stewart Harcourt et David Suchet, l'interprète principal de la série. Ce dernier décrit ainsi sa représentation des enjeux du roman dans *Poirot and Me* :

¹¹⁹ Agatha Christie, *Ibid.*, p.268

¹²⁰ Agatha Christie, *Ibid.*, p.279-280

¹²¹ Tim Oglethorpe, « Poirot's Orient distress: Thought Poirot was just a moustache twirling comic turn? The new version of Murder On The Orient Express is tense, gritty and surprisingly blood-soaked », *Daily Mail*, 10 décembre 2010., disponible sur www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1341320/Poirots-Orient-distress-Thought-Poirot-just-moustache-twirling-comic-turn-The-new-version-Murder-On-The-Orient-Express-tense-gritty-surprisingly-blood-soaked.html, consulté le 19/01/2017

*That dilemma is what I wanted to bring out, and I was delighted when the director, Philip Martin, and the screenwriter, Stewart Harcourt, who had just written *The Clocks*, arrived at my flat in London and told me that they wanted to do exactly that, to reveal Poirot's anger at the murder and his agony at what his conscience would allow him to do once he had uncovered the truth.*¹²²

Le téléfilm respecte les grandes lignes de l'intrigue et ses aspects-clés, mais resserre son contenu au profit des thématiques inhérentes à l'histoire. Ainsi, si l'interrogatoire met en valeur les personnages dans le film de 1974, il est plus court dans l'adaptation de 2010 et condense davantage les informations présentes dans le roman, se concentrant davantage sur les motivations des suspects. La réduction du temps consacré aux interrogatoires est particulièrement flagrante pour trois d'entre eux. D'une part, Foscarelli va voir Poirot après que ce dernier a interrogé la princesse Dragomiroff pour le mettre en garde contre la mafia et lui dire combien cette dernière nuit à la réputation des Italo-américains. D'autre part, les interrogatoires de Mary Debenham et du colonel Arbuthnot sont fusionnés en une seule scène durant laquelle Poirot les confronte devant les autres passagers. Quant au second interrogatoire de monsieur McQueen, il est transformé en confession de sa relation avec l'affaire Armstrong devant les autres passagers et monsieur Bouc. Cette condensation des événements et leur nouveau contexte permettent de souligner la tension qui parcourt l'ensemble des personnages. Elle indique aussi une moindre importance accordée à l'enquête. Cet aspect est aussi reflété par la relégation au second plan des indices. En effet, le téléfilm ne retient d'important que le morceau brûlé de lettre qui permet de découvrir la véritable identité de monsieur Ratchett et le mobile possible du meurtre. En revanche, d'autres indices sont montrés sans que le téléfilm ne s'y attarde trop ; le cure-pipe est supprimé et l'arme du crime est montrée juste avant la résolution de l'affaire. La moindre importance des indices met aussi en exergue leur but premier de détourner l'attention de Poirot. Ce dernier ne leur accorde guère d'importance et révèle leur véritable fonction dans la résolution de l'énigme.

¹²² « Ce dilemme est ce que je voulais faire ressortir, et j'ai été heureux quand le réalisateur, Philip Martin, et le scénariste, Stewart Harcourt, qui venait d'écrire *Les Pendules*, sont arrivés à mon appartement à Londres et m'ont dit qu'ils voulaient exactement faire cela, révéler la colère de Poirot devant le meurtre et sa souffrance vis-à-vis de ce que sa conscience lui permettrait de faire une fois qu'il aurait découvert la vérité. » (Traduction personnelle)
David Suchet, *Op.cit.*

En choisissant de mettre l'accent sur le dilemme moral de Poirot, Philip Martin, Stewart Harcourt et David Suchet accentuent le point de vue narratif préexistant dans le roman. En effet, *Le Crime de l'Orient-Express* possède une narration à la troisième personne qui suit le personnage du détective. Ce choix de narration s'explique par la nature de l'énigme et sa résolution. Le téléfilm l'accentue en plaçant le détective belge au cœur de la quasi-totalité des séquences de l'épisode¹²³. Il introduit certes d'autres scènes où le personnage n'intervient pas, mais ces dernières sont mineures et présentent les réactions des autres personnages devant les événements. A l'instar du téléfilm de Carl Schlenkel, l'adaptation de 2010 modifie l'ordre des événements de la nuit du meurtre et de la découverte de l'identité réelle de Ratchett. Cette dernière intervient lors de l'interrogatoire de monsieur McQueen, après la découverte des termes « aisy arms » sur le morceau de lettre brûlée. L'arrivée plus tardive de cette découverte est montrée comme déduction des informations recueillies par Poirot sur Ratchett depuis le départ du train. Cette modification de l'ordre des événements dévoile le caractère humain du détective et annonce la montée en puissance du dilemme moral auquel il est confronté.

Les changements les plus importants sont la réécriture de scènes préexistantes dans le texte d'origine et l'ajout de nouvelles scènes. La plupart de ces changements visent à mettre l'accent sur les principales thématiques développées par Philip Martin et Stewart Harcourt. La plupart des scènes réécrites soulignent le dilemme moral, l'atmosphère lugubre de l'adaptation ou l'introduction de l'aspect religieux. L'interrogatoire de Greta Ohlsson intervient dans cette logique, car s'il reprend des éléments présents dans le roman, sa conclusion tourne autour de la problématique du pardon et sur la foi de la missionnaire suédoise. Afin de mettre en place les principaux enjeux de l'histoire, deux scènes principales sont ajoutées au début de l'intrigue. La première séquence s'inspire d'un détail évoqué au début du roman sur les conséquences de la résolution du scandale dans l'armée française de Syrie par Poirot : le suicide d'un officier haut gradé et la démission d'un second commandant¹²⁴. Dans la scène d'ouverture du téléfilm, Poirot confronte le lieutenant Morris, un officier britannique responsable d'un scandale secouant la garnison de Palestine. Cette

¹²³ David Suchet, *Ibid.*

¹²⁴ Agatha Christie, *Ibid.*, p.12

confrontation se conclut par le suicide du militaire sous les yeux du détective. La seconde séquence importante de l'introduction montre Poirot, Mary Debenham et le colonel Arbuthnot assistant à une lapidation dans les rues d'Istanbul. Les deux scènes mettent en place l'état d'esprit de Poirot dans la suite du téléfilm¹²⁵ et annoncent les problématiques du dilemme moral. La question de la justice est développée au travers de deux discussions entre Poirot et Mary Debenham qui situées respectivement au début et à la fin du téléfilm. Le téléfilm introduit la coupure de courant dans le train, accentuant ainsi le réalisme de l'adaptation et rapprochant le contexte de l'histoire de celui de l'incident de janvier 1929. Durant cet incident, l'Orient-Express fut bloqué dans la neige durant six jours au cours desquels les passagers durent survivre dans des conditions dantesques¹²⁶. Cet ajout des conséquences du blocage du train sur le confort des passagers permet de renforcer l'atmosphère sinistre et tendue de l'histoire. Enfin, le dénouement est profondément reconfiguré. Alors que le roman se conclut sur Poirot annonçant un non-lieu pour l'enquête dans un train toujours bloqué par la neige, le téléfilm montre le détective se mettant en colère contre les conjurés et refusant de les laisser partir. A ce refus s'ensuit une tentative du colonel Arbuthnot de tuer Poirot et monsieur Bouc. Le téléfilm se conclut par la deuxième conversation entre Poirot et Mary Debenham, l'arrivée de la police yougoslave et la décision finale de Poirot de laisser partir les coupables. L'allongement du dénouement et du temps pris par Poirot pour sa décision souligne l'ampleur du dilemme moral.

Dans les trois adaptations, l'histoire du *Crime de l'Orient-Express* a été réappropriée respectueusement dans son déroulé. Sidney Lumet reprend l'intrigue dans une approche de fidélité complétée par une atmosphère légère et surannée. Carl Schlenkel intègre l'histoire dans un contexte contemporain tandis que Philip Martin aborde ses enjeux dans une approche thématique.

2. Réappropriations des personnages

La réappropriation de l'histoire dans les trois adaptations passe aussi par celle de ses personnages. En tant que roman policier d'énigme, leur rôle est très important dans la structure narrative des événements et dans la progression de

¹²⁵ David Suchet, *Op.cit.*

¹²⁶ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Op.cit.*, p.104

l'enquête. Il s'agit cependant de personnages à l'existence purement fonctionnelle, incarnant le minimum sémantique vital de la figure structurale du témoin, du suspect, de la victime et du criminel¹²⁷. Chaque adaptation reprend les personnages de manière très spécifique pour mieux répondre aux éléments qu'elle souhaite mettre en avant.

Le principal atout du film de Sidney Lumet est moins le respect de l'intrigue que sa distribution extraordinaire. Les transformations de la structure narrative de l'histoire s'expliquent notamment par cette distribution. Il s'agit en effet de permettre à l'ensemble des acteurs de pouvoir réaliser leur prestation sans nuire à celle des autres. La principale difficulté de l'adaptation du roman d'Agatha Christie tient à son nombre important de personnages. L'ensemble représente dix-sept personnages, avec treize suspects, la victime, le détective et deux compagnons d'enquête. Si un roman peut décrire un très grand nombre de personnages, un film de deux heures ne peut avoir ce luxe au risque de perdre le spectateur et de nuire à la narration cinématographique¹²⁸. Le film de 1974 réussit cependant à garder sa cohérence et à présenter correctement l'ensemble des personnages grâce à la structure choisie par Sidney Lumet et Paul Dehn. En effet, il ne présente qu'un interrogatoire par suspect, dont la durée ne dépasse pas cinq minutes, et met longuement en scène ces personnages au travers de leur première scène d'introduction avant de tous les montrer dans la séquence de la résolution de l'énigme. Le fait que des acteurs très connus jouent les personnages modifie le traitement de ces derniers. Le film met l'accent sur les acteurs dès qu'ils sont annoncés par le générique. Cette mise en avant des interprètes transforme la nature de l'énigme concernant les personnages. Dans le roman, du fait du crime, tous les personnages qui semblent innocents sont suspects. Le film change cette approche dualistique du roman d'énigme en une dichotomie plus rassurante entre les acteurs et leurs rôles¹²⁹. Une modification qui contribue à la nature distrayante et paisible

¹²⁷ Jean Fabre, « Heuristique et littéralité du roman d'énigme », in Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme : actes du 5e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine* / textes réunis par Jean-Marie Graitson, Liège, Éd. du CÉFAL, 1994, 172 p., p.116

¹²⁸ Linda Singer, Édouard Blanchot, *Op.cit*, p.136

¹²⁹ Thomas Leitch, « *Murder on the Orient Express*, *Blue Velvet*, and the Unofficial-Detective Film », in *Ibid.*, p.178

du film¹³⁰. Le film cherche aussi à mettre en valeur ses acteurs, ce qui implique la transformation des personnages et de leurs caractéristiques¹³¹.

Plusieurs personnages sont enrichis par rapport au roman.

- Les deux personnages qui connaissent la plus profonde transformation sont madame Hubbard et Greta Ohlsson. Madame Hubbard est décrite dans le roman comme une douairière américaine parfois hystérique et bavarde. Dans le film, elle devient une femme exaspérante et glaciale afin de mieux correspondre au style de Lauren Bacall¹³¹. Quant à Greta Ohlsson, le jeu d'Ingrid Bergman transforme le personnage passif et terne de missionnaire suédoise en femme « née arriérée » emplie de foi chrétienne enseignante auprès de très jeunes enfants de couleur¹³¹, introduisant ainsi la foi chrétienne absente du roman.
- Monsieur McQueen, joué par Anthony Perkins, est présenté comme ayant un rapport affectif très poussé envers Madame Armstrong. Cette relation, déjà évoquée dans le roman, devient quasiment un amour filial dans le film. Le renforcement de cette caractéristique permet à Anthony Perkins de jouer une variante du personnage qui l'a fait connaître, Norman Bates de *Psycho*¹³¹.
- Michel connaît un approfondissement de son caractère sérieux et endeuillé. Il fait figure d'employé-modèle, mais reste affecté par les morts successives de sa fille et de son épouse. Si la mort de sa fille est évoquée dans le roman par son lien avec l'affaire Armstrong, le décès de son épouse est un ajout du film qui accentue la tragédie de l'affaire, car cette dernière meurt de chagrin suite à la mort de Paulette.
- Le colonel Arbuthnot, joué par Sean Connery, est un mélange du flegme britannique et de réactions émotionnelles lorsqu'il est question de Mary Debenham dont il est amoureux. Son flegme est déjà présent dans le roman, mais est renforcé par le choix de Sean Connery, figure emblématique de James Bond.
- La princesse Dragomiroff voit son rang social davantage mis en valeur par la présence de deux chiens, inexistant dans le roman, participant ainsi à l'atmosphère somptueuse qui se dégage du film.

Certains personnages conservent leurs caractéristiques, d'autres sont peu développés par rapport au roman, principalement par la moindre importance de leur présence dans le film.

¹³⁰ « Influence sur les représentations inhérentes à l'intrigue »

¹³¹ Thomas Leitch, « *Murder on the Orient Express, Blue Velvet, and the Unofficial-Detective Film* », in *Ibid.*, p.178

- Monsieur Ratchett, alias Casseti, est présenté comme un homme d'affaire retraité s'intéressant aux antiquités. C'est un homme distant et froid, mais non antipathique, même si le film conserve la description du roman concernant le côté sauvage de ses yeux¹³². Il est aussi présenté comme un homme strict concernant les affaires.
- Les Andrenyi connaissent peu de développements par rapport au roman. La fragilité émotionnelle de la comtesse, présente dans l'histoire d'origine, n'est suggérée que de manière implicite dans le film. En effet, à la différence du roman où elle n'a pas participé au meurtre, elle est incluse dans le crime et porte un coup commun avec son époux.
- Cyrus Hardman connaît très peu de développement dans le film, mais trois aspects sont mis en avant chez lui, deux d'entre eux étant déjà existants dans le roman. D'une part, c'est un détective privé travaillant pour l'agence Pinkerton, bien que dans le roman, il est employé par l'agence McNeil¹³³. Cette petite modification est une manière de faire écho à une référence anglo-saxonne, l'agence Pinkerton qui avait acquise une réputation légendaire grâce à son fondateur, Allan Pinkerton¹³⁴. Cette référence est très connue en France et a été un des facteurs du développement de l'intérêt pour la figure du détective au début du 20^e siècle¹³⁴. D'autre part, la raison de sa présence parmi les conjurés est de venger la mort de Paulette Michel dont il était amoureux. Son interrogatoire avec Poirot se résume d'ailleurs à la révélation de son véritable métier et à sa réaction face à la photographie de feu sa fiancée. Enfin, il est présenté comme un ancien policier, un élément non présent dans le roman, mais qui permet d'étoffer son personnage. Cet ajout peut aussi avoir un écho en France dans la mesure où certains des détectives du début du 20^e siècle étaient d'anciens policiers.
- Le personnage d'Hildegard Schmidt, peu développé par le film, est mis en valeur au travers de sa loyauté envers la princesse, aspect déjà présent dans le roman. L'introduction de l'album photographique permet d'enrichir le personnage en créant un lien affectif avec Paulette Michel et de l'ancrer davantage dans la tragédie de l'affaire Armstrong.
- Monsieur Bouc devient monsieur Bianchi dans le film, devenant ainsi un italien. Cette modification supprime l'obsession du personnage envers Foscarelli du fait de

¹³² Agatha Christie, *Op.cit.*, p.28

¹³³ Agatha Christie, *Op.cit.*, p.181

¹³⁴ Dominique Kalifa, *Histoire des détectives privés en France (1832-1942)*, Paris, Nouveau monde éd., 2007, 361 p., p.105

la représentation des Italiens comme des spécialistes du crime au couteau. Le personnage conserve ses deux principales fonctions du roman : il est ami avec Poirot et tient le rôle du second de l'enquêteur qui ne comprend rien au déroulement de l'enquête¹³⁵ et qui désigne promptement les différents passagers comme responsables du meurtre. Son personnage apporte de la légèreté au film par son côté humoristique.

- Le docteur Constantine conserve la plupart de ses caractéristiques et sert de contrepoids à Bianchi en tempérant ce dernier dans ses accusations successives contre les passagers après leurs interrogatoires.

Enfin, le personnage d'Hercule Poirot, joué par Albert Finney, est un détective diligent, n'hésitant pas à prendre à contre-pied les suspects qu'il interroge et sachant tirer ses propres conclusions des informations qu'il recueille. Ces aspects, déjà présents dans le roman, sont accentués dans le film par sa structure narrative. C'est aussi un personnage quelque peu maniéré aimant le confort. Ce trait de caractère est souligné à la fois par le protège-moustache créé dans le film pour insister sur le souci qu'il porte à sa moustache et par sa préoccupation sur la qualité de la nourriture mise en avant dans les scènes de l'hôtel et du wagon-restaurant. Le film suggère à deux reprises qu'il est un détective ayant réussi dans sa carrière : la scène du ferry où il est importuné par un officier britannique et sa discussion avec Ratchett lorsque ce dernier lui fait une offre. Sa réaction finale met en évidence son refus de condamner les coupables, « car malgré son aversion pour le crime, il ne peut s'empêcher de les comprendre et même de donner raison aux coupables »¹³⁶.

Si le film de Sidney Lumet reprend l'ensemble des personnages et les adapte à sa distribution, l'adaptation de 2001 va s'approprier de plusieurs manières ces derniers. Sur les dix-sept personnages de l'enquête, cinq sont supprimés. Ces suppressions répondent à plusieurs contraintes. D'une part, les contraintes budgétaire et de temps obligent à réduire le nombre de personnages pour rendre possible la mise en valeur de l'enquête sans la rendre confuse. D'autre part, la modernisation de l'intrigue implique une réactualisation du background social des personnages. Ces modifications font que Hildegard Schmidt et monsieur

¹³⁵ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.18

¹³⁶ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Op.cit.*, p.104

Masterman sont supprimés parce qu'ils représentent la catégorie sociale des domestiques, très peu représentée dans le contexte contemporain. Enfin, la suppression de certains personnages résulte aussi de la proximité de leur fonction heuristique avec celle d'autres protagonistes. Le docteur Constantine tient un rôle quasi-identique à celui de monsieur Bouc, à savoir second de l'enquêteur. Greta Ohlsson est une nourrice avant d'être une missionnaire, ce qui la rapproche du personnage de Mary Debenham qui est une gouvernante. Masterman et McQueen ont en commun d'être au service de monsieur Ratchett. Enfin, Cyrus Hardman possède en commun avec Michel le fait de participer au meurtre pour venger la mort de la domestique des Armstrong dont ils étaient des proches. Cette proximité permet en conséquence aux personnages restants d'acquérir des caractéristiques associées aux protagonistes supprimés et de recentrer l'histoire¹³⁷ sur l'enquête.

Les personnages conservés dans le téléfilm connaissent des modifications variables. Certains voient leur arrière-plan social être modernisé avec des professions contemporaines valorisées dans la société américaine.

- Foscarelli devient ainsi un entraîneur personnel alors qu'il était un entrepreneur d'automobile dans le roman. Le personnage est aussi montré comme un individu volontaire et solidaire, car il aide l'équipe de déblaiement au cours du téléfilm.
- Le personnage d'Arbuthnot connaît aussi une profonde transformation. Alors qu'il est un colonel britannique dans l'histoire d'origine, il devient un responsable d'entreprise informatique. Rien n'est dit sur sa nationalité. Son amitié avec monsieur Armstrong est conservée avec un nouveau contexte, les deux hommes s'étant rencontrés à l'université. Le personnage est plus irascible que dans le roman, contestant la légitimité de Poirot à enquêter dans le train et n'appréciant pas le fait que Mary Debenham puisse être soupçonnée.
- Bien qu'étant seulement évoqués, les Armstrong voient leur situation sociale réactualisée avec Robert Armstrong qui devient un patron d'entreprise informatique très prospère et son épouse Sonia une femme très active dans les rencontres mondaines.
- La princesse Dragomiroff est le personnage qui connaît la plus profonde transformation. Elle devient en effet madame Alvarado, la veuve d'un dictateur d'Amérique latine et personnage d'un très grand raffinement, appréciant tout particulièrement la mode et les tissus. La scène du wagon-restaurant montre aussi

¹³⁷ Linda Singer, Édouard Blanchot, *Ibid*, p.137

qu'elle est allergique aux pignons, aspect non présent dans le roman mais qui réactualise et étoffe le personnage. Le téléfilm conserve du personnage d'origine son lien avec les Armstrong et sa vision d'une justice directe et ferme.

- Monsieur McQueen devient un diplômé de Yale qui travaillait au musée de Boston avant d'être embauché par Ratchett.
- Ratchett est beaucoup plus antipathique et menaçant que dans le roman, susceptible à l'idée qu'une personne puisse menacer sa vie, détruisant la cassette compromettante et furieux du refus de Poirot.
- Les Andrenyi deviennent les De Strauss, un couple aisé de nationalité allemande épris d'aventures. Le personnage de monsieur de Strauss est peu développé, mais conserve de sa figure romanesque son attachement à sa femme, suggéré par son insistance implicite à Poirot lorsque ce dernier lui demande d'aller l'interroger. En revanche, les scènes où madame de Strauss est présente souligne sa fragilité émotionnelle vis-à-vis du drame dont a été victime sa famille. La scène du wagon-restaurant la montre en train de faire un malaise à la vue de Ratchett tandis que la scène montrant le meurtre la voit faillir et repartir brusquement sans avoir porté de coups. Cette scène est intéressante dans la réappropriation du personnage, car elle est montrée participante au crime à l'instar du film de 1974, mais comme dans le roman, elle n'a finalement pas agi.

D'autres personnages conservent de nombreuses caractéristiques du roman d'origine.

- Mary Debenham est ainsi présentée comme un personnage posé, mais mise à mal par Poirot lorsque ce dernier la presse sur le sens des propos qu'il a surpris entre Arbuthnot et elle à Istanbul.
- Madame Hubbard conserve la plupart des attitudes et réactions du roman. Son hystérie s'exprime dans les mêmes situations que dans l'histoire d'origine. La première fois intervient lors de la nuit où le train est bloqué quand elle déclare à Michel qu'elle a vu un homme dans son compartiment. La seconde fois lorsqu'elle découvre le couteau et se met à hurler de terreur devant cette découverte.
- Michel est présenté comme un conducteur de wagons-lits intègre et sérieux. Si le téléfilm évoque le fait qu'il a perdu sa femme et sa fille quelques années auparavant, il ne le montre pas comme un homme endeuillé, à la différence du film de 1974. Le personnage reprend des caractéristiques de Poirot et de ses compagnons d'enquête pour la fouille, car c'est lui qui se charge de vérifier les bagages des passagers.

- Son patron, monsieur Bouc, conserve la plupart des caractéristiques du roman. Il est cependant plus actif et fait preuve de moins de perplexité devant l'énigme. Il est évoqué dans l'épilogue comme ayant pris sa retraite de la Compagnie des Wagons-Lits pour créer une agence de détectives privés à Istanbul. Comme dans le film de 1974, pour accentuer la dimension internationale de la compagnie qu'il gère, il n'est plus belge, mais d'origine germanique par son prénom Wolfgang.

Le personnage d'Hercule Poirot conserve du personnage romanesque le souci du confort, l'antipathie pour Ratchett, sa capacité à s'adapter aux suspects pour trouver plus facilement des réponses¹³⁸ et son sens de l'observation¹³⁸. Il est de surcroît attaché à ses amis¹³⁸, acceptant d'examiner le meurtre de Ratchett sur la demande de monsieur Bouc ou enquêtant au night-club de Vera Rossakoff au début du téléfilm. A l'instar du roman, il laisse partir les coupables, considérant que justice a été rendue. La réactualisation du contexte de l'intrigue place aussi le personnage dans une position intermédiaire. D'une part, des personnages évoquent le show dans lequel il a résolu de nombreuses affaires, soulignant le fait qu'il tire profit de l'outil médiatique pour montrer ses qualités d'enquêteur et son caractère implicitement vaniteux. D'autre part, il utilise très peu les outils technologiques pour résoudre les énigmes, préférant utiliser sa réflexion pour trouver des réponses, n'employant l'ordinateur d'Arbuthnot qu'en dernier recours. Il n'apprécie guère les transports contemporains que sont les avions et les transports rapides. Il reprend aussi quelques caractéristiques du docteur Constantine lorsqu'il inspecte le corps de Ratchett et analyse la nature des blessures reçues par ce dernier.

Enfin, le téléfilm introduit un personnage absent du roman pour développer celui de Poirot : Vera Rossakoff. Ce personnage, inspiré de celui d'Irène Adler de Conan Doyle, est une voleuse russe apparaissant dans trois enquêtes d'Agatha Christie qui mettent en scène le détective belge. Ces récits mettent en évidence une idylle d'ordre platonique entre les deux personnages¹³⁹. L'apparition de Vera Rossakoff dans le téléfilm sert à annoncer le détective au début du téléfilm et à créer une sous-intrigue amoureuse très secondaire. Le personnage du téléfilm est plus jeune que celui des récits et mène une vie moins irrégulière. Le début du téléfilm montre en effet Poirot résolvant une affaire dans le night-club qu'elle

¹³⁸ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Op.cit.*, p.44 et p.47-48

¹³⁹ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Ibid.*, p.57-59

possède. La romance des deux personnages est mineure, mais permet de souligner leurs différences de vie avec en arrière-plan le contexte contemporain où la réputation joue un grand rôle sur le plan médiatique. Le personnage de Rossakoff est absent de l'intrigue principale, mais intervient à l'issue de celle-ci, permettant la résolution de la sous-intrigue amoureuse entre les deux personnages et jouant le rôle de distraction pour Poirot.

La réappropriation du personnage de Poirot dans la version de 2001 a été un des facteurs de dépréciation de l'adaptation par le public. La principale cause est la comparaison de la prestation d'Alfred Molina avec celle des autres interprètes, principalement celle de David Suchet. En effet, la performance de ce dernier est devenue référentielle pour la définition du caractère du détective belge. La performance d'Alfred Molina est correcte, mais est en-deçà des attentes en comparaison avec David Suchet. L'importante présence à l'écran de l'acteur et son doublage¹⁴⁰ ont aussi contribué à la moindre appréciation du personnage par le public. Le téléfilm se centrant sur l'enquête de Poirot, le personnage est en conséquence très présent, ce qui tend à mettre en avant une prestation honorable mais ordinaire de son interprète. La dimension « fade » du personnage atténue l'attachement que pourrait avoir le public à son égard.

La production dirigée par Philip Martin pour l'épisode de la série *Agatha Christie's Poirot* se réapproprie complètement les personnages. L'élément le plus révélateur est qu'à la différence des deux adaptations précédentes, le téléfilm de 2010 préfère mettre l'accent sur leurs tourments devant les événements au détriment de leurs traits de caractère. S'il possède une durée similaire au téléfilm de Carl Schlenkel, il ne supprime qu'un seul personnage, Cyrus Hardman, le remplaçant par le docteur Constantine. Ce changement transforme les caractéristiques de ce dernier. Il est plus jeune que dans le roman et possède la double nationalité grecque et américaine, alors qu'il n'était que grec dans l'histoire d'origine et n'a jamais été en Amérique. Il a de surcroît une profession plus spécialisée dans le téléfilm, celle d'obstétricien. Cela permet de justifier sa présence parmi les coupables en tant qu'obstétricien des Armstrong, le mettant au cœur de la tragédie de la famille avec la mort de Sonia Armstrong, affectée par la mort de sa fille, alors qu'elle mettait au monde un enfant mort-né. Les

¹⁴⁰ « Diffusion française : le cas du doublage »

caractéristiques romanesques du personnage sont réattribuées à Poirot, ce dernier examinant les blessures de Ratchett. C'est un aspect qui modifie la nature de l'enquête¹⁴¹, en isolant Poirot dans le train. La conservation des autres personnages a une incidence sur l'intrigue en restreignant le temps des différents événements conservés du roman. En outre, du fait des choix de la production, ils ne sont pas présentés avec la même importance, à la différence des précédentes adaptations.

Le téléfilm s'approprie grandement plusieurs éléments-clés du roman sur l'attitude des coupables. Il reprend l'idée que plusieurs des suspects finissent par avouer leurs liens avec les Armstrong avant la résolution de l'enquête¹⁴². Dans le téléfilm, monsieur McQueen et la princesse Dragomiroff le font, tandis que Foscarelli met en garde Poirot contre la mafia. Les autres personnages finissent par reconnaître leurs liens lors de la résolution de l'énigme. Le second aspect repris du roman est le fait que les coupables reconnaissent que leur acte n'est pas légal et qu'ils risquent d'en subir les conséquences. C'est tout particulièrement souligné par la scène où le colonel Arbuthnot est prêt à tuer Poirot et monsieur Bouc, mais en est empêché par ses compagnons. Le téléfilm accentue l'idée qu'ils sont des personnes affectées par la tragédie résultant du kidnapping de Daisy Armstrong et par le fait que Ratchett ait pu échapper à la justice. Ajouté à la représentation d'un contexte sombre, le téléfilm met en scène des personnages tendus parce que l'homme qu'ils vont tuer et un détective de renommée internationale se trouvent sur le même train qu'eux. Cette tension concerne tous les personnages, ce qui atténue la description de leurs autres caractéristiques. Le malaise est particulièrement présent lors des interactions entre Ratchett et certains des passagers. Le premier est davantage anxieux et tendu que dans le roman, conscient que sa vie est en danger, alors que les passagers qu'il croise, principalement Mary Debenham, sont inquiets à l'idée qu'il puisse les reconnaître. Cette tension est aussi soulignée par certaines de leurs actions, comme la tentative d'Arbuthnot de tuer Poirot et monsieur Bouc. Cette tension résulte aussi de l'environnement huis-clos du train, tel qu'il est suggéré au travers du personnage de la comtesse Andrenyi qui est claustrophobe dans cette adaptation.

Certains personnages sont davantage mis en valeur que d'autres.

¹⁴¹ « Du détective détaché au détective émotionnellement impliqué »

¹⁴² « Further Surprising Revelations », in Agatha Christie, *Op.cit.*, p.317-326

- Ratchett connaît un développement de personnage plus poussé que dans le roman et qui le place dans une position ambiguë. Il est plus tendu et anxieux que dans le roman, conscient qu'il est en danger et déterminé à sauver sa vie. Cette détermination était à peine suggérée dans le roman au travers de sa demande auprès de Poirot, alors que le téléfilm le montre dans une attitude proche de la paranoïa. Une des scènes introduites par le téléfilm le montre ainsi en train de demander à Michel des informations sur l'ensemble des passagers et de le payer pour ces renseignements. L'ambiguïté intervient dans la mesure où il cherche à protéger sa vie par tous les moyens, y compris en demandant l'aide de Dieu à qui il demande aussi pardon pour ses péchés, principalement la mort de Daisy Armstrong. Cela se retrouve enfin dans le but de son voyage, différent de celui du roman. Ratchett cherche à rejoindre Calais pour donner aux proches des Armstrong les 200 000 dollars correspondant à la rançon payée par la famille.
- Parmi les suspects, Mary Debenham, Greta Ohlsson et la princesse Dragomiroff sont mises en avant au détriment de madame Hubbard. La valorisation de leurs rôles s'explique par leurs traits de caractère romanesques plus adaptés au développement des thématiques de la justice et du dilemme moral. L'ambiance du téléfilm implique une moindre importance du personnage de madame Hubbard, car cette dernière avait un caractère haut en couleur qui permettait d'alléger l'atmosphère pesante du récit. Elle est moins vocale et son désespoir est davantage prononcé que dans le roman. Elle est aussi déguisée car en tant que mère de Sonia Armstrong et étant en réalité Linda Arden (nom de scène), c'est une actrice très connue qui aurait été très vite identifiée par Ratchett.
- Mary Debenham devient la tête pensante du groupe, alors que c'était madame Hubbard dans le roman. La principale raison de ce changement vient de la description du roman de Mary Debenham comme une femme ayant les qualités nécessaires pour penser le meurtre de Ratchett¹⁴³. Dans le téléfilm, elle partage deux échanges avec Poirot sur la question de la justice et reste consciente des implications du geste pour ses compagnons et elle. Elle est d'autant plus marquée par l'affaire Armstrong qu'elle a un bras paralysé, conséquence de sa tentative de s'interposer entre Ratchett et Daisy Armstrong.
- Le rôle de la princesse Dragomiroff est aussi renforcé. Le téléfilm reprend sa réplique du roman dans laquelle elle évoque le châtiment réservé aux tueurs

¹⁴³ Agatha Christie, *Op.cit.*, p.204-205

d'enfants dans la Russie impériale, soulignant la thématique de justice. Il lui attribue aussi les lignes de Madame Hubbard sur le fait qu'elle aurait poignardé elle-même Ratchett sans hésitation ou lorsqu'elle demande à Poirot de la prendre comme coupable pour laisser les autres partir. Ces choix accentuent la nature de son lien en tant que marraine de Sonia Armstrong et son caractère d'exilée. Dans le roman, le personnage est décrit comme étant une princesse exilée après la révolution russe de 1917. Bien que le téléfilm ne l'évoque pas, sa situation est suggérée à la fin du téléfilm lorsqu'elle demande à Poirot de la livrer à la police, arguant que son monde a disparu. La raison de donner à la princesse Dragomiroff ce rôle détenu par madame Hubbard dans le roman provient aussi du fait que la princesse n'a plus aucune attache affective quand madame Hubbard a toujours sa fille cadette.

- Quand à Greta Ohlsson, elle n'est plus le personnage terne du roman, mais une femme très impliquée dans sa foi religieuse et très marquée par l'affaire Armstrong. Son rôle est accru dans le téléfilm par rapport au roman, car elle confronte Poirot à deux reprises sur la notion du pardon pour les crimes les plus graves. Sa foi religieuse est justifiée par le remords qu'elle ressent devant son impuissance à pouvoir sauver Daisy Armstrong dont elle était la nourrice. Ce remords est souligné dans sa réponse à Poirot lorsque ce dernier lui demande combien de temps elle a été religieuse ou lors de la résolution de l'énigme quand elle déclare à ce dernier : « *Il y a des crimes que Dieu ne pardonne pas.* »¹⁴⁴ qui fait à la fois écho au crime de Ratchett et à son impuissance à sauver Daisy Armstrong.

Poirot est le personnage le plus approfondi du téléfilm. Ce dernier est centré sur lui. A l'instar des autres personnages, ses traits de caractères sont éclipsés au profit de ses doutes et de son trouble. Ces aspects sont accentués par le jeu de David Suchet qui cherche ainsi à explorer davantage un personnage qu'il a joué pendant deux décennies¹⁴⁵. Dans *Le Crime de l'Orient-Express*, l'acteur développe le dilemme moral auquel le détective privé est confronté, écartelé entre sa foi catholique et ses principes moraux¹⁴⁵. Ce trouble s'exprime de différentes manières, notamment par son refus initial de mener l'enquête et par sa colère lors de la résolution de l'énigme. David Suchet explique dans *Poirot and Me* la raison de ce dilemme moral au regard des convictions du personnage qu'il a pu repérer dans sa lecture des œuvres d'Agatha Christie :

¹⁴⁴ Philip Martin (réal.), *Le Crime de l'Orient Express*, 2010.

¹⁴⁵ David Suchet, *Ibid.*

*To allow a killer, or killers, to go free, or at least not to face the possibility of the death penalty, is an alien concept to Poirot. Evil is there to be eradicated, and there can be no escape from the absolute necessity of retribution for a crime that sees a man, woman or child lose their life to a murderer – no matter how disgusting, avaricious, selfish or uncaring the victim may have been.*¹⁴⁶

Enfin, les relations entre certains personnages sont modifiées. A l'instar du film de Sidney Lumet, l'épouse de Michel est morte de chagrin suite à la mort de leur fille. Foscarelli était devenu l'amant de cette dernière, acquérant ainsi une caractéristique de Cyrus Hardman. Hector McQueen n'a plus pour motivation que de racheter l'honneur de son père, procureur sur l'affaire Armstrong, qui s'était déshonoré en permettant l'acquittement de Ratchett pour protéger son fils de représailles. Le lien entre McQueen et le procureur était déjà présent dans le roman, mais n'était pas la principale motivation du personnage dans son implication dans le meurtre de Ratchett. Masterman n'est plus que l'intendant du colonel Armstrong durant la Grande Guerre et un ami du colonel Arbuthnot. Cet élément est déjà existant dans le roman, mais était complété par le fait que Masterman était devenu le valet des Armstrong. Ces modifications de relations permettent d'accentuer l'étendue des ravages de l'affaire Armstrong, car elles ne concernent plus seulement le cercle familial et les domestiques des Armstrong, mais aussi des personnes proches de la famille ou de l'enquête. Enfin, monsieur Bouc n'est plus qu'une connaissance de Poirot. L'atténuation de la relation entre les deux personnages a pour but d'accentuer l'ampleur du dilemme moral pour Poirot. Dans le roman comme dans les deux premières adaptations, le détective peut s'appuyer sur monsieur Bouc pour décider de laisser partir ou non les coupables. Dans le téléfilm, il est tout seul à le faire, devenant par la même occasion enquêteur et juge, une situation dans laquelle le détective ne s'est jamais retrouvé. Cette altération de la relation entre les deux personnages renforce de

¹⁴⁶ « Permettre à un tueur ou à des tueurs de rester en liberté ou du moins, ne pas les confronter à la possibilité de la peine de mort, est un concept étranger à Poirot. Le mal est là pour être éradiqué, et il n'y a aucune échappatoire à la nécessité absolue de châtement pour un crime qui voit un homme, une femme ou un enfant perdre la vie de la main d'un meurtrier – peu importe que la victime ait pu être abjecte, avare, égoïste ou insensible. » (Traduction personnelle)
David Suchet, *Ibid.*

surcroît l'isolement du détective dans l'histoire. Les transformations des interactions entre les personnages participent à l'ambiance sombre du récit.

Les trois adaptations ont réapproprié les personnages de manière spécifique. Le film de Sidney Lumet les emploie pour mettre en valeur sa distribution prestigieuse, tandis que les deux versions les plus récentes jouent davantage sur les interactions entre les différents protagonistes. L'adaptation de 2010 met l'accent sur ces interactions et sur le trouble des personnages pour mettre en exergue les différentes thématiques de l'intrigue.

3. Diffusion française : le doublage

Les choix décrits dans l'appropriation de l'histoire et des personnages du *Crime de l'Orient-Express* relèvent des choix de production. Néanmoins, l'étude serait incomplète si l'appropriation des adaptations par la diffusion n'était pas prise en compte. Il s'agit de voir comment des productions d'origine anglo-saxonnes ont été réappropriées dans leur réception française. Un domaine particulier est affecté par cette diffusion : le doublage. Cet aspect est crucial dans la diffusion des productions audiovisuelles étrangères. En effet, « les œuvres audiovisuelles étrangères, notamment anglo-saxonnes, ne recevraient certainement pas le succès que le public français leur réserve aujourd'hui, sans l'apport du doublage »¹⁴⁷. En fonction de l'époque et de l'importance accordée aux productions par les diffuseurs français, des spécificités peuvent être notées entre les trois adaptations.

Le doublage du film de 1974 révèle un travail appliqué et soucieux dans sa forme et dans son contenu. Les doubleurs ont utilisé des timbres de voix et des accents qui permettent à leurs personnages de conserver leur personnalité spécifique. Ainsi, des accents graves d'intonation britannique, américaine ou italienne sont employés par les doubleurs de Sean Connery, de John Gielgud, de Richard Widmark, de Colin Blakely et de Dennis Quilley pour conserver dans la version française la spécificité étrangère de leurs personnages. Ce souci sur les

¹⁴⁷ Marie Barraco sous la direction de Xavier Daverat, *Le doublage des œuvres audiovisuelles*, [s.n], [s.l], 1999, 76 p., p.5

voix françaises permet au film de conserver la diversité des nationalités présentes dans l'histoire. Le jeu des comédiens de doublage est en outre soigné, ce qui permet aux différents personnages de ressortir de manière distincte. Ce souci du jeu dans le doublage est un reflet de la réappropriation du personnage par le comédien de doublage. Ce dernier « ne se contente pas de reproduire les intonations de l'artiste interprète de la version originale, il recrée le plus souvent un personnage collant au physique, il lui donne un caractère nouveau, collant à l'univers dans lequel la nouvelle version va être diffusée »¹⁴⁸. Dans le film de Lumet, cela résulte en la restitution du caractère haut en couleur des personnages par les comédiens de doublage.

Le travail de doublage du film de Lumet joue aussi sur l'adaptation des répliques du film. En effet, il ne se contente pas de retranscrire les propos d'une langue à une autre. Il cherche aussi à mettre l'œuvre audiovisuelle à la portée du public français¹⁴⁹. Grâce au jeu des doubleurs et au souci réalisé dans la traduction des échanges, l'ambiance mise en avant par le film est conservée. Ainsi, l'humour au cœur du film est retranscrit au contexte français. Cela résulte notamment dans l'accentuation du rôle des tonalités des répliques pour compenser la perte d'humour lié aux termes employés dans certains échanges. Le souci de l'adaptation des dialogues intervient aussi dans la prise en compte de spécificités culturelles et de cohérence des échanges. En tant que bon travail de doublage, il tient en effet compte de « la longueur de la phrase, du synchronisme, du rythme et du sens »¹⁴⁹. Deux exemples-clés mettent en évidence ce souci du doublage. D'une part, un indice sur les événements de la nuit du meurtre a été modifié pour des raisons de cohérence et de sens. Cet indice est le cri de Ratchett et sa réponse à Michel. Dans le film comme dans le roman, Poirot entend une voix répondre en français : « *Ce n'est rien. Je me suis trompé.* ». Poirot apprend durant son enquête que Ratchett ne parle pas un mot de français, ce qui lui permet de déduire qu'une autre personne cherchait à imiter sa voix. Le doublage français a traduit l'ensemble des répliques, ce qui aurait rendu l'indice absurde au vu du contexte linguistique du film. Aussi l'indice a été transformé en un élément plus général autour de la reconnaissance vocale. Lors de la résolution de l'affaire, le doublage français de Poirot sur ses explications sur le cri de la nuit du meurtre résulte en la réplique suivante : « Ce

¹⁴⁸ Marie Barraco sous la direction de Xavier Daverat, *Op.cit.*, p.58

¹⁴⁹ Marie Barraco sous la direction de Xavier Daverat, *Op.cit.*, p.13-14

que monsieur McQueen ignorait, c'est que j'avais déjà entendu la voix de Ratchett. »¹⁵⁰. Le doublage français modifie le nom de deux personnages : monsieur Bianchi devient monsieur Blanchet et Mary Debenham Marie Bertram. Deux raisons expliquent la transformation du nom du second personnage. D'une part, il s'agissait de conserver le synchronisme avec le mouvement des lèvres des acteurs interprètes et la longueur des répliques dans lesquelles intervient le nom du personnage. Ainsi, dans la réplique du colonel Arbuthnot : « *Mademoiselle Bertram n'est pas une femme.* », la version définie par le doublage français compte dix syllabes quand la réplique originale en compte neuf. La traduction littérale de la réplique aurait désynchronisée celle-ci au mouvement de lèvres de Sean Connery. La seconde raison est la réappropriation de la référence culturelle associée à Debenham : un des indices du film repose sur son nom. Dans le roman, comme dans la version originale, le personnage interrogé sur le nom de la gouvernante des Armstrong répond « *mademoiselle Freebody.* ». Poirot déduit qu'il s'agit de mademoiselle Debenham à cause du magasin appelé *Debenham & Freebody*. Il s'agit d'un magasin de vêtements britannique ayant existé dans le cadre de la compagnie Debenham au début du XXe siècle¹⁵¹. La référence pouvait marcher pour le public anglo-saxon, mais pas pour le public français, car trop spécifique à la culture anglaise. Pour conserver le jeu de référence, le doublage a alors transformé le nom de mademoiselle Debenham en Bertram et remplacé le magasin *Debenham & Freebody* par le magasin Vermorel, un magasin plus connu en France dans les années 1970. Le doublage évoque le fait que ce dernier a pour associé un certain Bertram. La réponse de la princesse Dragomiroff devient ainsi en français : « *Mademoiselle Vermorel.* ».

Ce doublage a été un des facteurs qui ont permis au film de finir davantage apprécié du public français dans les décennies suivant la sortie sur les écrans. Si la distribution prestigieuse du film a contribué à son appréciation, le doublage soucieux qui a été réalisé pour sa diffusion en France a permis de rendre chaque personnage bien mémorable et de bien retranscrire l'atmosphère de l'histoire. Un facteur important dans l'appréciation spontanée ou ultérieure d'un film est en effet la manière dont le spectateur s'attache aux personnages, à leur histoire ou à

¹⁵⁰ Sidney Lumet (réal.), *Le Crime de l'Orient Express*, 1974.

¹⁵¹ www.debenhams.com/content/about-debenhams/history-of-debenhams, consulté le 12/04/2017

l'atmosphère du récit. Le doublage du *Crime de l'Orient-Express* de Sidney Lumet a participé à ces aspects du film auprès du public français.

Le doublage réalisé pour le téléfilm de Carl Schlenkel n'a pas la même ampleur que le film de Sidney Lumet. Il retranscrit bien les échanges, mais n'a pas le même souci du détail que la précédente adaptation. Le fait qu'il ne soit seulement considéré qu'en programme de remplissage a joué sur la moindre importance accordé au travail de doublage. Le début des années 2000 voit en outre le travail du doublage évoluer vers une recherche d'efficacité. La moindre ampleur du doublage de l'adaptation de 2001 se trouve principalement dans la moindre différenciation des personnages dans le timbre de voix. Les comédiens de doublage se sont moins réapproprié les personnages en comparaison du film de 1974. Si chaque protagoniste a une voix reconnaissable, il n'a pas pour autant d'accent spécifique. Ainsi, le doublage de Foscarelli n'a pas d'accent italien. Trois personnages ont cependant un doublage français qui dépasse la simple traduction et reproduction des réactions de personnages : Ratchett, madame Alvarado et Vera Rossakoff. Le doubleur de Ratchett a une voix au timbre nasillard qui permet de conserver, voire d'accentuer le caractère antipathique du personnage. L'actrice qui double madame Alvarado lui donne un petit accent hispanique qui rappelle les origines latines du personnage. Quant au doublage de Vera Rossakoff, il se caractérise par un léger accent russe qui permet de rappeler l'origine étrangère du personnage. Une raison possible de l'absence de spécificités vocales dans le doublage intervient dans le fait que la plupart des personnages vivent en Amérique. D'autre part, la modernisation du contexte intègre l'intrigue dans un environnement plus mondialisé que dans les années 1930. Les personnages étant tous des gens aisés, les distinctions linguistiques sont moins pertinentes. Le doublage d'Alfred Molina pour Hercule Poirot est honorable, mais manque de dynamisme ou d'éléments qui pourraient distinguer le détective. Le ton de voix est monocorde sans avoir de tics particuliers, ce qui tend à le rendre plus terne et unidimensionnel que dans la version originale. Cela a eu une incidence dans l'appréciation du téléfilm par le public français. Le personnage de Poirot étant joué sans avoir de caractère distinguable, le public n'a pu s'attacher à lui et s'intéresser à son enquête. Etant donné que le détective est au cœur de la mise en scène de l'histoire, l'appréciation du personnage s'est répercutée sur celle du téléfilm.

Si le doublage n'est pas aussi poussé dans la caractérisation vocale des personnages, elle restitue cependant bien les différentes réactions des personnages. Il réussit aussi dans l'adaptation des répliques, tenant compte des différences culturelles et du souci du sens des propos. Ainsi, à l'instar du film de 1974, le doublage transforme l'explication de Poirot sur le faux cri de Ratchett en mise en évidence de la reconnaissance vocale. Un autre indice énoncé en réplique a été transformé pour des raisons culturelles. Il intervient dans l'interrogatoire de Mary Debenham. A l'instar du roman, cette dernière évoque le fait d'appeler son avocat. Dans la version originale du téléfilm, l'indice se situe dans les différences linguistiques entre l'anglais d'Angleterre et l'anglais des Etats-Unis. Le personnage emploie en effet les termes « attorney » et « vacation », des mots d'anglais américain qui désigne l'avocat et les vacances. Ces subtilités linguistiques disparaissent en français, ce qui a amené l'équipe de doublage à transformer l'indice. Ce dernier a été remplacé par un autre d'ordre plus psychologique : Poirot pointe le fait que Mary Debenham était très affectée lorsqu'il a évoqué les Armstrong, alors qu'elle a affirmé ne pas les connaître. Le doublage de l'adaptation de 2001 transpose de manière correcte les échanges du téléfilm.

Le doublage réalisé par *Le Crime de l'Orient-Express* de 2010 n'a ni la même ampleur ni le même souci de détail que celles des précédentes adaptations. Le travail d'adaptation des répliques du téléfilm est en effet plus littéral, s'approchant davantage d'une traduction des échanges. Cela crée parfois des erreurs et des non-sens. Ainsi, les deux répliques qui soulignent le fait que Ratchett ne parle pas français ont été conservées telles quelles dans le doublage français. Le littéralisme du doublage intervient aussi dans le fait qu'il a traduit des répliques qui dans la version originale étaient dans une autre langue que l'anglais ou le français. Les répliques en question sont dans la scène de la lapidation et un échange entre le comte Andrenyi et son épouse. Ces traductions ne sont pas nécessaires à la compréhension des séquences en question et ne leur apporte rien de particulier. La moindre qualité du travail de doublage peut s'expliquer par le contexte de production du téléfilm. Le développement d'Internet et du téléchargement amène les studios de cinéma et de télévision à travailler rapidement pour diffuser leurs productions, notamment lorsqu'elles sont destinées à un très

large public ou qu'elles sont devenues des succès. Le doublage faisant partie des outils permettant la diffusion des productions audiovisuelles à l'étranger, il est en conséquence affecté par cette recherche d'efficacité et peut ainsi perdre en qualité. *Le Crime de l'Orient-Express* n'échappe pas à la règle, car il fait partie d'une série vue par plus de sept-cent millions de téléspectateurs à travers le monde¹⁵². Le fait qu'il s'agisse d'une histoire très connue renforce de surcroît le risque de fuite. L'ensemble des traductions demeurent cependant correctes au regard du contenu original.

Si la traduction des répliques possède quelques défauts, le doublage de l'épisode retranscrit convenablement l'atmosphère du film. Le travail des doubleurs modifie cependant quelque peu la nature de certains échanges, voire la perception de certains personnages. Les comédiens de doublage reproduisent en effet les intonations des acteurs interprètes avec des tonalités moins violentes et brusques, ce qui transforme l'ampleur des émotions représentées à l'écran. Le doublage de Roger Carel pour David Suchet modifie ainsi l'ampleur des réactions d'Hercule Poirot. Alors que David Suchet donne une prestation soulignant la violence émotionnelle de l'affaire pour son personnage, le doublage de Roger Carel transforme la violente colère que peut avoir le détective en une colère plus maîtrisée. Cette différence de degré d'émotion a joué un rôle dans l'appréciation du téléfilm par le public français. En effet, l'une des caractéristiques associées au personnage d'Hercule Poirot est le fait qu'il soit un individu qui arrive à maîtriser ses émotions. Le doublage de Roger Carel donne au personnage une impression de colère contrôlée qui le rapproche de la représentation populaire. Cela atténue la noirceur de l'adaptation et facilite l'identification habituelle du téléspectateur avec le personnage. Ratchett devient davantage terrifié dans le doublage français. Les autres doubleurs restituent la douleur, le malaise et le trouble des personnages, mais en accentuant davantage leur trouble et leur désespoir. Le doublage de l'épisode d'*Agatha Christie's Poirot* possède quelques maladresses, mais restitue l'atmosphère tout en transformant l'ampleur des émotions des différents personnages.

Le travail réalisé sur le doublage dans les trois adaptations met en lumière les évolutions qui ont eu lieu depuis les années 1970. Le travail de restitution du

¹⁵² David Suchet, *Ibid.*

doublage transforme la perception des trois adaptations et a pu contribuer à influencer leur réception.

La réappropriation de l'histoire et des personnages du *Crime de l'Orient-Express* par les trois adaptations passe aussi par des choix d'ordre audiovisuel, à savoir la mise en scène et le son. Ce sont ces choix qui impriment leur spécificité aux trois adaptations.

B. CHOIX AUDIOVISUELS

En tant que productions audiovisuelles, les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* racontent l'histoire et ses personnages au travers des images et du son. C'est dans l'approche de l'expression audiovisuelle que les trois adaptations se démarquent le plus. Nous allons étudier leurs choix de mise en scène et ceux réalisés pour la musique et le son.

1. Mise en scène

La mise en scène d'un film est ce qui permet de représenter en image les actions et les interactions des personnages avec des perspectives qui mettent en valeur des aspects spécifiques de l'histoire et qui offrent un point de vue sur les événements. « Tout ce qui est inclus dans un plan, tout ce qui entre dans sa composition, sera interprété d'une manière ou d'une autre par le public »¹⁵³. Dans les adaptations du *Crime de l'Orient-Express*, la mise en scène a une incidence sur la représentation de l'enquête policière.

Dans son analyse du film de Sidney Lumet, Thomas Leitch introduit l'approche du réalisateur de la manière suivante :

Lumet, however, seemed to approach Murder on the Orient-Express as a holiday from the agonizing ethical dilemmas of his earlier films, an excursion preceding the close analysis of morally flawed pillars of the justice system that would

¹⁵³ Gustavo Mercado, *L'art de filmer. Apprendre (et transgresser) les règles de la composition*, Montreuil, Pearson France, 2013, 188 p., p.2

*become his hallmark in such later films as Prince of the City (1981), The Verdict (1982), Q&A (1990), Guilty as Sin (1993) and Nights on Manhattan (1997).*¹⁵⁴

Au contraire d'autres de ses productions où la tension et l'anxiété sont mises en avant, Sidney Lumet a privilégié une mise en scène qui souligne l'atmosphère paisible et nonchalante de l'histoire. Cette dimension se trouve notamment dans le choix de plans assez longs, pouvant parfois prendre la forme de plans-séquences, afin de montrer la tranquillité et l'absence d'urgence malgré la gravité des événements. La mise en scène est de surcroît décorative¹⁵⁵. Elle insiste sur les personnages et leurs costumes¹⁵⁶, ainsi que sur les décors, notamment l'Orient-Express dont il montre l'intérieur somptueux¹⁵⁶. Il retranscrit aussi de nombreux détails présents dans le début du récit de manière condensée. La caméra peut en effet « filmer un objet en faisant le tour en quelques secondes, nous en révéler tous les détails quand il faudrait plusieurs pages dans un roman pour arriver à un résultat aussi précis »¹⁵⁷. C'est tout particulièrement vrai pour la scène du wagon-restaurant. Dans le roman, la scène correspond à la majeure partie du troisième chapitre, *Poirot refuses a case*, alors que dans le film, elle est présentée dans son ensemble en cinq minutes, s'attardant sur les différents personnages pour permettre aux spectateurs de bien les identifier. Lumet utilise ainsi de nombreux plans d'ensemble et plans larges pour ces scènes. « Le plan d'ensemble [...] sert généralement à désigner le cadrage le plus large qu'on peut avoir d'une scène [...] »¹⁵⁸. Quant au plan large, il est « plutôt resserré sur les protagonistes et le décor principal où se déroule l'action »¹⁵⁹.

Cette mise en scène se révèle aussi dans la manière dont les personnages sont présentés à l'écran. Le film utilise principalement des plans moyens et rapprochés qui permettent de se centrer sur eux. Le plan moyen¹⁶⁰, notamment

¹⁵⁴ « Lumet, lorsque il aborde *Le Crime de l'Orient Express*, semble prendre ses distances avec les dilemmes éthiques et angoissants de ses films antérieurs, une excursion qui précède l'analyse approfondie des piliers moralement viciés du système judiciaire qui deviendra sa marque de fabrique dans des films plus tardifs comme *Prince De la ville* (1981), *The Verdict* (1982), *Q & A* (1990), *Guilty as Sin* (1993) et *Nights on Manhattan* (1997). » (Traduction personnelle)

Thomas Leitch, *Ibid.*, p.175

¹⁵⁵ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.176

¹⁵⁶ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.177

¹⁵⁷ Linda Seger, Édouard Blanchot (col.), *Op.cit.*, p.23

¹⁵⁸ Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2016, 192 p., p.59

¹⁵⁹ Yannick Vallet, *Ibid.*, p.60

¹⁶⁰ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.31

utilisé dans les interactions entre les personnages lors des interrogatoires, permet de montrer les interactions dynamiques entre Poirot et les différents passagers. Les plans rapprochés¹⁶¹ du film sont souvent centrés sur les acteurs, ce qui les met davantage en valeur. Ils soulignent les expressions faciales des personnages, pouvant faciliter l'identification et l'empathie envers eux. Ils sont aussi représentés dans l'environnement du train grâce à des plans poitrine, plans taille ou des plans larges qui peuvent les représenter en tant que groupe. Le seul personnage qui fasse exception est Ratchett : près de la moitié des scènes qui le représentent sont en plans rapprochés centrés sur son visage. Cette sur-utilisation du plan rapproché permet d'insister sur le rôle particulier du personnage avant sa mort, l'isole du reste des autres passagers et met en relief son expression froide, rendant difficile l'empathie à son égard. Le gros plan est parfois utilisé, principalement lors de la résolution de l'énigme dans les flashbacks des éléments-clés des interrogatoires. L'usage du gros plan permet d'accentuer l'importance cruciale des informations montrées une seconde fois à l'écran, comme la révélation de l'attachement de monsieur McQueen envers madame Armstrong (Figure 4).



Figure 4 : Plans sur McQueen durant son interrogatoire et lors du premier flash-back de la résolution de l'énigme (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974)

Les gros plans sont aussi employés pour montrer les indices découverts par Poirot ou mettre en évidence l'exaspération de certains personnages devant les questions qu'il leur pose. Un des gros plans du film est utilisé dans la scène où Ratchett lit sa dernière lettre de menace. Il joue sur la distance focale de la caméra à l'objet pour rendre l'image floue et ainsi traduire l'état de torpeur dans le lequel est progressivement plongé Ratchett sous l'effet du somnifère (Figure 5).

¹⁶¹ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.37

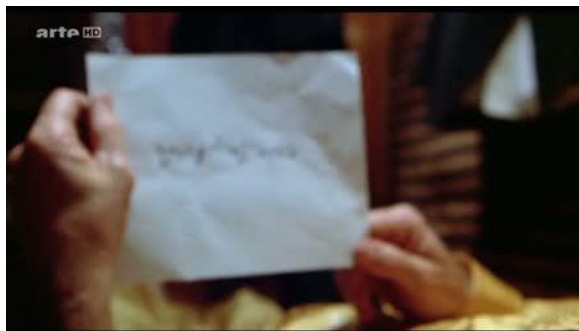


Figure 5 : Gros plan sur la lettre montrant la perte de conscience de Ratchett sous l'effet de la drogue (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974)

Lumet emploie de temps à autre des travellings et d'autres mouvements de caméra. Les travellings permettent de suivre les personnages dans l'environnement du train. Deux scènes d'interrogatoires, celles d'Hector McQueen et du colonel Arbuthnot, emploient un travelling brusque sur le visage des personnages qui se terminent en gros plans afin de montrer leur réaction violente devant une question qu'ils estiment gênante. Le réalisateur utilise un plan dolly pour présenter le personnage de la princesse Dragomiroff avant son interrogatoire. Le plan dolly est un mouvement de caméra dans l'environnement du cadre avant de s'attarder sur un détail précis¹⁶². Celui employé dans la scène présentant la princesse dévoile d'abord cette dernière avant de continuer sur les objets qu'elle possède et de finir sur Hildegarde Schmidt qui est en train de lire. Les objets montrés par la séquence suggèrent le passé de la princesse, ancienne membre de l'aristocratie russe de l'époque de Nicolas II. Les scènes de la résolution de l'énigme utilisent tout particulièrement les mouvements de caméra, allant du travelling qui suit Poirot dans ses mouvements dans le compartiment aux travellings avant et plan dolly sur des suspects lorsque Poirot les évoque ou les désigne dans ses explications. Ces plans permettent à la fois de souligner le propos du personnage en montrant les passagers concernés, mais aussi de « déjouer le caractère théâtral et statique de cette révélation »¹⁶³.

La mise en scène de Lumet montre aussi des plans de l'Orient-Express à maintes reprises durant le film. Ces scènes, principalement des plans généraux et d'ensemble, installent le décor central de l'intrigue, ponctuent la structure narrative en accordant des pauses dans la narration et accompagnent l'atmosphère légère du film. En dehors de ces séquences, les plans d'ensemble et généraux sont

¹⁶² Gustavo Mercado, *Ibid.*, p.121

¹⁶³ Didier Dagnin, « Le Crime de l'Orient Express », in Henri Mitterrand, *Ibid.*, p.99

rares et utilisés pour des plans de situation¹⁶⁴ : la maison des Armstrong dans le prologue montrant le kidnapping de Daisy, le Bosphore et la gare d'Istanbul. La scène de la gare d'Istanbul met en évidence plusieurs choix de plans pour l'adaptation. L'introduction par un plan général permet de montrer l'exotisme et le cosmopolitisme des lieux durant les années 1930 avec une diversité de détails, notamment dans les costumes des figurants¹⁶⁵. La scène joue aussi sur des nombreux plans d'ensemble en travelling centrés sur les différents personnages à mesure qu'ils arrivent. Ces plans permettent de découvrir les personnages pour la première fois dans le film, mais aussi de montrer leurs interactions avec l'environnement de la gare¹⁶⁶, en particulier avec les marchands ambulants qui se pressent autour d'eux. La mise en scène du film souligne aussi l'idée de stabilité et d'ordre par des plans dont la composition visuelle est équilibrée, notamment au travers de la symétrie (figures 6-8). Ces plans sont principalement utilisés pour l'arrivée des personnages dans la gare, l'orchestre de l'hôtel Tokatlian, certaines discussions sur le train et certaines séquences de la résolution finale de l'énigme.



Figure 6 : Arrivée des Andrenyi dans la gare d'Istanbul (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974) avec ligne centrale



Figure 7 : Discussion entre Ratchett et McQueen (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974) avec ligne centrale

¹⁶⁴ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.73

¹⁶⁵ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.177

¹⁶⁶ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.151



Figure 8 : Poirot a découvert la véritable identité de Ratchett (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974) avec ligne centrale

Concernant les choix de lumière, il s'agit principalement d'un éclairage doux avec un filtre qui donne un aspect vieilli à l'image. La lumière douce atténue fortement la présence des ombres et contribue à l'atmosphère nonchalante et nostalgique produite par Lumet. Certaines séquences ont un filtre particulier pour leur donner une atmosphère spécifique. Le prologue sur l'enlèvement de Daisy Armstrong est en nuit américaine avec la présence d'un filtre bleu et une faible présence de lumière. Cette faible luminosité est conservée dans ses scènes d'intérieur, car elle permet de masquer le visage des personnages impliqués. Certains plans sont réutilisés avec une lumière normale pour des flashbacks pendant la résolution finale du film. La question de l'éclairage est aussi appréciée de manière intradiégétique dans les scènes nocturnes se déroulant dans les compartiments du train. Ces scènes révèlent la présence d'une lampe qui émet une faible lumière bleutée. La présence de cette lampe permet de filmer la scène avec un minimum de lumière tout en assurant une impression de nuit. Enfin, la présentation d'une atmosphère détendue dans le film se fait aussi au travers des transitions floues qui soulignent les ellipses temporelles.

La mise en scène de Sidney Lumet vise à représenter la mécanique narrative de l'enquête tout en l'abordant dans une perspective surannée et paisible.

L'adaptation de 2001 aborde de manière plus directe l'histoire. Carl Schlenkel utilise une mise en scène simple pour mettre en valeur l'enquête. Il fait cependant des choix de plans spécifiques pour mettre en exergue certains éléments de l'intrigue.

Le téléfilm emploie souvent des plans d'ensemble ou des plans larges pour introduire les différentes scènes, y compris celles des interrogatoires des passagers par Poirot. Les personnages sont filmés dans leurs interactions en plans rapprochés, et parfois en plans par-dessus l'épaule qui placent un des personnages

dans l'amorce du plan. Son usage permet de jouer sur la profondeur de plan de la scène et sur le rapport de force entre Poirot et les différents suspects (Figures 9 et 10). Cela permet notamment de mettre l'accent sur la distance entre les deux personnages. « Dans les champs-contrechamps, où elle est souvent utilisée, l'amorce permet d'ajouter à l'impression de réalité ou de fixer davantage les personnages dans l'espace (dans ce cas précis, l'amorce d'épaule ou de tête est souvent floue, le point étant sur le personnage de face »¹⁶⁷. L'amorce souligne en outre la confrontation entre les personnages en les plaçant dans le même plan. Cette idée est notamment développée par Gustavo Mercado : plus l'amorce mettant en scène un personnage est important, plus il paraît dominer son interlocuteur¹⁶⁸. La mise en scène de Carl Schlenkel joue sur cet aspect. En effet, l'amorce n'a pas la même importance dans les différentes scènes d'interrogatoires. Ces variations dépendent à la fois du décor dans lequel a lieu l'échange, mais aussi du degré de confrontation entre les personnages. Les différents échanges n'accordent pas en effet la même importance à l'amorce, allant d'une présence anecdotique à une présence couvrant un tiers de l'image, voire une moitié en tenant compte la présence de l'épaule du personnage au premier plan. Cela permet de souligner le jeu du chat et de la souris qui se déroule entre l'enquêteur et le suspect.



Figure 9 : Interrogatoire de Madame Hubbard en champ/contrechamp (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001) avec ligne rouge délimitant la zone de l'amorce

¹⁶⁷ Yannick Vallet, *Op.cit.*, p.69

¹⁶⁸ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.67



Figure 10 : Interrogatoire d'Arbuthnot en champ/contre-champ (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001) avec ligne rouge délimitant la zone de l'amorce

Le téléfilm utilise le gros plan pour souligner les réactions violentes des personnes interrogées par Poirot, notamment Arbuthnot. Il est aussi employé dans les scènes d'interrogatoires pour montrer l'intérêt de Poirot lorsqu'il surprend une information-clé pour l'enquête ou une réaction inattendue du suspect. Il est enfin utilisé pour mettre l'accent sur les indices et sur leur rôle en tant qu'éléments employés par les suspects pour diriger Poirot sur de fausses pistes. Le téléfilm présente en effet quelques plans des indices cachés par une main inconnue à différents endroits du train.

D'autres moyens de mise en scène sont employés pour mettre l'accent sur des personnages, une situation ou des éléments permettant la progression de l'enquête. D'une part, le ralenti est utilisé à plusieurs reprises pour souligner la réaction de Mary Debenham lorsqu'elle voit Poirot dans la gare d'Istanbul, pour insister sur la première apparition de Poirot et de Vera Rossakoff à l'écran et pour mettre l'accent sur les indices que dissimulent les suspects. D'autre part, pour certains plans du premier tiers de l'histoire, le téléfilm utilise des panoramiques horizontaux brusques : l'introduction du téléfilm, la désignation du coupable de l'énigme du night-club et madame Alvarado dans la scène du wagon-restaurant. L'usage de ce plan permet de connecter le téléspectateur avec le contenu de la séquence¹⁶⁹ et de découvrir son élément central. Le téléfilm emploie aussi le travelling pour certaines des séquences montrant les personnages en train de bouger, ce qui permet de les intégrer dans leur environnement. Certaines séquences ou plans utilisent des angles de vue spécifiques. Certains plans des scènes du compartiment de Ratchett après sa mort sont en plongée totale, ce qui permet d'apprécier l'ensemble de la pièce et d'en montrer l'exiguïté. Dans les séquences d'interrogatoires d'Arbuthnot et de Mary Debenham, le téléfilm emploie les prises

¹⁶⁹ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.127

en plongée et contre-plongée. « La plongée rabaisse les personnages, les enfonce, les rend plus petits, comme écrasés par la vie ou les événements »¹⁷⁰, tandis que la « contre-plongée grandit les personnages, physiquement et moralement : les personnages « positifs » sont mis en valeur, les « mauvais » sont encore plus inquiétants »¹⁷¹. Dans la scène d'interrogatoire d'Arbuthnot, c'est une vue en contre-plongée qui est choisie pour montrer Arbuthnot lorsque ce dernier se lève brusquement et défend Mary Debenham devant Poirot quand ce dernier demande l'avis de l'entrepreneur sur la possible implication de la gouvernante dans le meurtre. La contre-plongée permet de montrer l'attitude menaçante d'Arbuthnot vis-à-vis de Poirot. Ce dernier est en revanche montré dans un plan classique, soulignant qu'il n'est aucunement intimidé par l'homme d'affaire. Dans la scène d'interrogatoire de Mary Debenham, plongée et contre-plongée sont employées vers la fin de la séquence pour montrer l'évolution du rapport de force entre les deux personnages (Figure 11). Si le début de la séquence voit les deux personnages discuter assis, elle évolue avec Mary Debenham qui se lève. Elle est alors montrée en contre-plongée, suggérant sa domination et sa méfiance vis-à-vis du détective. Cette domination est accentuée dans la mesure où Poirot est montré en plongée. Mais le rapport de force s'inverse lorsque Poirot se lève à son tour et presse Mary Debenham sur le sens de ses propos surpris à Istanbul. Le détective est représenté en contre-plongée, affichant entièrement sa maîtrise de l'interrogatoire, tandis que Mary Debenham est désormais présentée dans des plans en plongée qui signale qu'elle a perdu le contrôle de la situation.



Figure 11 : Plans des plongées et contre-plongées sur Poirot et Mary Debenham (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001)

Enfin, le téléfilm use du plan débullé pour les séquences des deux solutions du meurtre (Figure 12). Aussi appelé plan désaxé, « le plan débullé est un plan

¹⁷⁰ Yannick Vallet, *Op.cit.*, p.79

¹⁷¹ Yannick Vallet, *Ibid.*, p.81

« de travers » dont l'horizon est volontairement penché »¹⁷². L'objectif du plan désaxé est de représenter par son inclinaison latérale un déséquilibre¹⁷³. Dans le cas des deux séquences, c'est la tension dramatique qui est mise en valeur, ainsi que l'impression de folie pour la séquence de la première solution du fait que l'assassin porte douze coups de poignard contre Ratchett.



Figure 12 : Scène du meurtre de Ratchett (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001)

La photographie du téléfilm est sobre avec une lumière proche de celle du jour. Elle développe cependant des éclairages spécifiques pour les différents décors de l'adaptation afin de leur donner une atmosphère particulière. Ainsi, le night-club de Vera Rossakoff est baigné de lumière tamisée violacée, ce qui lui donne une atmosphère festive et sensuelle. La scène de l'hôtel et du wagon-restaurant ont en commun un éclairage lumineux doux qui crée une atmosphère paisible et somptueuse. Enfin, deux scènes font usage de filtres de couleur pour avoir une tonalité précise. D'une part, la scène introduisant le téléfilm, qui est une séquence montrant une voiture de police dans les rues d'Istanbul, est réalisée dans un filtre orangé (Figure 13). Utiliser ce filtre pour cette séquence peut impliquer l'idée de l'exotisme, la couleur orange étant une couleur chaude. Cette idée est d'autant plus forte que la musique qui accompagne la séquence a des tonalités orientales¹⁷⁴.

¹⁷² Yannick Vallet, *Op.cit.*, p.81

¹⁷³ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.97

¹⁷⁴ « Musique et son »



Figure 13 : Introduction à Istanbul (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001) en filtre orangé

D'autre part, les scènes de la première solution proposée par Poirot sont réalisées dans un filtre bleu (figure 14). Ce choix a pour fonction d'accentuer la dimension irréaliste de la situation, car cette solution n'est pas la vérité. Le contraste est d'autant plus fort que la séquence présentant le véritable meurtre est tournée sans filtre.



Figure 14 : Le meurtrier de la première solution entre dans la cabine de Ratchett (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2001) en filtre bleuté

Les deux premières adaptations du *Crime de l'Orient-Express* s'appuient sur une mise en scène assez simple avec des prises de vue spécifiques pour accentuer certains aspects de l'histoire. L'usage de la mise en scène pour raconter l'enquête est plus expressive dans l'épisode réalisé dans le cadre de la série *Agatha Christie's Poirot*. Philip Martin fait de l'adaptation de 2010 l'une des adaptations les plus inconfortables¹⁷⁵ de la série. Sa mise en scène met l'accent sur la tension qui parcourt le train et ses occupants et est particulièrement importante pour la

¹⁷⁵ « David Suchet's Poirot finally boards the Orient Express », Naomi West, *The Telegraph*, 23 décembre 2010, disponible sur www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8222755/David-Suchets-Poirot-finally-boards-the-Orient-Express.html consulté en février 2017

place de l'environnement dans le cadre, les plans sur les personnages et leurs interactions.

L'environnement dans lequel évoluent les personnages est ainsi filmé de façon à créer la tension et le malaise. Philip Martin met en exergue la dimension claustrophobique des lieux, déjà suggérée par le roman¹⁷⁶. Les plans montrant les personnages à l'intérieur de l'Orient-Express sont particulièrement importants dans cette mise en scène. Ainsi, les plans de couloirs sont filmés de manière à placer les personnages vers le centre de l'image tout en créant une profondeur de champ importante. Les plans de couloirs étant des plans en cadre fermé, ce choix de plans tend à accentuer la sensation d'étroitesse des lieux par effet de perspective (Figure 15).

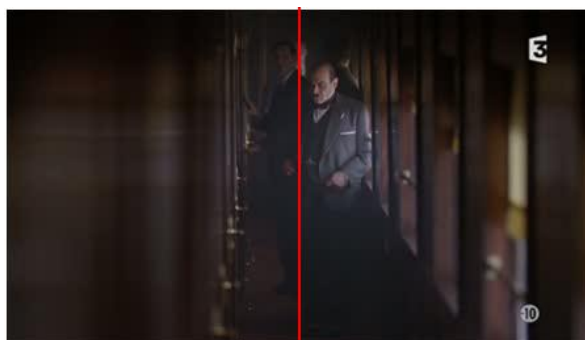


Figure 15 : Poirot dans le couloir du train après avoir interrogé Princesse Dragomiroff (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010) avec ligne centrale

Philip Martin crée en outre pour certains plans une image tremblante pour imiter le roulement du train et l'inconfort généré pour les passagers lorsqu'ils sont debout ou en mouvement. Le tremblement de la caméra est aussi utilisé pour les séquences montrant les personnages bouger de manière pressée pour souligner leur stress et l'urgence de la situation.

Le téléfilm emploie beaucoup les gros plans et les plans rapprochés centrés sur le visage des acteurs. Ces plans montrent par la proximité visuelle des visages les doutes, les tourments et les angoisses des personnages. Le gros plan est tout particulièrement utilisé pour le personnage d'Hercule Poirot, le téléfilm étant axé sur le dilemme moral de ce dernier¹⁷⁷. Le plan subjectif, qui montre le point de vue du personnage¹⁷⁸, est aussi employé pour certains plans pour révéler le point de vue du détective, notamment lorsqu'il traverse le groupe des conjurés pour

¹⁷⁶ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.176

¹⁷⁷ David Suchet, *Ibid.*

¹⁷⁸ Gustavo Mercado, *Op.cit.*, p.79

rencontrer les policiers yougoslaves. Cela renforce l'identification du spectateur avec le personnage sur le plan psychologique et émotionnelle. Le gros plan est enfin employé pour mettre l'accent sur des objets qui ont une importance cruciale dans le déroulement des événements ou pour souligner l'inconfort inhérent à l'histoire. Il est ainsi utilisé pour présenter l'influence du mouvement du train sur la vaisselle dans la séquence précédant le blocage de l'Orient-Express.

Dans le cadre des interactions entre personnages, certains choix mettent en évidence la dimension expressive de la mise en scène par Philip Martin pour adapter le roman. L'échange entre Ratchett et Poirot est révélateur de cette approche. Dans le roman, l'échange est essentiellement sous forme de dialogue avec les deux personnages se faisant face à face et Poirot exprimant son antipathie pour l'homme d'affaire américain. Dans le téléfilm, la scène est transformée de manière à montrer visuellement cette antipathie. D'une part, la scène comporte des gros plans qui mettent en exergue le regard agacé de Poirot et les liasses de billets que Ratchett dépose devant le détective pour le persuader de travailler pour lui. Cela souligne en outre le fait que Ratchett ne prête aucunement attention à son interlocuteur et cherche à imposer sa demande. D'autre part, les plans sur les deux personnages présentent Poirot tournant le dos à Ratchett alors que ce dernier lui parle, soulignant le refus du détective à prêter attention à l'homme d'affaire. La séquence est remarquable car elle est une pure réappropriation de la scène d'origine dans le média audiovisuel. Dans la séquence où Ratchett et Poirot prient (passage qui remplace le moment où ce dernier lit des journaux avant de se coucher), le téléfilm emploie un montage alterné. L'intérêt du plan est de confronter le rapport des deux personnages au divin. Poirot, en tant que catholique pratiquant, est dans une posture de prière classique, droite et sereine, remerciant Dieu de l'avoir créé. En revanche, les plans sur Ratchett soulignent l'ambiguïté du personnage et son rapport plus récent à la foi. L'homme est courbé sur lui-même, les sens en éveil pour faire face à un danger éventuel. La séquence le présente en tant qu'homme prisonnier de la peur et qui veut sauver à tout prix sa vie et son âme, demandant à Dieu de le protéger et de lui pardonner ses péchés (Figure 16).



Figure 16 : Plans du montage alterné entre Ratchett et Poirot en train de prier (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

Pour certaines situations cruciales de l'histoire, le téléfilm utilise le plan désaxé en contre-plongée. Le plan désaxé souligne à la fois la tension dramatique et le malaise inhérent à la scène. La contre-plongée met en exergue sa dimension menaçante. Quatre séquences utilisent ce format de plan. Le premier intervient au début du téléfilm dans la séquence présentant pour la première fois Ratchett. Le plan est utilisé pour montrer Ratchett prenant son pistolet et le charger, anticipant la venue d'un ennemi quand il entend McQueen frapper à sa porte. Le second plan intervient à l'issue de l'échange entre Ratchett et Michel sur l'Orient-Express. Cette scène, absente du roman, montre l'Américain demander au conducteur tout ce qu'il sait des autres passagers du train et le payer pour le pousser à lui donner ces informations (Figure 17).



Figure 17 : Ratchett demande des informations à Michel sur les passagers du wagon (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

Le plan désaxé en contre-plongée est utilisé pour de nombreux plans de la séquence du meurtre pour souligner son atmosphère tendue et violente. Le contexte est d'autant plus mis en exergue que l'angle de vue choisi se situe vers le visage de Ratchett, amenant le spectateur à observer la situation du point de vue de ce dernier. Enfin, le dernier plan désaxé en contre-plongée représente Poirot en train de réfléchir sur la décision à prendre vis-à-vis des coupables alors que la police yougoslave arrive sur les lieux. Le plan souligne la gravité de la scène de manière

d'autant plus frappante qu'elle utilise une autre technique de mise en scène, celle de la profondeur de champ. Le premier plan introduisant la scène est en effet un plan se focalisant sur le rosaire tenu par Poirot avant de mettre la focale sur le visage grave du détective. Ce plan met ainsi l'accent sur l'importance de la foi catholique pour Poirot pour l'aider à prendre la meilleure décision possible. Un second plan désaxé en contre plongée termine la séquence et montre Poirot de la même façon que le premier, avec la focalisation de la caméra sur les mains du détective qui tiennent respectivement une cigarette fumante et le rosaire. La focalisation sur les deux objets souligne le désarroi du détective devant la situation, utilisant les différentes ressources qu'il connaît pour l'aider à prendre une décision. Les deux objets représentent aussi une association d'idée avec les choix face auxquels Poirot est confronté¹⁷⁹ (Figure 18).



Figure 18 : Ultime plan sur Poirot réfléchissant à la décision à prendre pour les coupables (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

Enfin, l'atmosphère sinistre et pesante de l'histoire est aussi accentuée par la photographie du téléfilm. Celle-ci utilise principalement des couleurs froides et introduit des nuances froides dans les plans où les couleurs chaudes prédominent. La présence de ces couleurs contribue à l'ambiance sombre du récit. Un jeu sur les ombres est aussi réalisé par l'adaptation, passant notamment par un usage du clair-obscur. L'ombre étant associée à la part obscure de chacun, au sentiment de menace et de doute, la présence importante d'ombres contrastées accentue l'idée du trouble envahissant les différents personnages, en premier lieu Poirot. Le jeu du clair-obscur est particulièrement employé pour les séquences de la résolution de l'affaire grâce à l'éclairage à la bougie présent dans la scène. Le jeu des ombres est couplé à l'éclairage rougeoyant des bougies, assurant à la scène une gravité des plus fortes au regard de ses enjeux. Enfin, la scène de révélation de l'identité

¹⁷⁹ « Les thématiques entrecroisées de justice et de vengeance ».

véritable de Ratchett s'accompagne de plans de coupures de presse sur l'affaire Armstrong, remplis de fumée et réalisés dans un filtre rouge. Le rouge étant la couleur du sang, ce choix permet de souligner la dimension tragique et meurtrière de l'affaire, tandis que la fumée reflète l'aspect lointain de l'affaire pour Poirot (Figure 19).



Figure 19 : Coupure de presse sur l'Affaire Armstrong (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010) en filtre rouge

Le travail d'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* dans les trois productions s'est appuyé sur des choix de mise en scène spécifiques qui permettent une valorisation précise de certains aspects de l'intrigue. Le film de Lumet joue sur une mise en scène qui reflète une atmosphère lointaine et paisible. Carl Schlenkel emploie une mise en scène qui accentue l'importance des interactions entre les personnages au travers de l'enquête. Philip Martin utilise les différentes possibilités de la mise en scène pour installer une ambiance sombre et pesante. Ce travail de la mise en scène est davantage mis en valeur avec la place de la musique dans ces productions.

2. Rôle de la musique et du son

La musique joue un rôle différent dans les trois adaptations par sa fréquence et par sa tonalité. Elle contribue, avec le jeu sur les sonorités, à définir l'atmosphère de chaque adaptation et à l'orienter vers la représentation voulue par les équipes de production. Le travail sur le son et la musique apporte aux adaptations « une palette autrement plus vaste pour travailler la signification

dramatique liée à l'espace. »¹⁸⁰ et un « autre registre de signification encore plus ample »¹⁸¹. Mario Litwin explique que la musique occupe la seconde place dans le langage cinématographique, sa fonction étant de le renforcer et non de l'éclipser¹⁸².

La musique du film de Sidney Lumet est composée par Richard Roodney Bennett. Elle joue un rôle important dans la création de l'atmosphère sereine de l'histoire malgré sa faible présence à l'écran, intervenant principalement lors de transitions et des instants-clés du déroulement de l'histoire. Cette faible présence quantitative correspond au style du réalisateur qui tend à limiter l'emploi de la musique pour accentuer la dimension réaliste des événements¹⁸³. La principale caractéristique de la musique est le fait qu'elle soit jouée par un orchestre de type symphonique. Cela permet notamment de recréer des valse telles qu'il pouvait y en avoir au début du vingtième siècle. C'est aussi une manière de créer l'atmosphère surannée du film, les valses étant associées à la haute société de la période représentée dans le film.

Les principaux thèmes jouent sur une dimension nostalgique et détachée.

- Le thème du générique d'ouverture du film est ainsi une valse s'ouvrant et s'achevant sur des cymbales et une fanfare avec pour morceau principal un morceau de piano. Ajouté à l'introduction en art déco, ce morceau annonce au spectateur l'atmosphère surannée et l'association avec la haute société des années 1930. L'importance du générique a été décrite par Mario Litwin, qui explique que sa musique et son habillage d'écran permettent d'informer le public sur le genre du film qu'il va voir¹⁸⁴.
- Le thème musical du générique du *Crime de l'Orient-Express* est en outre réemployé en diverses variantes, principalement lors de la séquence du wagon-restaurant. Il répond ainsi aux critères du leitmotiv, « un motif mélodique qui, tout au long de l'œuvre est traité ou décliné selon les nécessités dramatiques »¹⁸⁵. Durant la séquence du wagon-restaurant montrant les passagers entre eux, le morceau est joué avec des

¹⁸⁰ Frédéric Sabouraud, « Un autre rapport au temps, à l'espace et au son », in *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoire*, Paris, Cahiers du Cinéma : les petits cahiers, 2006, 96 p., p.40

¹⁸¹ Frédéric Sabouraud, « Un autre rapport au temps, à l'espace et au son », in *Ibid.*, p.42

¹⁸² Mario Litwin, *Le film et sa musique. Création - montage*, Paris, Rombillat, 1992, 191 p., p.91

¹⁸³ Site IMDB, fiche sur Sidney Lumet, disponible sur www.imdb.com/name/nm0001486/ consulté le 30/09/2016

¹⁸⁴ Mario Litwin, *Ibid.*, p.105

¹⁸⁵ Mario Litwin, *Op.cit.*, p.54

instruments à cordes dans un rythme aigu et enjoué. Il permet à la fois de développer l'atmosphère somptueuse du train et d'introduire l'idée de sympathie pour les personnages. À l'inverse, le même thème est joué en des notes discordantes avec des violons et des percussions de type xylophone lorsque Ratchett est mis en scène. Les notes discordantes et la présence du xylophone introduisent une forme de malaise et de mystère qui mettent l'accent sur le personnage et le rend plus inquiétant.

- La nostalgie est l'aspect principalement mis en valeur par la musique. Elle est aussi représentée par une séquence de musique intradiégétique dans la scène de l'hôtel Tokatlán. Un orchestre est en effet montré à trois reprises en train de jouer une valse durant le passage, imprégnant les lieux d'une atmosphère raffinée et détendue.
- La scène de présentation de la princesse Dragomiroff dans son compartiment s'accompagne de cordes lentes et solennelles donnant à la scène une dimension mélancolique avec la représentation des objets du passé du personnage.
- Enfin, la séquence qui montre les conjurés en train de trinquer a une allure de générique de fin visuel avec les personnages qui passent chacun leur tour devant la caméra. Cette impression est accentuée par la présence d'une musique douce d'instruments à cordes pour souligner la dimension élégiaque de l'instant.

Les scènes avec l'Orient-Express sont accompagnées d'un morceau musical qui répète les mêmes notes de cuivres et de cordes, imitant le rythme du train. Ce thème fait partie de ce que Jean-Rémy Julien appelle la fonction « musique de parcours »¹⁸⁶. Il s'agit de « musiques qui illustrent un trajet effectué par quelque moyen de locomotion que ce soit : à pied, en avion, en train, en voiture, etc ».¹⁸⁷ Le morceau est en effet utilisé pour les séquences du train en mouvement. Son rythme est enjoué, participant à la légèreté du film. Sa tonalité est ludique pour souligner l'idée de détente du voyage dans le train, voire une forme de vacances. Il est réutilisé à la toute fin du film pour mettre à la fois en valeur la reprise de la route du train et de manière plus symbolique le fait que la vie continue malgré le crime qui a eu lieu.

¹⁸⁶ Jean-Rémy Julien, "Éléments Méthodologiques Pour Une Typologie de La Musique de Film." *Revue de Musicologie*, vol. 2e, no. T. 66e, 1980, p. 179–202. Disponible aussi sur www.jstor.org/stable/928488

¹⁸⁷ Silveira Guadalupe, Henrique Carlos, sous la direction de Martin Barnier et de Barbara Tillman, *La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*, Lyon, Université Lyon 2, 2013, 443 p., p.226

Bien qu'étant un élément secondaire du film, la tension est parfois soulignée par la musique. Sa faible présence musicale accentue l'idée d'atmosphère détendue malgré la découverte du crime et l'enquête qui s'ensuit.

- Le principal thème musical inquiétant intervient dans le prologue. Principalement composée d'instruments à cordes stridentes, elle est accompagnée de percussions brusques pour les temps forts correspondant à des coupures de presse. Les instruments à cordes sont joués sur un rythme lent qui crée une ambiance mystérieuse et inquiétante et un climat tendu. Le thème est employé à trois autres reprises dans le film, dans des scènes qui font écho à l'affaire. La première utilisation intervient lorsque Poirot raconte à Bianchi les conséquences de l'enlèvement et de la mort de Daisy Armstrong sur sa famille. La seconde scène concernée est l'interrogatoire de la princesse Dragomiroff, soulignant implicitement le lien partagée entre cette dernière et les Armstrong. Enfin, le thème est employé dans la scène du meurtre de Ratchett, mettant en évidence un retournement par rapport à l'affaire Armstrong, Ratchett se faisant finalement rattraper par son passé.
- La musique inquiétante souligne aussi les découvertes désagréables et inattendues de l'enquête. Dans ces scènes, elle est brusque et rapide, utilisant des notes stridentes et decrescendo. Sa courte durée et l'emploi du decrescendo insistent aussi sur l'idée de découvertes inattendues face auxquelles les personnages finissent par se ressaisir. Ces épisodes musicaux mettent en exergue le fait que ces découvertes désagréables s'avèrent finalement n'être que des incidents sans impact majeur sur l'ambiance générale.
- La fin de la séquence de la résolution de l'affaire est accompagnée de notes lentes de violons pour en souligner la gravité. Sa tonalité inquiétante est cependant atténuée par le fait que les notes soient aiguës dans une tonalité plus légère. Ce choix de ton permet de montrer que l'ambiance inhérente à l'histoire demeure détendue malgré les drames qui s'y produisent.
- Enfin, un thème concerne l'arrivée du train chasse-neige et sa progression. Composé de quelques notes lentes d'instruments à cuivres, il indique la présence du suspense avec l'arrivée d'un élément qui réduit le temps de résolution de l'enquête par Poirot.

Il faut aussi noter un usage particulier du son lors de la scène de flash-back du meurtre. Dans la séquence montrant Ratchett perdant connaissance sous l'effet du somnifère, le personnage regarde une nouvelle fois la dernière lettre anonyme reçue sur laquelle sont inscrits les mots « Daisy Armstrong ». Le sifflement aigu

du train résonne bruyamment au moment où il perd conscience. Le bruit produit pourrait ressembler au cri d'une petite fille et ainsi donner l'impression que le personnage se rappelle le cri de Daisy Armstrong lorsqu'il l'a tuée.

Le téléfilm de Carl Schlenkel emploie une musique impliquant l'idée d'aventure et de suspense. Composée par Christopher Francke, elle occupe une présence discrète dans l'adaptation.

La musique du téléfilm introduit dès le début ces notions. Commencer un film par une musique en accord avec l'ambiance de la narration aide en effet à établir le contexte où se déroulera l'histoire du film¹⁸⁸.

- Le titre du téléfilm est introduit par une musique orientale qui suggère l'exotisme de l'histoire et sa dimension mystérieuse. Elle est complétée par le bruit d'un train en mouvement, annonçant ainsi l'importance de ce dernier dans l'histoire.
- La séquence d'ouverture est accompagnée de violons aux tonalités brusques et rapides sur un mode oriental, complétée par des percussions et des synthétiseurs. Cet usage de la musique répond ainsi à la « fonction » la musique transmet l'humeur générale du film » et ses sous-fonctions « sphère d'action, qualité, taille d'un espace, et placement dans le temps » » définies par Scott Lipscomb¹⁸⁹. En effet, le morceau musical de la première séquence permet de souligner l'exotisme d'Istanbul et l'urgence de la situation initiale, illustrée par les voitures de police en mouvement dans les rues.

La musique de Christopher Francke utilise beaucoup la musique dans l'optique de représenter le lieu et le contexte de l'action. Elle sert aussi à caractériser une tension croissante dans certaines des situations de l'histoire. Le départ de l'Orient-Express est ainsi accompagné d'instruments à cordes aux tonalités graves et lentes. L'impression qui en ressort est à la fois celle d'un danger imminent et celle du véritable début de l'aventure. Elle permet de définir le contexte central de l'histoire et d'annoncer la nature des événements à venir. Le thème possède en outre une fonction « musique de parcours », car il est surtout utilisé pour les séquences où l'Orient-Express est en mouvement.

¹⁸⁸ Silveira Guadalupe, Henrique Carlos, sous la direction de Martin Barnier et de Barbara Tillman, *Op.cit.*, p.21

¹⁸⁹ Silveira Guadalupe, Henrique Carlos, sous la direction de Martin Barnier et de Barbara Tillman, *Op.cit.*, p.214

Des percussions graves, des violons et parfois du piano composent la principale tonalité musicale de l'enquête.

- Les deux derniers types d'instruments sont joués dans un rythme rapide et grave, créant une atmosphère pesante. Ils sont principalement employés dans les scènes où la tension entre les personnages est très forte ou lors des séquences montrant le meurtre de Ratchett dans les deux solutions proposées par Poirot. Leur faible présence souligne aussi le fait qu'il ne s'agit point d'une atmosphère pesante.
- Le piano est parfois joué en des notes saccadées et graves comme pour marteler la tension d'une situation, notamment lors de la découverte de la véritable identité de Ratchett.
- Le moment où Poirot révèle la vérité est accompagné d'une musique à instruments à cordes au rythme lent avec des notes discrètes de piano. Cet accompagnement musical permet de mettre en exergue la tension grandissante avec la vérité qui va éclater à l'issue de la scène.

A ces thèmes musicaux graves, rapides et parfois saccadés suggérant l'idée d'urgence et de danger s'ajoutent des morceaux plus paisibles et mêmes lyriques.

- Les scènes où apparaissent Vera Rossakoff sont ainsi accompagnées d'un thème musical paisible qui utilise des percussions discrètes, une flûte orientale et des instruments à corde dans un rythme doux. La douceur de la tonalité et son aspect exotique introduit une touche de lyrisme renforçant la sensualité du personnage. Elle permet aussi de suggérer la romance qui existe entre Poirot et cette dernière. Le morceau est en effet employé non seulement dans les scènes où apparaît le personnage de Vera Rossakoff, mais aussi dans une séquence du train durant laquelle Poirot regarde pensivement une photographie de la jeune femme.
- La scène d'interrogatoire de madame Alvarado est accompagnée d'une musique au piano et d'instruments à cordes d'une tonalité à la fois grave et douce. Cette tonalité reflète ainsi la principale fonction de la musique du téléfilm, celle de renforcer la tension, tout en introduisant une touche plus émotionnelle. Elle suggère l'impression pesante de l'enquête tout en soulignant l'impact psychologique de la révélation de l'identité de Ratchett sur le personnage.
- La fin de la résolution de l'énigme, marquée par la décision de Poirot de laisser partir les coupables, est accompagnée d'une musique aux tonalités plus ouvertes d'instruments à corde et de piano, alors que l'ensemble du dévoilement de la vérité a été marquée par une musique au ton grave et lent. Cette évolution dans la tonalité

musicale souligne l'évolution de l'ambiance dans le compartiment avec les choix du détective, mais aussi l'espoir des coupables de ne pas subir les conséquences de leur acte.

- Enfin, l'épilogue du téléfilm est accompagné de notes de piano jouées dans un mode léger et solennel qui induit une perspective optimiste pour le futur des différents protagonistes de l'histoire.

Le téléfilm fait usage des deux formes de musiques possibles dans une production audiovisuelle durant la scène du wagon-restaurant. La majeure partie de la séquence est accompagnée d'une musique intradiégétique douce et légère en notes de piano. Cette musique est destinée à installer les personnages dans une atmosphère détendue et délicate dans le train et de souligner son raffinement. La raison pour laquelle il s'agit d'une musique intradiégétique est qu'à la fin de la séquence, elle continue d'être jouée alors qu'un second thème musical la supplante. Le moment d'émergence du morceau extradiégétique intervient lorsque Poirot quitte les lieux après avoir été approché par Ratchett. Ce nouveau morceau musical est composé d'instruments à cordes aux tonalités graves et lentes qui donnent une impression de tension et de malaise. L'émergence de ce thème musical souligne la dégradation de l'ambiance dans le wagon et la présence d'une menace implicite sur les lieux. Cette apparition musicale a une fonction d'amorce de la suite du téléfilm. Cette fonction a été notamment analysée et commentée par Lipscomb et Tolchinsky. Selon ces derniers, « le son musical sert de piste au spectateur pour savoir si la narration sera romantique, effrayante, drôle, etc ».¹⁹⁰

La musique du *Crime de l'Orient-Express* de Philip Martin a été composée par Christian Henson, à l'instar des adaptations réalisées dans le cadre des douzième et treizième saisons d'*Agatha Christie's Poirot*. Cependant, à la différence des autres réalisations du compositeur dans la série, la musique du téléfilm est caractérisée par un leitmotiv récurrent. Or, « les associations, ayant comme base un leitmotiv, transmettent [aussi] des connotations précises liées à la narration du film dont le thème musical fait partie ».¹⁹¹ Ce choix musical a pour

¹⁹⁰ Silveira Guadalupe, Henrique Carlos, sous la direction de Martin Barnier et de Barbara Tillman, *Ibid.*, p.216

¹⁹¹ Silveira Guadalupe, Henrique Carlos, sous la direction de Martin Barnier et de Barbara Tillman, *Op.cit.*, p.127

but d'insister sur l'absence totale d'évolution de l'ambiance tout au long de l'histoire, ce qui peut induire l'idée d'un enfermement auquel personne ne peut échapper. Cette dimension est d'autant plus forte qu'à la différence des deux précédentes adaptations du roman, la musique tient dans le téléfilm un rôle conséquent, étant présente dans la majeure partie des séquences.

Les principaux instruments utilisés dans la composition musicale sont des instruments à cuivres et des violons.

- Ces instruments sont souvent joués dans des notes stridentes et saccadées dans un rythme répétitif qui soulignent l'idée de malaise. Il s'agit de notes de musique atonale qui exprime l'instabilité, l'inquiétude, voire l'angoisse¹⁹². Cet aspect est souligné par Mario Litwin, qui explique notamment que « le registre grave en notes lentes et mélodies atonales est très utilisé pour les climats lourds et mystérieux »¹⁹³. Une idée d'autant plus pertinente que dans certaines séquences, la musique est crescendo avant de s'arrêter brutalement. L'utilisation du crescendo permet de suggérer la montée en puissance de la tension et son arrêt brutal correspond à l'instant où le paroxysme de la scène est atteint.
- Les violons et les instruments à cuivre sont parfois utilisés dans un rythme plus lent et grave. Cette tonalité insiste davantage sur la dimension dramatique voire poignante de la situation qu'elle accompagne.
- Le piano est le troisième instrument important utilisé dans le téléfilm. Il est employé de manière parcimonieuse en des notes ponctuelles et graves pour mettre en lumière la dimension poignante de l'histoire.

Les deux premières séquences du téléfilm introduisent les deux aspects de l'approche musicale.

- Le leitmotiv principal du téléfilm qui souligne la tension est présent dès le début du téléfilm. La scène est en effet accompagnée de notes de cuivres aiguës qui vont crescendo, mettant en exergue la montée en puissance de la tension, et atteignent leur paroxysme au moment où l'officier se saisit d'une arme pour se suicider. Le thème est utilisé à plusieurs reprises dans le téléfilm, soulignant de ce fait l'idée de tension qui risque d'exploser.
- La séquence qui montre Poirot sur un ferry s'approchant d'Istanbul est brièvement introduite par une musique lente et grave au violon. La scène ayant immédiatement

¹⁹² Mario Litwin, *Op.cit.*, p.31

¹⁹³ Mario Litwin, *Ibid.*, p.44

lieu après le plan du suicide de l'officier sans la moindre transition, la musique souligne l'impact traumatisant de l'événement sur Poirot.

- La séquence qui met le plus en exergue la dimension dramatique et poignante de l'histoire est celle durant laquelle Poirot raconte l'affaire Armstrong. L'ensemble de la séquence est accompagnée d'une musique composée des trois principaux instruments musicaux employés dans le téléfilm. Le thème de la scène est accompagné de notes de piano graves et discrètes en arrière-plan. Des trompettes en tonalité grave et lente introduisent le thème tandis que des violons lents et aigus composent le deuxième acte du thème. Le dernier acte, durant laquelle Poirot explique comment Ratchett a pu échapper à la justice, est rapidement ponctué par des instruments à cuivre aigus et rapides. La tonalité générale produite par le thème musical est celle d'une tragédie brutale et pénible.

Certaines séquences combinent cependant plusieurs des aspects présents dans la musique de Christian Henson.

- Les séquences du train en mouvement sont ainsi accompagnées de notes de violons rapides et aigües avec des notes régulières de pianos. Chaque instrument et son utilisation correspond à une mise en valeur spécifique. Les violons rapides et aigus introduisent l'idée de tension sous-jacente dans le train, tandis que les notes de piano sont jouées dans un rythme qui imite le mouvement de l'Orient-Express. La fonction de représentation du lieu et du contexte de l'action est ainsi combinée avec celle de « musique de parcours ».
- La scène de la lapidation est introduite par des instruments à cuivre aigus et répétitifs avant de se poursuivre au son de violons lents et aigus. Les premiers instruments sont joués dans le leitmotiv principal de l'épisode, permettant de mettre en lumière la tension de la scène alors que les violons en rythme lent et aigu soulignent la dimension dramatique et violente de la lapidation.
- Le meurtre de Ratchett combine aussi les deux dimensions musicales de l'épisode. La séquence est introduite par des notes lentes et graves de violon accompagnées de quelques notes de pianos. Ce premier acte met en scène la tension naissante qui annonce l'arrivée du meurtre. La séquence du meurtre en elle-même est ponctuée par des violons plus rythmés, aigus et crispés qui donnent à la situation une ambiance dramatique et glaçante et accentuent l'horreur du meurtre. Les cinq derniers coups de poignards plantés dans le corps de Ratchett sont accompagnés de notes d'instruments à cuivre aigus saccadés en crescendo. Ce recours au leitmotiv principal de l'épisode

souligne le paroxysme du meurtre de Ratchett lorsque ce dernier meurt sous la multitude des coups reçus.

Le thème final de l'épisode concentre tous les aspects mis en avant dans le téléfilm et souligne l'imminence du choix de Poirot et son tourment émotionnel.

- Le morceau commence à l'issue de la scène de discussion entre Mary Debenham et Poirot par des notes de piano isolés en octaves graves qui sont employées jusqu'aux plans montrant Poirot en train de réfléchir avec son chapelet en main. Ces notes introductives soulignent l'aspect poignant de la scène et la solitude de Poirot.
- Un second temps intervient dans le morceau à l'issue de la séquence de réflexion et sur les plans montrant Poirot en train d'avancer dans la neige sous l'œil sombre des conjurés. La musique est alors caractérisée par des violons en notes rapides et aiguës et la présence ponctuelle d'instruments à cuivres en tonalité aiguë. Elle révèle la tension dans la scène, faisant écho aux plans sur le visage sombre du personnage.
- Durant les scènes de marche vers les policiers yougoslaves, des percussions graves sont employées de manière régulière dans une mise en scène qui donne l'impression d'une marche vers une condamnation à mort. Cette association de la musique et de l'image accentue la montée de la tension.
- La séquence montrant le détective en train de présenter les faux indices aux policiers est suivie d'une musique au violon au rythme lent et aigu. Le morceau souligne alors l'incertitude des conjurés devant le choix définitif du détective.
- Un court morceau du thème de l'affaire Armstrong intervient dans les plans où Poirot dévisage les coupables alors que ces derniers se rendent compte qu'il les laisse partir. La tonalité du morceau est ouverte et souligne à la fois l'ampleur du choix de Poirot et la surprise des conjurés devant sa décision.
- Les derniers plans du téléfilm sont accompagnés de violons lents, complétés par des trompettes en tonalité aiguë. Cette conclusion souligne l'impact psychologique du choix de Poirot pour ce dernier et pour les conjurés, introduisant ainsi une touche émotionnelle très forte à la conclusion de l'adaptation.

Enfin, le son est parfois utilisé de manière à mettre en exergue l'atmosphère sinistre et anxieuse développé par l'adaptation. Cet emploi est discret et concerne

principalement les bruits d'arrière-plan. Dans certains des plans des personnages à proximité des fenêtres du train, on peut en effet entendre subtilement des hurlements de loups ou des croassements. Les deux animaux sont associés à la peur, au mal ou à la mort dans les représentations de la culture européenne. Placer ces cris dans le téléfilm a ainsi pour objectif de suggérer davantage l'hostilité de l'environnement dans lequel sont coincé le train et ses passagers. Ces sonorités sont complétées par celui du vent glacial qui renforce l'atmosphère sinistre des lieux et son isolement. La séquence du récit de l'Affaire Armstrong est ponctuée de sons qui tendent à accentuer sa dimension brutale et tragique : des bruits de percussions métalliques qui soulignent le caractère brutal de Ratchett ou le suicide de la domestique française, un cri d'enfant pour indiquer la mort terrible de Daisy Armstrong et le bruit de coup de feu qui accompagne le moment où Poirot parle du suicide du colonel Armstrong.

La musique a permis de contribuer à la création des atmosphères spécifiques des trois adaptations. Elle est somptueuse et lente dans le film de Lumet. Le téléfilm de Carl Schlenkel est accompagné de thèmes plus dynamiques et graves qui soulignent le suspense et la gravité de la situation. Enfin, Christian Henson compose une musique aux tonalités stridentes et pesantes pour la version de Philip Martin afin de contribuer à l'atmosphère sinistre et troublée de l'histoire.

Les choix réalisés par les trois productions dans l'adaptation du roman dans la mise en scène et dans la musique permettent de les distinguer. Il est important d'analyser l'influence de ces choix au travers de certaines représentations-clés de l'histoire.

III. INFLUENCE DES APPROCHES D'ADAPTATION SUR LES REPRESENTATIONS INHERENTES A L'INTRIGUE

Les approches des adaptations réalisées du *Crime de l'Orient-Express* révèlent des stratégies distinctes de valorisation de l'histoire et de ses personnages. « En « reconstruisant une histoire », il [le cinéma] en modifie le sens et joue sur d'autres paramètres pour produire information et émotion. »¹⁹⁴, écrit Frédéric Sabouraud dans l'introduction de *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoire*. Les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* n'échappent pas à la règle. Leurs stratégies distinctes ont une incidence sur les représentations internes à l'histoire et aussi sur la manière dont est considérée l'enquête policière. Il s'agit de considérer l'influence de ces approches sur ces représentations et d'en analyser leurs spécificités, notamment au regard d'éléments spécifiques au genre policier ou au contexte historique.

A. VERS UNE REPRESENTATION « CONTEMPORAINE » DE L'ENQUETE POLICIERE

L'élément central du *Crime de l'Orient-Express*, à l'instar des autres romans d'Agatha Christie, est l'enquête pour démasquer les criminels. Trois aspects peuvent être mis en valeur dans le roman : la nature de l'enquête, le rapport entre coupables et victimes et la place de l'enquêteur. Les trois adaptations audiovisuelles présentent en effet des spécificités dans la présentation de ces aspects, des spécificités qui reflètent indirectement des évolutions dans la manière de concevoir le récit policier.

¹⁹⁴ Frédéric Sabouraud, *Op.cit.*, p.2

1. De l'enquête-jeu au dilemme moral

Le Crime de l'Orient-Express fait partie de ces récits policiers qualifiés de Whodunit, abréviation de « Who does it ? ». Ce style de roman, associé au roman-jeu¹⁹⁵, se focalise sur l'enquête et joue sur la sagacité du lecteur. Les auteurs, comme Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle, « demandent au lecteur de déployer leurs qualités d'observation et de déduction : tous les indices qui permettent au détective de découvrir l'assassin se trouvent dans le récit. »¹⁹⁶. « Or le roman lui-même est simulacre. [...] On part de la victime et peu à peu l'on remonte au coupable ; on va du crime à sa genèse. »¹⁹⁷. Les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* n'abordent pas du tout sous le même angle l'enquête policière et la transforment au travers de leurs approches de narration.

La première adaptation du roman d'Agatha Christie a été commentée par certaines critiques pour sa dimension ludique. L'une des critiques du *Télérama*, Claude-Marie Tremois, la qualifie de « film-jeu »¹⁹⁸. Présentant le genre policier du détective, Thomas Leitch précise pour le film de Lumet :

*Nowhere is the whodunit's tendency to smooth the rough edges of crime story more obvious than in Sidney Lumet's 1974 film version of Agatha Christie's Murder on the Orient-Express.*¹⁹⁹

Le film de Lumet présente en effet des caractéristiques à la fois exacerbées et simplifiées de l'intrigue policière d'Agatha Christie. D'une part, il invite le spectateur à découvrir la vérité, le prologue du film et les indices disséminés au cours des interrogatoires des passagers lui permettant de pouvoir déduire par lui-même les responsables du meurtre de Ratchett. La résolution de l'énigme permet

¹⁹⁵ Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁶ Delphine Letort sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes en représentation : (1941-2001)*, [s.l.], [s.n.], 2002, 524 p., p.31

¹⁹⁷ Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme : actes du 5e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine / textes réunis par Jean-Marie Graitson*, Liège, Éd. du CÉFAL, 1994, 172p., p.48

¹⁹⁸ Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *Ibid.*, p.58

¹⁹⁹ « Nulle part ailleurs n'est la tendance du whodunit à lisser les imperfections de l'intrigue policière plus évidente que dans la version cinématographique de Sidney Lumet en 1974 du *Crime de l'Orient Express* d'Agatha Christie. » (Traduction personnelle) Thomas Leitch, *Ibid.*, p.174

de rappeler ces indices au travers des flashbacks. La scène de la gare et le prologue du film permettent de présenter des indices clés sur les événements de l'histoire. Le prologue, qui met en scène l'enlèvement de Daisy Armstrong, permet d'associer davantage cette affaire avec le meurtre de Ratchett et donc de suggérer la motivation principale du crime. Quant à la scène de la gare, elle présente quelques plans montrant certains personnages observant d'un mauvais œil l'arrivée de Poirot sur le train. Ces plans montrent la réaction de Michel lorsque monsieur Bianchi lui annonce que Poirot doit avoir une place sur l'Orient-Express, madame Hubbard se retournant pour voir les nouveaux arrivants et monsieur Beddoes observant Poirot monter dans le train. Ces plans rapides sont autant d'indices sur l'implication de ces personnages dans le meurtre à venir. L'approche rétro et tranquille du film atténue l'impact de la violence et accentue la dimension ludique de l'histoire. Cette dimension, couplée avec l'humour du film, lui confère une impression de « murder party ». L'élément le plus caractéristique de cette enquête de « murder party » est la manière dont les interrogatoires se déroulent. Ils ont lieu dans une atmosphère détendue, la plupart des personnages présents dans l'interrogatoire n'étant ni inquiète ni en colère ni paniqué. Dans certaines des scènes, les personnages agissent comme s'ils partageaient des plaisanteries, notamment lorsque Poirot entend l'échange qui s'est déroulé entre Foscarelli et Beddoes. Ces interrogatoires concernent principalement les faits et gestes des suspects, même si certains d'entre eux sont interrogés sur de possibles liens avec les Armstrong.

Si la dimension ludique de l'enquête est exacerbée, la mise en valeur des acteurs par le film simplifie et modifie ses principaux éléments. Cet impact est mis en exergue par Thomas Leitch.

*By confounding its characters with the actors and actresses who play them, the film consistently shifts questions of innocence and guilt from personal, psychological terms to the more broadly cultural, visually accessible terms of social class, public persona, and celebrity framed by its status as star vehicle.*²⁰⁰

²⁰⁰ « En amalgamant ses personnages avec les acteurs qui les jouent, le film réoriente sans arrêt les questions d'innocence et de culpabilité des thèmes personnels et psychologiques vers les thèmes plus largement culturels, visuellement accessibles, des classes sociales, personnages publics et célébrité emprisonnée par son statut de vedette. » (Traduction personnelle)
Thomas Leitch, *Ibid.*, p.178

Le questionnement central et implicite de l'enquête est de savoir qui a pu commettre le meurtre au regard de son rang social. Un exemple souligné par Thomas Leitch est la réaction du colonel Arbuthnot lorsque Poirot l'interroge sur la possible implication de Mary Debenham. L'officier britannique déclare : « *Mademoiselle Bertram n'est pas une femme ! C'est une lady.* ». Il sous-entend le fait qu'une dame raffinée ne peut être capable de meurtre. Ainsi, le questionnement des motivations n'est pas au cœur de l'enquête et ces dernières ne sont dévoilées que lors de la résolution de l'affaire, même si la découverte du lien entre Ratchett et l'affaire Armstrong procure un mobile plausible pour le meurtre. Le choix d'une distribution prestigieuse pour le film a aussi pour incidence d'accentuer la place des interrogatoires au détriment des autres éléments de l'enquête, principalement la fouille et la recherche d'indices. Elle réduit ainsi l'enquête à une série d'échanges, alors que les récits policiers tendent à prendre en compte les deux facettes majeures d'une enquête, à savoir les interrogatoires et la recherche d'indices.

La dimension nostalgique et paisible développée par le film transforme l'enquête en une série d'échanges de personnes de bonne société. Le film de Lumet présente l'enquête de Poirot comme un moyen de restauration de l'ordre de la vie quotidienne face au trouble jeté par le meurtre de Ratchett²⁰¹.

L'enquête présentée par la version américaine de 2001 est abordée dans une approche restituant fidèlement le format d'enquête décrit dans le roman tout en prenant en compte la modernisation du contexte et l'introduction d'un commentaire sur la vraisemblance de l'enquête. Les interrogatoires reproduisent dans une large mesure les éléments présents dans l'histoire d'origine. A l'instar du roman et du film de Sidney Lumet, les motivations ne sont pas au cœur de l'enquête et ne sont révélées qu'à l'issue du téléfilm. L'enjeu central de l'histoire est de savoir comment le crime a été commis. Néanmoins, le téléfilm met plus l'accent sur l'aspect psychologique que le film de 1974, en mettant en scène de nombreuses réactions diverses de la part des suspects face aux questions posées. La recherche d'indices est présente, les différents compartiments du wagon sont fouillés pour trouver des éléments incriminants. Cette recherche d'indices est mise en valeur par la modernisation de l'intrigue. Cette dernière introduit des outils

²⁰¹ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.184

technologiques qui peuvent assurer la découverte d'éléments permettant de mieux cerner les causes du meurtre. Néanmoins, hormis l'utilisation limitée d'Internet par Poirot, l'enquête ne ressemble en rien à une enquête contemporaine : aucune recherche poussée sur le passé de la victime et aucun recours aux méthodes scientifiques. Cette mise en scène choisie pour l'enquête lui conserve une allure traditionnelle très proche de l'esprit du roman d'Agatha Christie que de l'enquête contemporaine.

Même si le téléfilm respecte le schéma narratif de l'histoire, la modernisation du contexte apporte un éclairage plus critique sur la vraisemblance de l'enquête. Ainsi, le téléfilm met en lumière un aspect à peine abordé dans le roman : l'absence de cadre légal. Dans l'histoire d'origine, Poirot est seul à enquêter sans avoir de soutien de la police locale et sans habilitation particulière pour le faire, si ce n'est le fait de répondre à la demande de son ami, monsieur Bouc. Aucun des passagers ne conteste son enquête dans le roman. En revanche, le téléfilm souligne à plusieurs reprises l'absence de justification légale de son enquête. Lors de la découverte du corps de Ratchett, Poirot pointe lui-même le problème lorsque monsieur Bouc lui demande d'enquêter : « *Ah non ! Je n'ai aucune autorité ici.* »²⁰², avant d'y accepter pour le bien-être des passagers. Un autre personnage, Arbuthnot, pointe l'absence de légitimité juridique de l'enquête lors de son interrogatoire :

Hercule Poirot : _ Vous êtes allé à Istanbul ? Puis-je savoir pourquoi ?

Robert Arbuthnot : _ Vous pouvez. Mais je ne vois pas pourquoi je vous répondrai. Enfin, j'aimerais savoir quelle est l'autorité légale qui est en charge de cette enquête.

Hercule Poirot : _ Pour l'instant aucune. Jusqu'à ce qu'on atteigne Belgrade, sauf si la police apparaissait quasi miraculeusement, je suppose que nous sommes dans un régime de joyeuse anarchie. »

Robert Arbuthnot : _ Et vous avez décidé de vous élire sheriff. Mais je ne vois toujours pas de raison de coopérer avec vous.

Hercule Poirot : _ Je vais vous donner deux raisons. Voilà, la première est morale. Oui, pour être sûr que justice soit rendue. La seconde est pour vous distraire pour qu'on ne s'ennuie pas à mourir en attendant ici.

*Robert Arbuthnot : _ D'accord, sheriff.*²⁰²

²⁰² Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

L'interrogatoire d'Arbuthnot permet aussi de révéler le fait que l'enquête est semblable à un jeu destiné à distraire les passagers. Par son ancrage contemporain, le téléfilm fait cependant une critique de cette manière d'enquêter telle qu'elle pouvait être présentée par les romans d'énigme de « l'âge d'or des histoires de détectives britanniques ». Cette critique intervient de manière implicite dans une des répliques de Poirot qui conclut la résolution de l'énigme. Exprimant ses hésitations sur la version des faits à présenter à la police yougoslave, le détective demande à son ami :

*Qu'en pensez-vous, cher ami ? La mort de Ratchett est l'œuvre d'un complot international d'informaticiens, de génies, de femmes distinguées et de professeurs de gymnastique ? Ou l'œuvre d'un seul et mystérieux assassin ?*²⁰³

Cette réplique tourne ouvertement en dérision les théories alambiquées développées dans les histoires de détective de la première moitié du vingtième siècle. Ces théories compliquées semblent farfelues et ridicules à notre époque contemporaine.

L'adaptation de 2010 transforme profondément la nature de l'enquête, l'éloignant du format présenté dans le roman. L'insistance thématique du téléfilm influence son déroulement et modifie la nature des recherches. La principale différence avec le roman et les précédentes adaptations vient du fait que l'enquête n'est plus du type « whodunit » et ne cherche pas à découvrir le déroulement du meurtre. Le téléfilm montre de différentes manières que Poirot a rapidement compris la nature du meurtre. En observant l'hétérogénéité des coups portés, il comprend que le meurtre n'est pas le fait d'un seul tueur. Durant la scène de la résolution de l'énigme, Poirot présente les deux solutions, mais à la différence du roman, il ne met pas les deux solutions à égalité. Il explique que les circonstances de l'exécution du meurtre lui ont permis de déduire la vérité. Le fait que l'enquêteur connaisse les responsables du crime et leurs motivations modifie la nature de l'enquête. La recherche d'indices supplémentaires est supprimée. Par son déroulement et les interactions établies entre les différents personnages, l'enquête n'est plus un jeu intellectuel. La nature des interrogatoires est ainsi différente ; les alibis et événements de la nuit du crime deviennent secondaires au profit des

²⁰³ Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

motivations des différents suspects. Ainsi, l'interrogatoire de Masterman est introduit par la question de son appréciation de Ratchett. La représentation de l'enquête par l'adaptation est davantage réaliste dans la mesure où l'enquêteur cherche d'abord à découvrir les motivations du meurtre. Cette question des motivations est au cœur des enquêtes policières réelles. Par ses choix, l'adaptation de 2010 s'inscrit dans les productions audiovisuelles policières récentes.

La dimension ludique de l'enquête qui incitait le lecteur ou le (télé)spectateur à chercher par lui-même la solution de l'énigme a disparu du récit. Le réalisme de l'enquête est accentué par l'atmosphère sinistre de l'histoire. Elle se déroule en outre en dehors de tout cadre juridique, un aspect dont l'enquêteur est conscient. Il se réfère d'ailleurs à plusieurs reprises à la nécessité de s'appuyer sur les autorités locales. Lors de la découverte du meurtre, Poirot refuse dans un premier temps d'enquêter, arguant que c'est à la police yougoslave d'enquêter. Même s'il finit par enquêter, la nature des faits qu'il découvre l'invite d'autant plus à faire appel à la police locale. Ainsi, lors de la scène de la résolution de l'énigme, alors que madame Hubbard lui présente l'arme du crime, Poirot déclare : « *Je pense que je vais réserver mes conclusions à la police de Brod.* »²⁰⁴. Cette réaction souligne le fait que la vérité de l'affaire a de telles implications qu'il préférerait déléguer la responsabilité aux autorités compétentes.

L'adaptation du roman et le rôle de l'enquête dans le téléfilm modifient profondément la nature du récit de détective. Classiquement, un récit de détective vise à dévoiler au lecteur la réalité du mystère qu'il met en scène. Chesterton commente cet aspect au travers d'une analogie :

*Since a detective story's movement from mystery to enlightenment is a prefiguration of the apocalypse, the moment when earthly veil will be swept away, each mystery must be governed by a single unifying concept that makes its ending 'not only the bursting of a bubble but rather the breaking of a dawn.'*²⁰⁵

²⁰⁴ Philip Martin (réal.), *Ibid.*

²⁰⁵ « Etant donné que le mouvement de l'histoire d'un roman policier du mystère à l'illumination est une préfiguration de l'apocalypse, le moment où le voile terrestre sera balayé, chaque mystère doit être gouverné par un seul concept unificateur qui fait de sa fin non seulement l'éclatement d'une bulle mais aussi et plutôt la naissance d'une aube nouvelle. » (Traduction personnelle)

G.K. Chesterton, "How to write a Detective Story", *GK's Weekly* 17, October 1925, in Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.54

L'idée centrale avancée par Chesterton est que le roman de détective suit une logique semblable à celle de l'apocalypse, à savoir le dévoilement d'un mystère. Cet aspect, présent dans les deux adaptations précédentes du *Crime de l'Orient-Express*, est décrit d'une autre manière dans la version de 2010. Il s'agit moins d'une révélation d'un mystère que d'un dévoilement des motivations des coupables. En outre, si l'analogie de Chesterton devait être appliquée au téléfilm de 2010, elle révélerait une approche symbolique de la révélation. Elle montrerait une révélation personnelle pour l'enquêteur devant le dilemme moral face auquel il est confronté. En effet, le téléfilm introduit un personnage de Poirot troublé par les événements et profondément convaincu de l'importance de la justice légale. Le contexte de l'enquête et la vérité sur le meurtre servent de catalyseur au trouble du personnage qui exprime sa colère durant la résolution de l'affaire. Cette symbolique est renforcée par la présence de la thématique religieuse et le déroulement de l'enquête. Cette dernière se termine dans la nuit et Poirot fait son choix définitif le matin suivant. L'enquête sur le meurtre de Ratchett met Poirot face à la complexité du mal et de la justice.

La représentation de l'enquête dans les trois adaptations souligne des enjeux spécifiques de valorisation de la distribution, de l'enquête ou du dilemme moral. Le film de Sidney Lumet joue sur la dimension ludique dans une ambiance qui la rapproche de la « murder party ». Le téléfilm de Carl Schlenkel restitue davantage l'enquête policière et introduit un commentaire critique sur la vraisemblance de l'enquête. Enfin, Philip Martin déplace l'enjeu de l'enquête vers les motivations des personnages et le dilemme moral face auquel se retrouve confronté l'enquêteur. Cette mise en valeur est réalisée en lien avec l'absence de distinction claire entre victime et coupables.

2. Les frontières floues entre coupables et victimes

Parmi les romans d'Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient-Express* présente une particularité de la frontière entre coupables et victimes. Celle-ci est des plus ténues, la victime s'avérant être un criminel ayant échappé à la justice pour avoir commis un enlèvement et un meurtre. Le dénouement du roman rend cette frontière d'autant plus floue. Les trois adaptations mettent plus ou moins l'accent

sur cette dimension, notamment au travers de la représentation des personnages concernés.

Le Crime de l'Orient-Express de Sidney Lumet présente un rapport ambigu et inversé de sympathie pour les coupables et la victime. La manière dont sont présentés les différents personnages consiste en effet à valoriser l'ensemble des passagers, qui sont les coupables, et à atténuer les côtés sympathiques de Ratchett. La mise en scène, la musique et la distribution du film influencent beaucoup les impressions sur les personnages. En outre, les acteurs choisis pour les personnages mettent en valeur ces derniers, limitant la possibilité d'antipathie à leur égard. Seul Ratchett fait exception avec la musique inquiétante à son égard et les plans mettant en avant son visage au regard trouble et dur. Le choix de Richard Widmark accentue le caractère antipathique du personnage, l'acteur étant connu pour avoir joué des rôles de personnages durs, principalement des aventuriers ou des brutes²⁰⁶. L'enquête de Poirot révèle l'inversion du rapport de sympathie que le spectateur pourrait avoir pour le personnage. Une inversion que souligne Thomas Leitch dans *Crime Films* :

*Ratchett, the threatened victim who first solicits Poirot's help, is really a criminal himself. The innocent suspects from whom Poirot must pick the criminal are all guilty. The detective deputizes to identify the criminal for the absent authorities instead agrees to let them go, since the friend who authorizes his inquest agrees with him that the victim, not the killers, is the true criminal. Even the film's concluding tableau, a ritual series of toasts among the passengers who have succeeded in killing Ratchett, celebrates homicide rather than detection as the therapeutic restorer of the social order thrown into chaos by the kidnapping of Daisy Armstrong.*²⁰⁷

²⁰⁶ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.12

²⁰⁷ « Ratchett, la victime menacée qui sollicite d'abord l'aide de Poirot, est lui-même en réalité un criminel. Les suspects innocents parmi lesquels Poirot doit trouver le criminel sont tous coupables. Le détective suppléant les autorités absentes doit identifier le criminel mais accepte au contraire de les laisser en liberté, puisque l'ami qui autorise son enquête convient avec lui que la victime, et non les tueurs, est le vrai criminel. Même la scène finale du film, une succession rituelle de toasts parmi les passagers qui ont réussi à tuer Ratchett, célèbre l'homicide plutôt que la résolution du crime comme le restaurateur thérapeutique de l'ordre social jeté dans le chaos par l'enlèvement de Daisy Armstrong. » (Traduction personnelle)
Thomas Leitch, *Ibid.*, p.191

Les réactions des suspects durant l'enquête soulignent leur personnalité haute en couleur et accentuent la sympathie à leur égard. Lors de la résolution de l'enquête, Ratchett est considéré comme un « répugnant criminel », alors que les coupables ne sont pas qualifiés comme tels, seul leur acte est considéré « répugnant ». La victime est blâmée pour ses actes passés alors que les coupables ne se voient pas reprochés leur action. Enfin, la séquence finale avec les personnages qui trinquent au champagne est une conclusion mettant de nouveau en exergue leur caractère sympathique et attachant par leur regard rempli de joie et de tristesse.

L'adaptation du roman d'Agatha Christie par Carl Schlenkel souligne à sa manière la frontière floue entre coupables et victimes sans pour autant mettre en valeur les coupables comme dans le film de Sidney Lumet. Les principaux éléments du roman sont repris. La principale différence intervient au travers des personnages et de leurs réactions : le téléfilm souligne plus implicitement la frontière ténue entre criminels et victimes au travers des attitudes des personnages, en particulier celui de Ratchett. Le téléfilm le montre en tant qu'individu aux traits secs avec un comportement agressif lorsqu'il se sent menacé. Sa demande auprès de Poirot permet de dévoiler ses intentions vis-à-vis de ceux qui le menacent : se débarrasser d'eux une fois que le détective les aurait trouvés. Le personnage se révèle de plus en plus antipathique au fur et à mesure que l'enquête progresse. On découvre en effet ses activités illégales dans l'archéologie, puis sa responsabilité dans un crime terrible pour lequel il a pu échapper à la justice.

Quant aux autres passagers, ils ne sont pas présentés comme des individus pour lesquels on peut avoir de l'attachement. La mise en scène simple et le jeu des acteurs donnent une représentation plus neutre de ces derniers. Leurs réactions les rendent plus humains et soulignent leur dualité de coupable et de victime. La scène du meurtre met ainsi davantage en lumière la gravité de l'acte qu'ils commettent au travers de la violence dont ils font preuve envers Ratchett. Certains des conjurés ont une attitude stressée dans les interrogatoires menés par Poirot, soulignant leur trouble devant la possibilité d'être démasqués. Le téléfilm indique de manière implicite qu'ils sont aussi des victimes de l'homme qu'ils ont tué, lorsqu'ils « apprennent » la responsabilité de Ratchett dans l'enlèvement de Daisy Armstrong. Le téléfilm montre que McQueen est très remonté, que madame

Alvarado est très affectée et que madame de Strauss fait un malaise à la vue de Ratchett dans le wagon-restaurant. Mais l'inversion des rôles entre Ratchett et les conjurés est définitivement réalisée lors de la résolution de l'énigme. En effet, Poirot prend en compte le fait que Ratchett a fait du tort aux conjurés lors de l'affaire Armstrong et s'accorde avec monsieur Bouc sur le fait que « justice a déjà été rendue ».

Si les deux premières adaptations présentent la confusion des rôles de victime et de coupable, l'adaptation réalisée dans le cadre de la série *Agatha Christie's Poirot* atténue davantage la frontière entre ces deux catégories de personnages. La perspective choisie par Philip Martin et Stewart Harcourt met en lumière les thématiques de justice et de dilemme moral dans une atmosphère tendue. Ces choix se répercutent dans le rapport entre coupables et victimes. Le téléfilm ne présente guère de distinctions entre les coupables et la victime dans leurs attitudes. Cet élément est évoqué lors du dernier échange entre Poirot et Mary Debenham sur les enjeux des sanctions face à l'irrespect de la loi :

Mary Debenham : _ En parlant de la femme à Istanbul, vous disiez qu'elle connaissait les lois concernant sa culture qu'elle brisait et qu'elle savait ce qui l'attendait et c'est ce qu'a fait Casseti.

Hercule Poirot : _ Et vous l'avez fait.²⁰⁸

Le propos souligne le fait qu'aucun passager du train n'est innocent dès l'instant où il a enfreint la loi. Tous les personnages ont en commun le malaise et la peur : les conjurés appréhendent de voir leur plan échouer ou de se faire démasquer, tandis que Ratchett a peur pour sa vie. La tension générale dans l'histoire et la focalisation du téléfilm sur Hercule Poirot atténuent les possibilités de créer une sympathie particulière pour les différents personnages. Ratchett est ainsi dépeint de façon antipathique, le choix de Toby Jones pour jouer le personnage lui donnant une allure patibulaire. L'ampleur de son crime dans l'affaire Armstrong est aggravée par le fait qu'il ait échappé à la justice en faisant pression sur les instances juridiques. Quant aux conjurés, l'épisode souligne au travers de certains plans qu'ils restent des individus affectés par l'Affaire

²⁰⁸ Philip Martin (real.), *Ibid.*

Armstrong, victimes du sentiment d'abandon provoqué par l'acquittement de Ratchett. Cet aspect est évoqué par madame Hubbard à Poirot lorsque ce dernier reproche aux conjurés d'avoir détourné la loi à leurs dépens : « *Non étions des gens bien élevés, civilisés. Puis le diable a franchi nos murs. Et nous attendions que la loi nous rende justice. Et la loi nous a tourné le dos* »²⁰⁹. Cela n'en atténue pas pour autant la gravité de leur geste, les conjurés cherchant à ne pas se faire prendre et exprimant leur haine contre Ratchett lorsqu'ils l'assassinent. En effet, ils le droguent de manière à qu'il reste conscient sans pouvoir agir. Le meurtre devient ainsi de la torture et désacralise davantage les conjurés. Ces derniers expriment aussi leur haine lors de certains des interrogatoires, principalement ceux de madame Hubbard et de la princesse Dragomiroff qui affirment qu'elles n'auraient pas hésité à le massacrer ou en le qualifiant de « diable ».

Le téléfilm présente cependant une distinction entre les coupables et la victime, qui ne relève ni de l'innocence ni de la vertu morale, mais du sens de la responsabilité devant leurs actes. Si Ratchett et les conjurés ont en commun le fait d'avoir commis des actes graves et d'avoir préparé un moyen d'échapper à la justice, ils n'ont pas du tout la même réaction lorsqu'ils se retrouvent confrontés à cette perspective. Ratchett se comporte de manière égoïste, n'hésitant pas à utiliser tous les moyens disponibles pour garantir sa survie. Poirot évoque ainsi pour l'affaire Armstrong qu'il a fait pression sur le juge et les jurés, n'hésitant pas à menacer la vie du fils du procureur pour forcer ce dernier à lui garantir l'acquittement. Dans le début du téléfilm, Ratchett reçoit des messages de mort et sait pourquoi il est menacé. Face au danger qui plane sur lui, il agit comme lorsqu'il a échappé à la justice : il fait tout pour se protéger. Il est armé, demande à Michel des renseignements sur les passagers du train, cherche à employer Poirot sans lui demander son avis et se tourne vers Dieu pour lui demander sa protection. A l'inverse, les conjurés sont à la fois conscients de la portée de leur acte et prêts à l'assumer une fois qu'ils savent qu'Hercule Poirot les a démasqués. Deux scènes soulignent ces aspects. La scène de la lapidation met en scène Mary Debenham et le colonel Arbuthnot. Elle confronte deux des conjurés à une situation similaire à celle qu'ils vont commettre. Mary Debenham est affectée par la cruauté de la scène et l'évoque lors de sa première discussion avec Poirot. Ce dernier explique que la justice peut être cruelle, choquant la gouvernante anglaise tout en la confrontant à

²⁰⁹ Philip Martin (réal.), *Ibid.*

ce qu'elle va faire avec ses complices. Un plan qui suit la discussion la montre en train de se regarder dans le miroir des toilettes du train (Figure 20). La présence du miroir au cinéma ou à la télévision a de nombreuses implications narratives et symboliques²¹⁰. Dans la scène montrant Mary Debenham, le plan sur le miroir est employé pour montrer les deux facettes du personnage et refléter son trouble. Le plan suggère en effet la dualité du personnage entre la gouvernante honnête et victime de l'affaire Armstrong et la criminelle qu'elle s'apprête à devenir. Il montre aussi son trouble devant les propos de Poirot et sa conscience de la situation dans laquelle elle va se retrouver.



Figure 20 : Mary Debenham troublée devant le miroir d'un cabinet de toilette du train (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

La conclusion de la scène de résolution de l'enquête met aussi en lumière le sentiment de responsabilité des conjurés. Lorsque Poirot refuse de laisser partir ces derniers, il est interpellé par le colonel Arbuthnot : « *C'était le pire des assassins, Poirot. Le diable en personne !* », ce à quoi rétorque McQueen : « *Vous n'avez pas à le défendre devant nous ! On dirait un escroc qui cherche à se justifier devant un tribunal !* »²¹¹. Cette réponse souligne le fait que les conjurés sont conscients du caractère criminel de leur acte et qu'ils ne cherchent pas à le justifier. La tentative d'Arbuthnot pour tuer Poirot et monsieur Bouc est révélatrice de deux aspects. D'une part, il suggère le risque de cercle vicieux du crime. Ce cercle vicieux tient du fait qu'une fois qu'un crime est commis, son responsable peut être tenté de recommencer, ayant perdu toute inhibition sociale vis-à-vis du crime. Ce fait est souligné par le colonel lui-même : « *On s'est débarrassé de cet assassin. On peut*

²¹⁰ Voir le mémoire de Mélina Malo, *L'écran argenté. Étude sur l'utilisation du miroir au cinéma, suivie de l'analyse de Black Swan de Darren Aronofsky*, Université de Laval, 200 p.

²¹¹ Philip Martin (réal.), *Ibid.*

*en tuer deux autres ! »*²¹². La scène met aussi en valeur le sens des responsabilités des conjurés. Ces derniers empêchent en effet le colonel d'agir alors qu'ils savent qu'ils risquent d'être emprisonnés, voire d'être condamnés à mort. La raison de leur geste se trouve dans la déclaration de Mary Debenham à l'issue de la scène :

*Si nous les tuons, nous serons comme Casseti, des gangsters cherchant à se protéger avant tout. Dieu sait à quel point ça va être dur de vivre avec le meurtre de Casseti dans nos consciences, mais comment pourrions-nous supporter de vivre avec des meurtres qui ne serviraient à rien ?*²¹²

La réplique permet de souligner la véritable différence entre Ratchett et les conjurés : le premier cherche à se protéger par tous les moyens, quand les seconds sont conscients de la gravité de leur acte et prêts à en subir les conséquences. Elle permet aussi de mettre en évidence l'égoïsme de Ratchett qui a commis ces crimes pour son confort et sa sécurité quand les conjurés ont agi pour honorer la mémoire de leurs proches.

La représentation de la faible distinction entre les coupables et les victimes diffère dans les trois adaptations. Le film de Lumet joue beaucoup sur la valorisation des conjurés, créant un rapport ambigu à ces derniers. Le téléfilm de 2001 montre de manière plus neutre les rapports confus entre victimes et coupables, mettant seulement l'accent sur le caractère antipathique de la victime. Enfin, l'adaptation de 2010 brouille complètement les frontières entre coupables et victimes, ne créant la distinction que sur le sens des responsabilités. Ces représentations sont aussi mises en valeur par la manière dont est défini le rôle de l'enquêteur.

3. Du détective heuristique au détective émotionnellement impliqué

Le personnage de Poirot est une des figures du détective tel que les romans d'énigme britanniques de l'entre-deux guerres pouvaient en créer. Jan Fabre

²¹² Philip Martin (réal.), *Ibid.*

commente la simplicité heuristique du personnage dans le colloque international de paralittératures sur Agatha Christie et le roman policier d'énigme :

*On connaît Poirot. En marge du temps et de l'espace, sans famille, sans mémoire, sans passé, sans avenir, sans évolution, il est réduit à sa fonctionnalité heuristique, à ses cellules grises. Les rares traits sémantiques qui le caractérisent sont eux-mêmes conditionnés par le code dominant. [...] Hercule Poirot semble orphelin.*²¹³

Le détective du roman d'énigme est un personnage détaché des réalités quotidiennes, dont la seule fonction est de résoudre les mystères qui s'offrent à lui. Sa présence prépondérante dans le roman policier d'énigme s'explique par la profonde valorisation de la figure du détective dans les régions anglo-saxonnes. D'une part, en Angleterre comme aux États-Unis, l'émergence de corps de police professionnalisés a été longue et difficile ; la police privée a été une réalité à la fois plus précoce et plus légitime, qui a su rapidement produire ses propres modèles de référence²¹⁴. D'autre part, leur succès a été garanti par les figures de Sherlock Holmes et d'Allan Pinkerton²¹⁴ qui contribuèrent à créer l'archétype du détective, non seulement dans les pays anglo-saxons mais aussi en France. Hercule Poirot est dans la lignée de ces détectives de roman inspirés de Sherlock Holmes qui passionnent le grand public de l'époque. Il est cependant plus proche de la fonction de détective telle qu'elle existait en France dans la première moitié du vingtième siècle. Le personnage est en effet décrit comme ayant travaillé dans la police belge avant de se reconvertir après la guerre²¹⁵. Dans les adaptations audiovisuelles du *Crime de l'Orient-Express*, le personnage connaît d'importantes transformations qui mettent en lumière les évolutions de la figure du détective.

Le film de 1974 présente la figure la plus archétypale du détective : un personnage dont la seule fonction est de résoudre l'énigme qui lui est soumise. Cette présentation résulte du souci de Sidney Lumet de reproduire la mécanique narrative de l'enquête du roman et d'aborder l'histoire sous un angle rétro. Ce

²¹³ Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme : actes du 5e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine* / textes réunis par Jean-Marie Graitson, Liège, Éd. du CÉFAL, 1994, 172p, p.116

²¹⁴ Dominique Kalifa, *Ibid.*, p.102

²¹⁵ Leroy Armelle, Chollet Laurent, *Op.cit.*, p.36-37

choix implique de présenter l'enquête et ses personnages dans une approche digne du roman policier britannique des années 1920-1930. Le film présente un personnage de détective aux caractéristiques minimalistes. En effet, hormis l'évocation de sa renommée internationale et la présence de réactions faisant ressortir son côté maniéré et un souci du confort, le personnage d'Hercule Poirot ne possède presque aucune existence en tant qu'individu. En tant que personnage unidimensionnel, il est monolithique dans ses réactions. Celles-ci sont rares, peu développées et excluent la plupart des émotions considérées comme négatives. Il n'est aucunement troublé par les événements qui se déroulent dans le train ou par l'attitude de certains passagers. Ses seules réactions surviennent lorsqu'il découvre un élément nouveau dans son enquête. Seule sa fonction d'enquêteur et de détective privé est véritablement développée par le film. Ainsi, deux facettes du métier, pratiquées dans les territoires anglo-saxons et évoquées dans le roman, sont conservées dans le film : d'une part, le rôle d'enquêteur aujourd'hui réduit au domaine des affaires privées, d'autre part, le rôle de garde du corps, sous-jacent à la demande de protection de Ratchett. Ce second élément fait notamment écho au travail de certaines agences de détectives américaines de l'époque, dont celle de Pinkerton²¹⁶. La seule raison d'être de Poirot est de résoudre l'énigme et de rendre service à son ami. A l'instar de l'enquêteur des premiers romans policiers, il « n'est pas un Champion de la Vérité à tout prix, mais bien plutôt un empirique et un opportuniste »²¹⁷. La mise en scène du film accentue cet aspect du personnage. En effet, le personnage est rarement mis en valeur de manière solitaire par la caméra. Les rares plans qui le présentent se rapportent à sa présentation au début du film et à ses réactions devant d'autres personnages. Le film n'est pas axé sur lui et ne s'intéresse qu'à son enquête. La fin du film souligne davantage la fonction heuristique du personnage. Une fois la vérité dévoilée, Poirot commente les implications de l'affaire et laisse monsieur Bouc choisir entre la solution du mafioso solitaire et la vérité tout en s'asseyant pour signifier qu'il n'a plus la parole et qu'il n'est plus le maître de la situation. Le dernier plan le montre quittant le wagon avec la porte refermée derrière lui, signifiant que son rôle est définitivement clos.

²¹⁶ Dominique Kalifa, *Op.cit.*, p.106

²¹⁷ Jean-Claude Vareille, « Emile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Op.cit.*, p.31

La modernisation de l'intrigue dans l'adaptation de 2001 amène à une certaine transformation de la figure du détective. Ce dernier est davantage étoffé et résulte d'un compromis entre la figure romanesque et le souci de développement des personnages dans les productions plus contemporaines. En effet, « aujourd'hui, mettre en scène de tels personnages [sans doutes et sans évolution psychologique] est absurde »²¹⁸, notamment parce que les attentes du public et les évolutions de la production audiovisuelle amènent à développer des personnages plus nuancés. Concernant Poirot, l'adaptation présente un détective dont la principale fonction reste de résoudre les mystères, conservant ainsi la caractéristique principale du roman. Cependant, à la différence du roman et du film de Sidney Lumet, le personnage de détective est un peu plus creusé. Bien qu'il reste un personnage sobre, il exprime davantage d'émotion que dans le roman ou le film de Lumet. Certaines de ses réactions sont simulées pour pousser les suspects à se dévoiler, notamment sa colère contre Mary Debenham. Sa vie est un peu plus connue : sa carrière est dévoilée au travers de l'évocation de certaines enquêtes qu'il a résolues et du show dans lequel il résout les énigmes ; sa relation avec Vera Rossakoff est suggérée dans certaines scènes. Elle permet d'enrichir son caractère humain et de mettre en lumière ses réactions, entre admiration, attachement et hésitations lorsque la jeune femme lui propose de se marier avec elle. Le personnage du détective n'est plus seulement présent pour résoudre un mystère. Il est conscient de l'absence de légitimité de son enquête, comme il le fait remarquer à monsieur Bouc lorsque ce dernier lui demande son aide. S'il accepte l'enquête, c'est moins pour distraire son esprit que pour rendre service à monsieur Bouc et aux passagers.

La dernière adaptation est celle qui rend le personnage du détective le plus humain. Cette transformation s'explique à la fois par la place qu'occupe le téléfilm dans la série, par le contexte de la fiction audiovisuelle policière et par les choix de la production. En tant qu'épisode d'une série débutée en 1989, le téléfilm présente un personnage de détective dont on connaît déjà les traits de caractères, une bonne partie de son passé, ses goûts, ses forces et ses faiblesses. Ce personnage résulte des recherches de David Suchet pour identifier de manière complète et fidèle les

²¹⁸ Propos de Tonino Benacquista, adaptateur de *Avec un élastique* de Charles Williams et de *Trois Carrés noirs sur fond rouge* de Tonino Benacquista, in Beunat Natalie, *Op.cit.*, 195 p., p.77

caractéristiques récurrentes du détective tel qu'il est décrit dans les romans et nouvelles d'Agatha Christie²¹⁹. Ce faisant, l'acteur a donné davantage de profondeur au personnage que les précédentes adaptations. Ainsi, à la différence du personnage romanesque, la raison qui le pousse à enquêter n'est plus de résoudre un casse-tête, mais sa détermination à découvrir la vérité. Cette détermination est bien mise en valeur par l'adaptation du *Crime de l'Orient-Express*, notamment au travers des implications de l'enquête et son impact sur le dilemme moral face auquel le détective est confronté. C'est aussi un personnage qui évolue du fait des choix pris par la production et de ceux de l'interprète principal qui explore en profondeur ses différentes facettes, tout particulièrement dans le téléfilm de 2010²¹⁹. Parmi les éléments mis en avant dans les dernières adaptations figure la désillusion du personnage devant la persistance du crime et du mal. Cette évolution du personnage est commentée par Mark Alridge, dans « Love, Crime And Agatha Christie » au travers de l'impact de la résolution de l'enquête :

*The power of [this adaptation's denouement] lies in its further context, specifically the fact that Suchet has played the part since the program began in 1989, portraying Poirot as a reserved character, precise and unemotional. The sudden fury therefore becomes a shock to the audience, indicating the extent to which this one case has affected him. [...] His emotional response can only have real resonance in the television series, where the audience has had over twenty years with the character and actor and are fully aware of the importance of the truth to him whatever the implications.*²²⁰

Le dilemme moral mis en avant par Philip Martin, Stewart Harcourt et David Suchet accentue la dimension troublée du personnage. Ce dernier se retrouve partagé d'une part entre son respect de la loi qui lui commande de dévoiler la vérité au grand jour et d'autre part sa foi catholique et sa compassion

²¹⁹ David Suchet, *Op.cit.*

²²⁰ « La force du [dénouement de cette adaptation] repose sur son contexte plus profond, en particulier le fait que David Suchet joue le rôle depuis les débuts du programme en 1989, jouant Poirot en tant que personnage réservé, précis et non émotif. Par conséquent, la colère soudaine est un choc pour le public, montrant combien cette affaire l'affecte. [...] Sa réponse émotionnelle n'a de réelle résonance que dans la série télévisée, où l'audience a été pendant vingt ans avec le personnage et l'acteur et est pleinement consciente de l'importance de la vérité pour lui, quelles qu'en soient les implications. » (Traduction personnelle)
Mark Alridge, « Love, Crime And Agatha Christie », in Karen Ritzenhoff, Karen A. Randell, *Ibid.*, p.86

envers les coupables qui l'incite à les pardonner²²¹. En outre, la production de l'adaptation intervient dans une époque où la plupart des figures d'enquêteurs ne sont plus représentées comme des individus inébranlables. Dans les productions télévisées policières récentes, notamment françaises, de nombreuses figures d'enquêteurs « sont construits sur un mode mimétique bas : leur compétence professionnelle n'est pas à toute épreuve, ils ont des failles personnelles qui peuvent les amener à des erreurs de jugement, leur relation avec leurs collègues femmes sont compliqués »²²². Ces choix ont pu être désapprouvés lors de la réception du *Crime de l'Orient-Express*, parce que le public voit la figure du détective devenir semblable à celle des autres productions télévisuelles.

Dans *Le Crime de l'Orient-Express* de Philip Martin, le personnage de Poirot ressemble à cette figure d'enquêteur imparfait des productions contemporaines. L'introduction qui le voit résoudre une affaire de scandale dans un régiment britannique de Palestine le montre en tant que détective endurci par des affaires criminelles brutales et difficiles, réagissant promptement au mensonge du responsable du scandale et le dénonçant avec rigueur. Les deux premières scènes du téléfilm montrent aussi ses limites ; la façon dont il expose le lieutenant coupable devant tous les acteurs de l'affaire amène ce dernier à se suicider sous ses yeux. La scène du ferry montre le détective troublé par ce suicide, partagé entre la culpabilité et l'orgueil ; il refuse d'admettre qu'il a pu être indirectement responsable de la mort d'une personne dont le seul et principal tort était d'avoir menti aux autorités locales. La scène de lapidation et la situation dans l'Orient-Express aggravent ses incertitudes. Le personnage étant connu pour son souci du confort, la perte de courant dans le train ne fait qu'aggraver son malaise psychologique. L'épisode s'inscrit aussi dans la logique de production définie à partir de 2003 qui renforce le caractère solitaire de Poirot. *Le Crime de l'Orient-Express* accentue cette solitude en le plaçant dans un train où il n'a pas de proches. Alors que dans les autres enquêtes, le détective peut s'appuyer sur un représentant de l'ordre et sur de vieilles connaissances, l'épisode le situe dans un cas extrême où il se retrouve sans aucun soutien et où il doit jouer à la fois le rôle de policier et celui de juge. La scène de résolution de l'affaire souligne ce mal-être en montrant

²²¹ David Suchet, *Op.cit.*

²²² Raphaëlle Moine & Geneviève Sellier, *Les fictions policières françaises à la télévision : conformisme ou diversité ?* Raphaëlle Moine & Geneviève Sellier, in Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, *Op.cit.*, p.175

Poirot se mettre en colère contre les conjurés et être intransigeant à leur égard. A l'instar de certaines figures d'enquêteurs tiraillés, Poirot possède un moyen d'apaiser son trouble ; il a recours à sa foi catholique. La séquence finale de l'épisode montre le détective prendre à contrecœur la décision de laisser repartir les meurtriers avant de s'éloigner du train avec des larmes de colère et son rosaire à la main pour demander l'aide de Dieu (Figure 21).



Figure 21 : Plan final sur Poirot s'éloignant de l'Orient-Express (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

La représentation de Poirot dans l'adaptation de 2010 a été un des éléments qui a divisé le public. Le caractère troublé et plus sinistre du personnage a déstabilisé une partie des téléspectateurs, plus habitués à le voir souriant et maîtrisant ses émotions. Certains téléspectateurs ont reproché ce qu'ils considéraient comme étant « un mauvais jeu d'acteur » ou une dénaturation du personnage, en particulier à cause de la présence de sa foi catholique. L'ampleur des critiques à l'égard de la figure du détective n'a cependant pas été aussi forte en France qu'en Grande-Bretagne, grâce au doublage de Roger Carel qui a atténué la violence émotionnelle du personnage²²³.

La figure du détective a évolué de sa fonction purement heuristique à un personnage pluridimensionnel qui peut être affecté par les événements de l'enquête. La figure heuristique caractéristique du roman d'origine est présente dans le film de 1974. Le téléfilm de Carl Schlenkel propose un personnage de détective plus humain bien que toujours marqué par sa fonction heuristique. Enfin, l'adaptation de la série *Agatha Christie's Poirot* développe une figure de détective plus complexe et plus humanisé qui se retrouve confronté à des choix éthiques et moraux difficiles. L'influence des choix des adaptations produit aussi des

²²³ « Diffusion française : le cas du doublage »

représentations de l'environnement et des thématiques plus détaillées que dans le roman.

B. DE LA REPRESENTATION PATRIMONIALE PAISIBLE A « L'ESSAI SUR LE MEURTRE BRUTAL »²²⁴

1. Visions d'époques

La représentation contextuelle de l'histoire est l'élément secondaire le plus mis en valeur dans les adaptations du roman. Les intrigues d'Agatha Christie présentent en effet peu d'éléments de contextualisation. *Le Crime de l'Orient-Express* est une exception, au travers de l'évocation de l'affaire Armstrong, inspirée de l'affaire Lindbergh, et du fait que celle-ci se soit déroulée quelques années avant l'énigme centrale de l'histoire. La mise en valeur de l'époque par les adaptations reflète leurs approches spécifiques du roman, mais aussi une certaine idée de l'époque représentée.

Le Crime de l'Orient-Express de 1974 aborde la représentation des années 1930 sous deux perspectives. D'une part, la reproduction de la mécanique du roman de détective et des principales caractéristiques de l'intrigue d'Agatha Christie implique une description minimaliste du contexte, servant principalement de décor à l'énigme. En raison du contexte de l'enquête et de sa mise en scène, peu d'éléments des années 1930 sont représentés à l'écran. D'autre part, le film aborde l'intrigue sous l'angle d'une ambiance rétro, élément commenté par les critiques de l'époque de la sortie du film. Ce choix se caractérise par la reconstitution surannée de la période des années 1930. L'approche rétro du film est annoncée dès le générique avec un cadre art déco, un style esthétique et architectural en vogue dans les années 1930. Le film produit par cette approche un choix de retrait stratégique vis-à-vis du présent²²⁵. Il est en effet produit au milieu des années 1970, une période de bouleversements pour le film policier et le monde anglo-saxon. Faire le choix de représenter une période antérieure dans un mode nostalgique permet à l'adaptation du *Crime de l'Orient-Express* d'avoir une dimension

²²⁴ David Suchet, *Ibid.*

²²⁵ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.43

rassurante pour son public. Un aspect souligné par Thomas Leitch dans son étude des « crime films » :

*To the novel's original exoticism of place and class reassuringly remote from its middle-class target audience, the film thus adds the nostalgic framing of a remote historical period. Even the film's indirect allusion to the fatal Lindbergh kidnapping, separated from its audience by forty years and a murder conviction, become nostalgic in this context [...].*²²⁶

L'allusion à l'affaire Lindbergh est d'autant plus forte dans le film que ce dernier intègre des éléments qu'Agatha Christie ne pouvait connaître lors de la rédaction du roman. Quelques mois après la publication du livre en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, Bruno Hauptmann, un menuisier d'origine allemande, est arrêté pour le kidnapping du fils des Lindbergh grâce à des preuves qui le lient à l'enlèvement de ce dernier. Il fut jugé et condamné à mort en 1936, bien qu'ayant toujours clamé son innocence. Son innocence fera l'objet de débats dans les décennies suivant son exécution du fait d'éléments surprenants découverts par la suite. Sidney Lumet et Paul Dehn « réactualisent » l'affaire Armstrong dans l'adaptation en introduisant le fait que Ratchett a pu échapper à la justice, non en la corrompant comme dans le roman, mais grâce au fait que son complice et homme de main ait été condamné à mort. Les conjurés et Poirot connaissent son implication dans l'enlèvement parce que son complice l'a dénoncé au moment de mourir. Cette modification de la conclusion de l'affaire Armstrong confirme de manière explicite la référence à l'affaire Lindbergh, mais ne rend pas plus contemporaine l'histoire.

Le travail de représentation nostalgique des années 1930 passe enfin et surtout par la reconstitution minutieuse des costumes et d'une ambiance raffinée et tranquille, représentée entre autre par l'orchestre de l'hôtel Tokatlian, montré en trois plans distincts au début du film (Figure 22). La scène de l'hôtel met en évidence le luxe, la tranquillité, la légèreté et l'impression nostalgique recherchée par le film.

²²⁶ « A l'exotisme des lieux et des classes sociales éloignées de manière rassurante du public de classes moyennes du roman, le film introduit ainsi le cadre nostalgique d'une époque historique lointaine. Même l'allusion indirecte du film au tragique enlèvement Lindbergh, séparée de son public par quarante ans d'écart et une condamnation pour meurtre, devient nostalgique dans ce contexte. » (Traduction personnelle)
Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.179



Figure 22 : L'orchestre de l'hôtel Tokatlian jouant une valse (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974)

Le choix des décors et la reconstitution de l'intérieur de l'Orient-Express participent à la représentation lumineuse de la haute société des années 1930. La scène de la gare est le point central de cette imagerie surannée avec sa foule cosmopolite et colorée et ses marchands ambulants²²⁷. La mise en scène de Lumet et le choix de la photographie du film contribuent à accentuer la dimension nostalgique de la période. La photographie claire et peu contrastée concourt à donner à l'image une impression vieillie et légère. Le sentiment qui en ressort est celui d'un environnement paisible et somptueux.

En quarante ans, le public français a beaucoup évolué dans sa perception de l'approche surannée et nostalgique de Sidney Lumet. Lors de la sortie du film en 1975, les choix de mise en scène et de représentation du contexte d'intrigue avaient été pointés par la critique. L'engouement pour les adaptations de romans d'Agatha Christie n'était pas encore apparu en France et le film pouvait soit paraître kitsch et peu recherché pour l'intelligentsia, soit peu dynamique et manquant de suspense pour le grand public. L'intérêt actuel d'une partie du public et de la critique pour le film vient justement de ce charme désuet, complété par la présence de la distribution prestigieuse du film. Plus que l'enquête ou que le respect de l'adaptation du roman d'Agatha Christie, c'est l'ambiance somptueuse d'un passé révolu qui est apprécié par le public français contemporain. Par son exotisme et son caractère lointain et tranquille, le film crée un espace de détente détaché des contingences de la réalité.

²²⁷ Thomas Leitch, *Ibid.*, p.176-177

L'adaptation de 2001 transpose l'intrigue du roman à l'époque contemporaine, principalement pour mieux répondre à la réception du public américain, mais elle le fait de manière discrète, en dévoilant ponctuellement des références au XXI^{ème} siècle. La présence discrète des éléments contemporains s'expliquent par le souci de respecter le déroulement de l'histoire, à savoir l'isolement complet du train vis-à-vis du monde extérieur pendant l'enquête tout en rappelant avec l'usage d'Internet qu'il s'agit d'un monde marqué par la mondialisation. Ces éléments de référence sont exposés de différentes façons. Certains sont des objets, comme l'ordinateur portable d'Arbuthnot, la cassette vidéo incriminant Ratchett ou le téléphone portable de Foscarelli. D'autres références se trouvent dans les échanges entre les personnages, principalement des références culturelles comme le film *Fight Club* évoqué par Foscarelli dans son interrogatoire pour expliquer son métier. Le contexte international est aussi cité ; ainsi, Mary Debenham évoque dans son interrogatoire l'embargo sur l'Irak depuis la guerre du Golfe. Parmi les autres références à l'époque contemporaine figure aussi le show télévisé d'Hercule Poirot.

La modernisation du contexte intervient aussi dans la condition sociale des personnages. La plupart ont une position sociale qui fait écho aux champs de références socioculturelles du public nord-américain : entrepreneur avec les personnages d'Arbuthnot et de Ratchett, entraîneur personnalisé avec Foscarelli, personnages en quête de sensations fortes avec les Strauss, veuve de dictateur sud-américain avec madame Alvarado qui est inspirée d'Eva Perón. Le personnage de Robert Armstrong, bien qu'évoqué dans le téléfilm, illustre aussi un mythe de la société américaine : celui du rêve américain et du self-made man. Le personnage est en effet décrit comme un entrepreneur qui a su s'élever très loin dans la réussite « *au point de frôler la loi anti-trust* »²²⁸. Sa famille est de surcroît présentée par Poirot comme l'une des plus heureuses du monde, soulignant implicitement l'association du bonheur à la réussite professionnelle²²⁹. Ce rêve américain est aussi mis à mal au travers de la révélation du passé de Ratchett, ce dernier étant parvenu à devenir un homme d'affaire important par des moyens malhonnêtes, notamment par l'enlèvement et le meurtre de Daisy Armstrong. Ce thème se retrouve surtout dans les films néo-noirs de la période²³⁰. Le téléfilm de Carl Schlenkel introduit enfin une certaine touche de nostalgie avec l'Orient-

²²⁸ Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

²²⁹ Delphine Letort sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, *Op.cit.*, p.388

²³⁰ Delphine Letort sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, *Op.cit.*, p.422

Express²³¹. L'âge d'or du train est en effet évoqué par certains personnages en comparaison avec l'époque contemporaine. L'histoire du train est implicitement rappelée à deux reprises au début du téléfilm, notamment par Poirot qui décrit la période comme « *une époque révolue de finesse et de raffinement* »²³². Cette comparaison permet de suggérer le fait que le monde contemporain est un monde sans cesse en mouvement, mais qui a perdu le caractère grandiose de l'âge d'or de l'Orient-Express. Le téléfilm fait aussi quelques références à d'autres œuvres d'Agatha Christie, rendant implicitement un hommage à la romancière britannique. Elles concernent principalement d'autres enquêtes de Poirot, mais l'une d'entre elles intervenant dans l'épilogue de l'adaptation concerne *La Souricière*, une pièce de théâtre écrite par Agatha Christie et qui connut pendant deux décennies plus de 23 000 représentations consécutives²³³.

Le fait qu'il s'agisse d'abord d'une production américaine signifie que ces références sont d'abord destinées au public des Etats-Unis. Cet élément a pu contribuer à sa moindre réceptivité par le public français. Certains éléments restent compréhensibles du public français car ils font écho à des pratiques devenues courantes avec la mondialisation. En revanche, d'autres le sont moins car ils renvoient à des aspects bien spécifiques de la culture américaine. Ainsi, la référence associée à madame Alvarado n'a pas le même écho en France à cause de la moindre importance d'Eva Perón auprès du public français, alors qu'elle était une figure médiatique auprès du public américain.

L'adaptation de 2010 place l'intrigue du roman en 1938, respectant ainsi la logique chronologique développée par la série depuis 2003²³⁴, qui situe le contexte des adaptations après 1937. Bien qu'elle ait évolué dans sa tonalité, la série *Agatha Christie's Poirot* a conservé l'idée de reconstitution soignée du contexte d'époque. Les décors, comme celui des intérieurs de l'Orient-Express, et les costumes des personnages sont les principaux éléments caractéristiques de la reconstitution. Ces éléments sont cependant relégués au second plan avec la mise en avant du dilemme moral de Poirot et du malaise résultant du contexte spécifique de l'intrigue. Un exemple frappant est la

²³¹ « L'image de l'Orient Express »

²³² Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

²³³ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Op.cit.*, p.121

²³⁴ David Suchet, *Ibid.*

séquence de l'hôtel Tokatlían. A l'instar du film de Sidney Lumet, on voit un orchestre en train de jouer. Mais là où le film de 1974 met en valeur cet aspect, le téléfilm de Philip Martin le met en scène dans un plan de situation qui situe l'orchestre au troisième plan, soulignant à la fois son existence et sa moindre importance dans l'histoire. L'histoire étant placée en 1938, le téléfilm reproduit l'ambiance tendue de la fin des années 1930 alors que la tension internationale s'intensifie avec le bellicisme croissant de l'Allemagne nazie et les conflits qui touchent l'Espagne et la Chine. Cette tension internationale est implicitement présente dans l'épisode et participe au dilemme moral de Poirot. En effet, ce dernier cherche à résoudre l'enquête avant l'arrivée à Brod pour éviter l'intervention de la police yougoslave. La Yougoslavie est en 1938 dans une situation compliquée depuis l'assassinat du roi Alexandre I^{er} à Marseille par les Oustachis croates. Cet assassinat déstabilise le pays et le nouveau gouvernement cherche, auprès de l'Allemagne et de ses alliés, des garanties pour assurer la sécurité de l'Etat²³⁵. La période de 1934 à 1941 se caractérise par un régime politique plus autoritaire et un contexte de tension. Ce contexte est suggéré par certaines situations dans l'adaptation du roman. Ainsi, lorsqu'ils découvrent le meurtre, monsieur Bouc sous-entend la situation en demandant l'aide de Poirot :

*Poirot, on est en Yougoslavie. Et c'est pas le meilleur endroit pour avoir un problème. Nous sommes au fin fond de l'Europe, au milieu de nulle part ! Et j'ai un convoi rempli de gens civilisés, intelligents, brillants qui ont dépensé beaucoup d'argent et qui ne souhaitent pas être retenu par un système policier brutal qui le fera cependant, sachez-le.*²³⁶

L'évocation du système policier yougoslave permet de souligner la situation délicate dans laquelle se trouvent les différents personnages. Ce système répressif est rappelé par Poirot à Mary Debenham lors de son interrogatoire. Il est mis en scène à la fin du téléfilm lors de l'arrivée des policiers yougoslaves (Figure 23). Ces derniers sont habillés comme des militaires, évoquant de manière littérale la tournure autoritaire prise par le pays.

²³⁵ Christophe Chiclet, Catherine Lutard, Robert Philippot, Universalis, « YUGOSLAVIE ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 07 janvier 2017. Disponible sur www.universalis-edu.com/encyclopedia/yugoslavie/

²³⁶ Philip Martin (réal.), *Le Crime de l'Orient Express*, 2010.



Figure 23 : Arrivée des policiers yougoslaves (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

Enfin, le caractère sombre de l'adaptation de 2010 fait aussi écho au pessimisme de ce début de XXI^e siècle. En effet, chaque production artistique est le reflet plus ou moins conscient de son époque. Outre le fait que son atmosphère ressemble à celle de certaines productions télévisées policières contemporaines, le téléfilm met en scène des personnages dont les valeurs et repères sont mis à mal par des événements violents. Cet aspect peut faire écho au malaise ambiant affectant les sociétés des pays développées, malaise nourri par les difficultés socio-économiques et la peur du terrorisme.

Les trois adaptations mettent en valeur l'époque dans laquelle s'inscrit l'intrigue. Le film de Sidney Lumet joue beaucoup sur une représentation dorée et nostalgique des années 1930. L'adaptation de 2001 joue sur une représentation en filigrane de l'époque actuelle avec une touche de nostalgie pour la grande période de l'Orient-Express. Enfin, le téléfilm de Philip Martin aborde une représentation des années 1930 plus sombres et faisant davantage écho à la réalité de la période. Ces représentations sont amplifiées au travers du rôle donné à l'Orient-Express.

2. L'image de l'Orient-Express

L'Orient-Express joue dans le roman d'Agatha Christie le rôle de décor à l'enquête de Poirot. Dans les trois adaptations audiovisuelles, le train se voit attribuer d'autres attributs, traités différemment en fonction des choix des productions.

a) *L'Orient-Express comme lieu d'enquête et temps de l'enquête*

La principale caractéristique de l'Orient-Express dans le roman d'Agatha Christie est d'être le lieu du crime et de l'enquête. Il reproduit ainsi une des règles du roman policier de son époque : l'unité de lieu, commentée notamment par Gabriel Thoveron dans le colloque de paralittérature sur Agatha Christie et le roman policier : « les lieux du drame, bien délimités, nous deviennent vite familiers, on tourne en rond, souvent des plans de la maison, de l'étage, de la pièce où eut lieu le meurtre nous permettent de ne nous y pas perdre »²³⁷. L'Orient-Express est par conséquent un huis clos avec un potentiel anxiogène avec son espace étroit et confiné. Les adaptations lui ont cependant ajouté une seconde caractéristique : l'association du temps du blocage du train avec celui de l'enquête. L'introduction de cet aspect accentue le rôle de l'Orient-Express dans le contexte de l'histoire, son sort étant apparemment lié à celui de l'enquête. A l'instar du roman de détective classique, le lieu et le temps sont étroitement associés, le temps de l'action étant limité à celui de l'enfermement²³⁷.

Avec les choix de Sidney Lumet, le film de 1974 conserve l'environnement du roman tout en enlevant tous les éléments créateurs de tension et d'anxiété. L'espace dans lequel est coincé l'Orient-Express atténue ainsi le sentiment d'enfermement, le train étant immobilisé au milieu d'une plaine enneigée à l'entrée d'un défilé. Quant au contexte intérieur au train, la mise en scène de Lumet affaiblit les caractéristiques anxiogènes des lieux : il montre toujours les personnages dans des prises de vue larges, plaçant en hors-cadre une des parois de compartiment ou de couloir, ce qui annule l'effet d'enfermement que créerait un cadre fermé. L'Orient-Express est aussi associé au temps de l'enquête. Comme dans le roman, le meurtre se déroule après l'arrêt du train. L'enquête débute et se déroule durant tout le temps de l'immobilisation de la ligne. L'arrivée du train chasse-neige influence le rythme de l'enquête en l'obligeant à devenir plus dynamique. Enfin, la résolution de l'énigme se déroule alors que le train chasse-neige s'apprête à libérer la voie. Le montage des séquences finales du film montre que l'Orient-Express est dégagé alors que la résolution de l'enquête vient de s'achever.

Carl Schlenkel a choisi une autre approche : le sentiment d'enfermement est moindre que dans les deux autres adaptations. Le train est en effet bloqué par un

²³⁷ Gabriel Thoveron, « Un jeu de bonne société », in Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Op.cit.*, p.40-41

éboulement de terrain et non plus la neige. Si l'environnement est plus boisé que celui du film de 1974, la météo est bien plus clémente, avec un temps ensoleillé ponctué d'averses. Certains des personnages profitent d'ailleurs de ces conditions pour prendre l'air et échapper à la tension inhérente à l'enquête : McQueen, Foscarelli qui aide l'équipe de déblaiement et les Strauss. Le téléfilm associe en revanche la situation du train avec l'évolution de l'énigme. Toute l'intrigue principale se déroule sur le trajet d'Istanbul à Belgrade. Le montage du téléfilm montre que l'enquête débute peu après l'arrivée de l'équipe de déblaiement. Le récit est ponctué de quelques plans du travail de l'équipe pour montrer en parallèle l'évolution du dégagement de la voie avec celle de l'enquête de Poirot. La fin de l'enquête est annoncée par Poirot peu après que monsieur Bouc et lui ont été informés du dégagement imminent du train. La scène de la résolution de l'enquête se déroule alors que le train a repris sa route pour rejoindre Belgrade et se conclut avant son arrivée.

Enfin, l'adaptation de 2010 met en valeur le huis clos qui caractérise l'environnement de l'Orient-Express. La mise en scène joue sur le malaise par des plans qui accentuent l'enfermement dans l'espace confiné du train, tandis que la photographie des lieux rend ces derniers peu rassurants. Le huis clos est accentué par la situation extérieure du train. L'adaptation montre ce dernier littéralement coincé dans une congère de neige au beau milieu d'une forêt de conifères (Figure 24), dont la dimension hostile est renforcée par des bruits au loin de hurlements de loup et de croassements. Cet environnement extérieur imaginé par la production a pour objectif d'accentuer le sentiment de piège dans lequel les différents passagers du train se trouvent. A l'instar des deux précédentes adaptations, la situation du train est associée à l'évolution de l'intrigue au travers du montage. Mais à la différence du film de Sidney Lumet et du téléfilm de Carl Schlenkel, l'épisode de la série *Agatha Christie's Poirot* suit davantage la situation du train telle qu'elle est décrite dans le roman. Le train chasse-neige n'est en effet annoncé que dans la conclusion du téléfilm sans être montré. Le montage associe en outre la dégradation des conditions de confort du train avec l'avancée de plus en plus sombre de l'enquête. Ainsi, la scène de la coupure de courant dans le train intervient au moment où Poirot découvre la véritable identité de Ratchett, suggérant implicitement que la tension va s'aggraver dans l'enquête. La résolution de l'affaire a lieu dans un train envahi par le froid alors que les passagers se sont regroupés pour pouvoir garder un minimum de confort. Il s'agit d'une conclusion dantesque pour souligner l'ampleur de l'inconfort face auquel font face les personnages. L'arrivée du train chasse-neige

permet de clore l'histoire, car cette arrivée est associée avec celle de la police yougoslave et, en conséquence, avec la décision finale de Poirot.



Figure 24 : L'Orient-Express piégé dans la neige (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

b) L'Orient-Express comme représentation de la haute société

Une caractéristique de l'univers du train illustrée par les adaptations est son association avec le sommet de la société. Cette fonction du train et ses variations dans les adaptations s'expliquent par son histoire. En effet, le train a été créé à la fin du XIXe siècle pour faciliter le trajet entre Londres et Constantinople (puis Istanbul) dans un confort reproduisant le modèle créé par George Pullman aux Etats-Unis en 1853. La France possède une histoire particulière avec cette ligne, car celle-ci traversait le territoire à partir du Jura et s'achevait à Calais. Cette ligne, appartenant à la Compagnie des Wagons-Lits, était par conséquent destinée à une clientèle aisée²³⁸. Les romans d'Agatha Christie se concentrant avant tout sur les hautes couches sociales britanniques, ce train était idéal pour une de ses énigmes.

Le film de Lumet est l'adaptation qui met le plus en valeur le train, représentant d'une époque révolue. A l'époque de la production du film, la ligne était en effet sur le déclin, victime de la concurrence des lignes à grande vitesse et des avions. Elle fut même supprimée en 1977²³⁹. Le film de 1974 valorise dans sa mise en scène le train et son intérieur luxueux, soulignant ainsi le symbole d'une société respectable et tranquille. Cette tranquillité est à peine perturbée par le blocage par la neige, devant un défilé dans un espace de plaine enneigé (Figure 25).

²³⁸ Marc Lemonier, *Op.cit.*, p.38-40

²³⁹ Armelle Leroy, Laurent Chollet, *Op.cit.*, p.103



Figure 25 : L'Orient-Express est bloqué par la neige (Le Crime de l'Orient-Express, 1974)

Durant le temps de l'enquête, l'Orient-Express devient l'image d'un temps suspendu dont l'investigation va assurer le rétablissement. La fin du film de Sidney Lumet met en scène la reprise du voyage, soulignant le fait que le meurtre et l'enquête ne sont que des perturbations sans conséquence pour la haute société représentée à bord du convoi. Le film réutilise pour certaines scènes une ligne désaffectée près de Pontarlier, ce qui permet d'associer plus étroitement le film à l'histoire de la ligne.

Le téléfilm de Carl Schlenkel donne une nouvelle image à l'Orient-Express avec le choix de transposer l'intrigue à l'époque contemporaine. En effet, à l'époque de production du téléfilm, la ligne n'existe plus et ne sera partiellement restaurée qu'à partir de 2003²⁴⁰. Le sort historique de la ligne est évoqué par l'intermédiaire de monsieur Bouc dans la scène du wagon-restaurant :

*Monsieur Bouc : _ C'était une honte. Pire encore, une tragédie. L'Orient-Express, le train le plus somptueux avait été complètement oublié, ses wagons en lambeaux dans toute l'Europe, pourrissant et rouillant comme de vieilles machines à laver. Mais aujourd'hui, l'Orient-Express est ressuscité.*²⁴¹

²⁴⁰ Marc Lemonier, *Ibid.*, p.39

²⁴¹ Carl Schlenkel (réal.), *Ibid.*

La réplique possède un autre intérêt dans la manière dont le train est considéré dans le téléfilm. Le train est le représentant d'un style de vie raffiné, opposé à celui des autres moyens de transport contemporains, ces derniers étant qualifiés par monsieur Bouc de « barbares ». La résurrection du train est associée à une nostalgie de l'époque qu'il incarne. Cette nostalgie est évoquée par Poirot à son ami lorsqu'il monte dans le train en parlant d'« *une époque révolue de finesse et de raffinement* ». Cette renaissance du train représente ainsi l'incarnation du renouveau du raffinement dans le monde contemporain. L'Orient-Express devient de ce fait un moyen de concilier le passé somptueux qu'il symbolise avec les nouvelles classes aisées représentatives de la société libérale du début du XXI^{ème} siècle. Du point de vue historique, l'image du train dans le téléfilm confère à ce dernier une position particulière par rapport à l'histoire de la ligne. En effet, la Compagnie des Wagons-Lits restaure en 2003 sept voitures complètes qu'elle fait circuler une fois par semaine entre Londres et Venise tout en tentant de réinventer le luxe d'antan du train²⁴², enjeux suggérés dans le téléfilm de Carl Schlenkel.

Enfin, l'adaptation de Philip Martin accorde une place assez particulière à l'Orient-Express dans sa représentation d'un monde raffiné et somptueux. Les centres de focalisation de l'épisode étant le dilemme moral et l'atmosphère tendue autour du meurtre, le train connaît à l'instar des personnages et du contexte d'intrigue une transformation de son cadre. Son raffinement est conservé, mais relégué au second plan par l'ambiance claustrophobique des lieux. Le confort est mis à mal par la coupure de courant qui touche le train. L'image de l'Orient-Express coincé dans une congère de neige et dont le confort est mis à mal peut être associée à la représentation rétrospective que nous pouvons avoir de la société européenne de l'époque : une société glissant progressivement dans la tourmente et mise à mal par les événements de la Seconde Guerre mondiale.

La réappropriation de l'Orient-Express dans les adaptations permet une mise en valeur de son cadre raffiné et le transforme en élément constitutif du récit. Le film de Lumet met en avant sa dimension somptueuse et l'utilise comme cadre temporel pour l'enquête. L'adaptation de 2001 transpose sa dimension luxueuse dans un contexte plus

²⁴² Marc Lemonier, *Ibid.*, p.39

contemporain. Enfin, le téléfilm de Philip Martin l'utilise en tant que huis clos inconfortable et pesant.

Le travail de réappropriation des représentations du *Crime de l'Orient-Express* soulève de manière plus ou moins prononcée la thématique centrale du roman : un crime de vengeance peut-il être associé à la justice ?

3. Les thématiques entrecroisées de justice et de vengeance

Un aspect central du roman d'Agatha Christie est la thématique de la justice lorsque celle-ci est associée à la vengeance. Les conjurés assassinent Ratchett afin de venger leurs proches et d'accomplir la justice à laquelle l'Américain avait échappé. Les douze conjurés ayant porté un coup à Ratchett font écho aux douze membres d'un jury de justice dans le monde anglo-saxon. Les trois adaptations abordent la thématique de manière plus ou moins explicite en fonction de leurs approches.

L'adaptation de 1974 reprend la thématique du roman de manière discrète sans pour autant l'oublier. Le fait que Sidney Lumet réalise le film joue un rôle dans cette valorisation implicite. Le réalisateur aborde en effet dans ses films la question de la justice sous ses différentes formes²⁴³. Bien que *Le Crime de l'Orient-Express* s'oriente davantage sur une perspective rétro et sur sa distribution prestigieuse, le film souligne l'ambiguïté de l'acte des conjurés lors de la résolution de l'énigme. D'une part, la dimension rituelle du meurtre rappelle l'ambiguïté existant entre vengeance et justice. D'autre part, la symbolique des douze membres du jury, soulignée par Poirot dans la résolution de l'enquête, est renforcée avec les douze coups dans le corps de Ratchett. La présence d'une solution plus simple pouvant être présentée au détriment de la vérité à la fin du film pose la question de la complexité des décisions de justice. Poirot l'exprime ainsi :

²⁴³ Site IMDB, fiche « Sidney Lumet », disponible sur www.imdb.com/name/nm0001486/ consulté le 30/09/2016

*Je vous le redis. Un répugnant criminel a été victime d'un crime répugnant et même, s'il a mérité son sort, entre les deux solutions que je vous ai suggéré, laquelle choisissez-vous ? Celle simpliste du mafioso déguisé en conducteur de wagon-lit ou celle plus complexe que je viens de vous décrire en détail. Elle posera bien sûr une série de problèmes dont la perspective fait frémir et fera éclater un scandale monstre.*²⁴⁴

L'ambiguïté, soulignée par cette réplique, est montrée de manière plus claire avec la conclusion du film qui voit les conjurés en train de trinquer (Figure 26). En terminant sur ce plan, Sidney Lumet invite le spectateur à réfléchir sur les liens tissés entre les conjurés et sur l'ambiguïté de leur justice vengeresse²⁴⁵. Cette ambiguïté est d'autant plus forte que les conjurés célèbrent davantage le meurtre qu'ils ont commis que le fait que Poirot ait résolu l'affaire et ramené l'ordre²⁴⁶. Ce plan souligne une certaine apologie de la vengeance criminelle ; une dimension à laquelle Poirot, bien qu'ayant accepté de laisser partir les coupables, refuse d'être complice, comme le suggère le dernier plan sur le personnage qui quitte le wagon et sur lequel se referme la porte du compartiment.



Figure 26 : Beddoes trinque avec madame Hubbard et comtesse Andrenyi (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974)

Le téléfilm de Carl Schlenkel met plus l'accent sur l'enquête que sur les enjeux autour du meurtre. Il évoque cependant la thématique de la justice, de la vengeance et de la haine de manière implicite au travers d'aspects spécifiques issus du roman et par l'ajout de références américaines sur le sujet.

²⁴⁴ Sidney Lumet (réal.), *Ibid.*

²⁴⁵ Didier Dagnin, « Le Crime de l'Orient-Express », in Henri Mitterrand, *Ibid.*, p.99

²⁴⁶ Thomas Leitch, *Ibid.*, 191

La suppression de personnages dans l'adaptation réduit le nombre de conjurés, ce qui pouvait supprimer l'association symbolique entre le nombre de coups et le nombre de jurés. Cependant, bien que ce ne soit pas explicité dans l'adaptation, les neuf coups reçus par Ratchett font référence aux neuf membres d'une institution juridique importante des Etats-Unis : la Cour Suprême. Celle-ci avec les autres juridictions fédérales du pays exercent une influence considérable sur le droit américain²⁴⁷. C'est aussi la dernière instance juridique à laquelle les citoyens américains peuvent faire appel et ses décisions font office de lois constitutionnelles. Dans le contexte du téléfilm, cette association implicite peut se justifier par la manière dont Ratchett a échappé à la justice. Alors que dans le roman, il réussit son coup grâce à des pots de vin, dans le téléfilm, il utilise l'argent de la rançon pour se payer le meilleur avocat et ainsi posséder toutes les chances d'être acquitté au procès. Cet élément du téléfilm fait écho au fonctionnement de la justice contemporaine américaine : les personnes qui se payent les meilleurs avocats ont de meilleures chances de s'en sortir. Dans le téléfilm, cette règle s'applique de manière cynique, Ratchett ayant employé l'argent de son crime pour échapper à la condamnation. La symbolique du meurtre de Ratchett fait écho au dénouement de l'affaire Armstrong : les conjurés sont au nombre de neuf, à l'instar de la Cour Suprême, soulignant le fait qu'ils font symboliquement appel de l'acquittement de Ratchett et le condamne à mort pour ses crimes.

Le téléfilm met aussi en avant le fait qu'il s'agit d'une vengeance. La scène du meurtre montre des coups violents²⁴⁸. La réaction de certains des personnages soulignent la haine qu'ils ont pour Ratchett : ainsi, madame Hubbard et Michel poignent l'homme à deux reprises avec rage, exprimant de ce fait leur ressentiment et leur douleur. Cet aspect a notamment été commenté par Marc Ferro :

Celui qui se sent victime ne peut pas réagir par impuissance. Il rumine sa vengeance qu'il ne peut mettre à exécution et qui le tараude sans cesse. Jusqu'à finir par exploser. La reviviscence de la blessure passée est plus forte que toute volonté d'oubli. L'existence du ressentiment montre ainsi combien est artificielle la coupure entre le

²⁴⁷ Loïc Cadiet, « JUSTICE - Les institutions ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 20 janvier 2017. Disponible sur www.universalis-edu.com/encyclopedia/justice-les-institutions/

²⁴⁸ La représentation de la violence

*passé et le présent qui vivent ainsi l'un dans l'autre, le passé devenant un présent, plus présent que le présent.*²⁴⁹

Enfin, le téléfilm souligne la raison qui pousse Poirot à laisser partir les conjurés malgré leur crime : il considère à l'instar de son ami Bouc que « *Justice a déjà été rendue.* », soulignant son souci de ne pas aggraver la complexité de l'affaire.

De tous ces éléments, le public français a principalement retenu la dimension haineuse du meurtre et l'« acquittement » des conjurés. Cette moindre perception de la thématique de la justice s'explique par le problème des références culturelles spécifiques. En effet, si l'association implicite des neuf conjurés aux neuf membres de la Cour Suprême peut être comprise par un Américain, c'est plus difficile pour un téléspectateur français.

Pour l'adaptation de 2010, Philip Martin et Stewart Harcourt mettent à la fois l'accent sur le dilemme moral du détective et sur les différentes notions de justice. Le téléfilm aborde en effet la confusion entre justice et vengeance ainsi que la notion de justice au sens juridique et religieux du terme. L'adaptation explore plus que les deux précédentes les enjeux moraux en lien avec la justice. Ces derniers sont abordés dès le début du téléfilm. La première conversation de l'épisode, entre Poirot et un officier britannique sur le ferry, introduit cette dimension concernant le lieutenant Morris, qui s'est suicidé devant le détective après avoir été confondu. La conversation tient sur ce qui est juste et injuste :

Lieutenant Shepherd : _ Avant de prendre congé de vous à Istanbul, [...]. Si, si je puis vous parler sans détour, monsieur, je crois qu'il est injuste qu'une seule erreur ait coûté la vie au lieutenant Morris. C'était un brave garçon qui s'est trouvé malgré lui impliqué dans un accident.

Poirot : _ Injuste ?

Lieutenant Shepherd : _ Il a fait une erreur de jugement. C'était quelqu'un de bien.

²⁴⁹ Marc Ferro, *Le Ressentiment dans l'histoire. Comprendre notre temps*, Paris, Odile Jacob, 2007, p 14., in Frédéric Chauvaud, Ludovic Gaussot, *La haine : histoire et actualité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 309 p., p.94

Poirot : _ *Ca n'aurait pas dû finir en suicide.*

Lieutenant Shepherd : _ *Je crois qu'il a pensé qu'il n'avait guère le choix.*

Poirot : _ *Ah ! Un homme tel votre ami le lieutenant a toujours le choix. Et ce fut son choix de mentir, ce qui lui a amené toutes ses difficultés vis-à-vis de la loi.*²⁵⁰

L'échange entre les deux personnages met en exergue deux approches de ce qui est juste ou non dans certains choix : d'un côté, la notion de justice par rapport à ce qui est mérité ou non pour une personne et de l'autre la justice abordée dans son sens juridique. La justice correspond au fait qu'une victime reçoit réparations d'une façon ou d'une autre pour les torts qu'elle a subis. Cet aspect est mis en avant par certains des conjurés lors de la scène de résolution de l'enquête. En effet, lorsque Poirot laisse éclater sa colère contre les conjurés, madame Hubbard déclare à ce dernier : « *Non étions des gens bien élevés, civilisés. Puis le diable a franchi nos murs. Et nous attendions que la loi nous rende justice. Et la loi nous a tourné le dos.* ». Elle souligne ainsi le sentiment d'abandon ressenti par les conjurés lorsque la loi a acquitté Ratchett. La dernière conversation entre Mary Debenham et Poirot souligne aussi cette problématique de la réparation des torts. D'une part, l'argent que Ratchett a emmené avec lui sur le train correspond à la somme qu'il a extorqué aux Armstrong avec la rançon. Les conjurés récupèrent cet argent pour le rendre à la famille des Armstrong. D'autre part, lorsque la jeune femme déclare au détective belge : « *Lorsqu'on ne vous a pas rendu justice, vous vous sentez incomplet [...].* »²⁵⁰, elle souligne le fait que tant que justice n'a pas été rendue, les victimes et leurs proches ne pourront pas soulager leur détresse et n'auront jamais la paix. Les conjurés avaient conçu le meurtre de Ratchett comme moyen de combler le vide provoqué par son acquittement. Enfin, ce crime suit littéralement le principe de la réparation des torts qui caractérise la loi du talion, à savoir une vie pour une vie. En outre, il prend une dimension symbolique qui peut faire écho à la justice de certaines sociétés dont les châtiments physiques devaient marquer les esprits. En effet, Ratchett est drogué de manière à demeurer conscient mais inerte afin qu'il sache que son meurtre est une exécution. La dimension rituelle qui voit les personnages se succéder dans les coups portés contre la victime transforme le meurtre en torture symbolique, Ratchett devant subir autant de souffrance que ses victimes.

²⁵⁰ Philip Martin (réal.), *Ibid.*

Le meurtre de Ratchett met en lumière le problème de la justice devenant prétexte à la vengeance. Le téléfilm aborde ce problème principalement avec ce crime, mais aussi avec la scène de lapidation. Cette scène montre un fait qui dans le contexte de l'époque aurait été illégal et condamné. En effet, en 1938, la Turquie traverse une période de transition résultant de la politique de Mustapha Kemal pour transformer son pays en une société proche des critères occidentaux. Cela implique entre autre une laïcisation forcée de la société. La lapidation fait partie des condamnations présentes dans le droit traditionnel musulman. Dans la scène de lapidation, le fait que c'est l'époux qui traîne son épouse pour la lapider dans la rue rend l'acte illégal aussi bien sur le plan de la juridiction musulmane que dans le contexte de l'époque. D'une part, le droit musulman rend nécessaire la présence de quatre témoins oculaires pour prouver l'adultère. D'autre part, la lapidation se déroule dans la rue sans la présence d'un représentant légal. Cette scène met en évidence l'idée de vengeance et illustre un exemple de « loi de la rue ». Elle annonce celle des conjurés de l'Orient-Express, car ces derniers affirment agir au nom de la justice alors qu'ils n'ont aucune légitimité juridique pour le faire. Cet aspect est mis en avant lorsque Poirot se met en colère contre les conjurés, évoquant justement la « loi de la rue » et l'amenant à défendre l'importance de la loi pour la garantie de la justice. La haine des personnages contre Ratchett est aussi soulignée dans le téléfilm : la scène du meurtre les montre en train de porter des coups brutaux contre ce dernier.

La justice au sens juridique du terme est abordée au travers du téléfilm sous l'angle de ses échecs et de son importance pour la société. Ses échecs sont illustrés au travers de l'affaire Armstrong évoquée par Poirot. La justice a en effet échoué à sanctionner Ratchett car ce dernier a su faire pression sur le juge et les jurés pour obtenir l'acquittement. Cet échec est la cause du sentiment d'injustice et d'abandon ressenti par les proches des Armstrong. L'importance de la justice dans la société est évoquée par Poirot lors de sa colère contre les conjurés : « *Le respect de la loi se place plus bien plus haut. Et si ça échoue, il faut le porter à de plus hautes instances ! Car toutes les sociétés des peuples civilisés n'auront plus rien pour se protéger si vous bafouez la loi !* »²⁵¹. Bien que la réplique concerne la loi dans son ensemble, elle concerne aussi dans ce cas particulier la justice et sous-entend le fait que les conjurés ont outrepassé les limites définies par la loi, à savoir que ce n'est pas aux victimes de

²⁵¹ Philip Martin (réal.), *Ibid.*

faire payer leurs crimes aux coupables, mais aux institutions représentatives de la société. La loi est garante de la stabilité de la société et l'outrepasser revient à menacer cet équilibre.

Le contexte du téléfilm introduit aussi la dimension divine de la justice qui est absente du roman. L'intérêt de cet ajout se situe dans la manière dont le téléfilm dépeint la place de la foi religieuse pour les différents personnages. Ratchett se tourne vers Dieu pour lui demander pardon pour ses crimes mais surtout pour être protégé du danger qui le guette. Poirot, catholique pratiquant, demande l'aide de Dieu pour résoudre son dilemme moral et surmonter cette épreuve douloureuse. Les conjurés se tournent vers Dieu pour combler le vide que l'échec de la loi a provoqué et se créer ainsi un nouveau point de repère. Cet aspect est mis en avant par Mary Debenham lors de sa dernière discussion avec Poirot :

*Lorsqu'on ne vous a pas rendu justice, vous vous sentez incomplet. C'est comme si Dieu vous avez abandonné dans un lieu désolé. J'ai demandé à Dieu, nous [les conjurés] l'avons tous fait, ce qu'il fallait que je fasse et il m'a dit « fais ce qui doit être fait. ». Et j'ai songé que si je le faisais, cela me permettrait d'être complète à nouveau.*²⁵²

Le prétexte de la justice pour justifier la vengeance se retrouve aussi dans l'invocation de la justice divine. La dimension religieuse de la haine²⁵³ contre Ratchett est représentée par Greta Ohlsson qui considère absurde le pardon pour les crimes odieux, justifiant même par une citation des Evangiles : « *Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre [...] J'étais sans péché* »²⁵². La scène du meurtre de Ratchett suggère aussi cette dimension avec la princesse Dragomiroff qui déclare à Ratchett que ses victimes sont au paradis et que lui est déjà en enfer. Poirot est quant à lui partagé entre le respect de la loi et le fait que sa foi l'invite à accorder le pardon aux conjurés²⁵⁴. Son choix final repose à la fois sur le pardon et sur sa conviction que les conjurés seraient marqués à vie par leur crime. Le plan le montrant en train de porter le rosaire d'une main et une cigarette fumante de l'autre permet de représenter les deux choix qui s'offrent à lui : le pardon de Dieu ou la sanction de la loi.

²⁵² Philip Martin (réal.), *Ibid.*

²⁵³ Delphine Dussert, « Haine et religions », in Frédéric Chauvaud, Ludovic Gaussot, *Op.cit.*, p.137

²⁵⁴ David Suchet, *Ibid.*

Enfin, le téléfilm représente la culpabilité et le remords des conjurés, des thèmes qui éloignent beaucoup l'adaptation du roman policier du début du vingtième siècle. En effet, à cette époque, la motivation reste la partie pauvre du roman policier, et spécialement du roman jeu, car le criminel doit tuer avec facilité, sans jamais être retenu par des scrupules moraux²⁵⁵. L'ajout de ces thèmes se comprend par la nature du meurtre représenté dans l'histoire et des représentations contemporaines du crime qui montrent davantage les réactions des différentes personnes impliquées. La culpabilité est un puissant mécanisme qui réprime l'agressivité chez l'individu²⁵⁶. Le passage à l'acte intervient lorsque cette inhibition faiblit ; la culpabilité se manifeste alors par la conscience de l'acte commis et du remord. Dans *Le Crime de l'Orient-Express*, la culpabilité est suggérée dans la fin de l'adaptation lors de deux scènes cruciales. La première concerne la tentative d'assassinat de Poirot et de monsieur Bouc par le colonel Arbuthnot. Les conjurés l'en empêchent, notamment parce qu'ils considèrent que ces morts n'auraient aucun sens à la différence de celle de Ratchett. Mary Debenham exprime cette pensée, arguant notamment : « Dieu sait à quel point ça va être dur de vivre avec le meurtre de Casseti dans nos consciences, mais comment pourrions-nous supporter de vivre avec des meurtres qui ne serviraient à rien ? »²⁵⁷. Cette réplique souligne la conscience des conjurés de la gravité de leur acte et du poids de la culpabilité qu'ils auront à porter. Cet aspect est représenté dans la fin de la séquence de discussion entre Poirot et Mary Debenham avant l'arrivée des policiers yougoslaves, lorsque Poirot demande à cette dernière si elle se sent de nouveau complète après avoir commis le meurtre de Ratchett. La mise en scène du plan suivant souligne un silence accompagnée d'un bruit de vent glacial avant que Mary Debenham ne réponde d'une voix brisée : « Moi, j'ai fait ce qui est le mieux. »²⁵⁷, soulignant le fait que le meurtre ne lui a pas apporté ce qu'elle espérait.

L'approche thématique de Philip Martin et de Stewart Harcourt a été très commentée, y compris en France. Les attentes autour du *Crime de l'Orient-Express* et les choix de production ont abouti à un décalage pas toujours bien perçu par les critiques et les téléspectateurs. D'une part, certains téléspectateurs et critiques, principalement des connaisseurs de l'œuvre d'Agatha Christie, admirateurs du film de Sidney Lumet et amateurs de la série *Agatha Christie's Poirot*, ont pu déplorer

²⁵⁵ Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *Ibid.*, p.56

²⁵⁶ Yaël Dagan, « Jacques Rivière face à son ennemi allemand 1914-1925 », in Frédéric Chauvaud, Ludovic Gaussot, *Op.cit.*, p.229

²⁵⁷ Philip Martin (real.), *Ibid.*

l'atmosphère sombre du téléfilm et sa mise en valeur thématique au détriment de l'enquête. D'autre part, d'autres personnes ont salué cette illustration des problématiques de la justice et la profondeur apportée à l'histoire.

Les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* font ressortir la thématique de la justice comme prétexte à la vengeance et abordent différents aspects de cette problématique. Le film de Sidney Lumet joue sur l'ambiguïté de l'acte des conjurés, notamment dans la conclusion de l'histoire. Carl Schlenkel traite la question de la justice comme prétexte de vengeance avec des références spécifiques à la culture américaine. Quant à l'adaptation de 2010, elle développe plusieurs enjeux de cette problématique et leurs répercussions. La représentation de cette confusion entre justice et vengeance fait aussi sens au regard de la représentation de la violence.

4. La représentation de la violence

En tant que productions audiovisuelles, les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* représentent à l'écran des faits décrits dans le texte. Mais un des aspects sur lesquels elles se démarquent tout particulièrement est la représentation de la violence. Les romans d'Agatha Christie sont des histoires policières dans lesquels la présence de la violence est très atténuée, souvent évoquée mais peu décrite. Par leurs approches respectives, les trois adaptations donnent à la représentation de la violence une importance différente qu'il est nécessaire de replacer au regard du contexte de production. Il s'agit aussi de considérer la fonction qu'occupe cette violence dans chacune des adaptations.

En réalisant *Le Crime de l'Orient-Express*, Sidney Lumet avait pour objectif de faire un film à l'atmosphère surannée et somptueuse tout en respectant ce qui caractérise le style d'Agatha Christie. Le roman ne présente que les traces sanglantes des coups portés contre le corps de Ratchett, ce qui est conservé par le film de 1974. Cette présentation à minima de la violence se justifie au regard de l'atmosphère tranquille développé par le film. Ce choix le démarque beaucoup des productions de son époque. En effet, de nombreux films policiers des années 1970, principalement les productions

anglo-saxonnes, commencent à réinstaller une représentation visuelle plus importante de la violence sur le grand écran²⁵⁸, profitant du déclin de la censure établie au travers de différentes règles, comme le code Hays américain.

Le Crime de l'Orient-Express de 1974 ne représente qu'à trois reprises la violence. A chaque fois, c'est une violence physique amoindrie par la mise en scène et son contexte. Seul le premier de ces moments fait partie du roman : la découverte du corps de Ratchett. Cette scène permet de montrer la violence dont il a été victime. Le film atténue la charge de cette violence en représentant un léger flot de sang s'échappant de la bouche du personnage et surtout en minimisant l'impact visuel des coups sur son corps au travers de taches rouges sur son habit de nuit (figure 27).



Figure 27 : Inspection du corps de Ratchett (*Le Crime de l'Orient-Express*, 1974)

La scène du meurtre de Ratchett est un flash-back qui permet au spectateur de comprendre ce qui s'est vraiment passé. Ce choix peut aussi s'expliquer par le besoin de satisfaire l'attente du public de l'époque pour la violence²⁵⁹. Cette séquence est introduite en montrant le compartiment de Ratchett et son corps inconscient. Mais lorsque les conjurés commencent à porter des coups, il est mis hors-cadre, atténuant la violence de la scène. La mise en scène rituelle du crime souligne à la fois la justice ambiguë des conjurés et la dimension cathartique de sa violence. Elle permet en effet aux personnages d'assouvir leur haine et leur vengeance contre Ratchett. Elle soulage aussi le spectateur qui, à ce moment de l'histoire, a développé un sentiment d'attachement pour les passagers à l'exception de Ratchett. La scène souligne ainsi la

²⁵⁸ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.40

²⁵⁹ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.180

position ambiguë du spectateur vis-à-vis du crime²⁶⁰. La représentation minimale de la violence sert aussi à la représenter comme une perturbation de l'ordre paisible du monde quotidien²⁶¹. La dernière séquence avec présence de violence intervient durant la scène d'interrogatoire de Mary Debenham lorsque le colonel Arbuthnot décide d'intervenir pour stopper Poirot dans son insistance à obtenir des réponses. Comme Michel cherche à l'empêcher de passer, l'officier britannique lui assène un direct. A l'instar des autres scènes montrant la violence, le film en atténue l'ampleur de plusieurs manières. D'une part, le personnage de Michel ne conserve aucune trace du coup. D'autre part, dans la logique de bonne société qui participe à l'ambiance du film, le colonel charge Poirot et Bianchi de présenter ses excuses auprès du conducteur des wagons-lits, ramenant ainsi la violence au niveau d'un incident.

L'adaptation du roman par Carl Schlenkel introduit davantage de violence dans l'histoire. Cela résulte principalement de la modernisation du contexte de l'intrigue, mais aussi de l'approche réalisée pour la représentation de l'enquête de Poirot. La modernisation du contexte de l'énigme place l'histoire dans un contexte correspondant à celui de nombreuses fictions policières du début des années 2000, qu'il s'agisse des séries policières scientifiques ou des films néo-noirs. Les deux ont en commun une présence importante de la violence. La violence présente dans l'adaptation de 2001 est d'abord physique avec le meurtre de Ratchett. Celle-ci est décrite dans la découverte du corps et dans la scène de flash-back du crime. La scène de découverte du corps montre la violence des coups en deux temps. Elle est d'abord indiquée par les trous dans l'habit de Ratchett, puis par des blessures bien visibles lorsque Poirot les dénombre. La scène du meurtre est brutale à l'inverse de celle du film de Sidney Lumet. D'une part, les coups portés par les conjurés sont plus violents et parfois représentés dans le cadre. D'autre part, un plan sur Ratchett le montre réagissant violemment au premier coup porté contre lui, avec un filet de sang qui s'échappe de sa bouche. Enfin, la fin de la scène montre Michel puis madame Hubbard en train de frapper à deux reprises Ratchett avec hargne. La représentation visuelle du meurtre restreint sa portée cathartique et tend plutôt à souligner l'horreur de l'acte des conjurés.

²⁶⁰ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.89

²⁶¹ Thomas Leitch, *Op.cit.*, p.184

La violence dépeinte dans le téléfilm est présente aussi au travers de l'agressivité de certains personnages. Deux cas d'agressivité sont à distinguer. D'une part, il y a l'agressivité feinte de Poirot lorsqu'il interroge Mary Debenham. Poirot fait en effet semblant de se mettre en colère pour déstabiliser cette dernière et obtenir ainsi des informations-clés. Cette feinte diminue l'ampleur de l'agressivité. En revanche, le second cas d'agressivité représenté dans le téléfilm montre une violence plus réelle avec les personnages de Ratchett et d'Arbuthnot. Le caractère brutal de Ratchett s'exprime principalement à deux reprises : sa réaction agressive lorsqu'il reçoit le message téléphonique de mort au début du téléfilm et dans la scène du wagon-restaurant où il détruit la cassette vidéo qui évoque la mort de Daisy Armstrong. Quant à Arbuthnot, il prend un ton agressif contre Poirot lorsque ce dernier évoque la possible responsabilité de Mary Debenham dans le meurtre ou lorsqu'il le confronte après l'interrogatoire de la jeune femme. La deuxième confrontation entre les deux personnages illustre d'autant mieux cette agressivité qu'elle montre Arbuthnot plaquer Poirot contre la paroi, lui parler d'une voix rude et lui pointer un doigt menaçant. Cette violence est cependant limitée dans la mesure où cette agressivité ne dépasse pas le stade de l'intimidation. Cette représentation résulte du compromis fait par la production entre la modernisation du contexte de l'histoire et le respect des éléments caractéristiques du récit d'origine.

Par son choix de créer une atmosphère sinistre et d'insister sur le dilemme moral du détective, l'adaptation par Philip Martin met en exergue la violence. Cette violence est présente sous différents aspects et permet à la fois de contribuer au malaise inhérent à l'histoire et d'empêcher toute forme de catharsis de la part du téléspectateur. La violence physique est très présente dans le téléfilm. Elle apparaît dès les scènes introductives de l'épisode. Le suicide du lieutenant Morris devant Poirot est en effet visuellement montré avec des jets de sang sur le visage du détective. La scène de lapidation montre aussi un climat de violence avec des plans sur les hommes lançant des gravats sur la femme adultère et d'autres plans montrant cette dernière en train de succomber aux coups. La violence dans ces deux scènes participe à créer le malaise, notamment par association avec d'autres images qui présentent le trouble de Poirot devant ces situations ou le plaisir ressenti par la foule à la vue de la lapidation. Ce malaise qui est aussi reproduit dans les scènes de découverte du crime et du meurtre. Le corps de Ratchett est ensanglanté et les plaies sont clairement visibles (figure 28). La

scène du meurtre joue par sa mise en scène sur ce malaise et présente une violence terrible. La séquence montre notamment le poignard entrer dans le corps de Ratchett à plusieurs reprises, parfois avec hargne. La combinaison de la mise en scène avec les sons étouffés d'agonie de Ratchett amplifient l'horreur de la situation. Cette violence crue a pour fonction de montrer que le meurtre de Ratchett reste un acte atroce et, contrairement au film de Lumet, empêche le rapport ambigu du (télé)spectateur à la violence. Enfin, la trace de violence physique est implicitement suggérée chez Mary Debenham avec son bras paralysé, cicatrice liée à l'affaire Armstrong.



Figure 28 : Découverte du corps de Ratchett (*Le Crime de l'Orient-Express*, 2010)

La violence est enfin présente pour souligner le poids de la tension générale sur les personnages. Ces derniers, quand ils ne sont pas troublés, sont montrés dans des attitudes agressives, mettant en exergue des formes de violence davantage verbales ou corporelles. Le colonel Arbuthnot et Poirot sont les plus représentatifs de cette perspective. Poirot est ainsi montré dans certaines scènes en train d'exprimer de violentes colères, tandis qu'Arbuthnot emploie un ton de parole dur lorsque le détective confronte Mary Debenham. Le colonel a aussi un comportement très agressif lorsqu'il cherche à tuer Poirot et monsieur Bouc, n'hésitant pas à faire tomber Mary Debenham pour dégager le passage. Ratchett est le personnage le plus marqué par cette violence, n'hésitant pas à être abrupt dans la discussion avec Michel ou avec ses employés lorsqu'il découvre la dernière lettre de menace. L'adaptation de Philip Martin est ainsi

l'adaptation qui s'émancipe le plus des caractéristiques du roman d'origine pour proposer une lecture moderne et profonde de ses enjeux.

La présence d'éléments violents dans le téléfilm de 2010 est la principale raison de l'interdiction aux moins de dix ans. C'est aussi une des raisons qui a divisé le public, bien que la déception en France fût moins forte qu'en Grande-Bretagne. Une partie des téléspectateurs, principalement les amateurs de la série, n'ont pas apprécié la présence de la violence qui rendait l'ensemble plus sombre que les autres adaptations d'*Agatha Christie's Poirot*. Cette partie du public n'a pas non plus apprécié l'attitude agressive de certains personnages, principalement Poirot, considérant que cela les dénaturait par rapport au roman ou à l'esprit général de la série.

La présence de la violence dans les trois adaptations du *Crime de l'Orient-Express* reflète une représentation croissante de cette dernière. C'est à la fois le résultat des choix de production et un reflet de l'évolution des représentations audiovisuelles. Sidney Lumet présente une violence discrète et atténuée dans son film. Le téléfilm de 2001 l'emploie de manière plus concrète tandis que la version de la série *Agatha Christie's Poirot* expose cette violence comme conséquence du contexte malsain dans lequel se déroule l'histoire.

CONCLUSION

Plusieurs caractéristiques des adaptations du *Crime de l'Orient-Express* ont été présentées, de leur réappropriation du texte jusqu'aux influences des choix sur les principales représentations de l'histoire. Chacune de ces adaptations a proposé sa propre lecture de l'histoire, leur permettant à la fois de se distinguer et de renouveler le texte d'origine.

Ces trois adaptations partent toutes d'une intrigue simple dont les éléments-clés restent conservés dans chacune d'elles, mais réappropriés de manière spécifique. Le film de Sidney Lumet met principalement en valeur les personnages du roman au travers de sa distribution exceptionnelle. Il restitue aussi l'intrigue dans une approche rétro adaptée au support cinématographique tout en laissant en filigrane des interrogations sur la notion de justice, thématique très souvent abordée dans la filmographie du réalisateur. Le téléfilm de 2001 réalisé par Carl Schlenkel modernise l'histoire et l'aborde de la même manière qu'Agatha Christie en proposant une intrigue policière dont les références contemporaines permettent aux téléspectateurs de les reconnaître. L'échec du téléfilm tient autant aux critiques négatives qu'il a reçu qu'au contexte télévisuel où triomphent les séries policières scientifiques. Quant à l'adaptation réalisée dans la série *Agatha Christie's Poirot*, elle est la plus thématique des trois adaptations, creusant davantage les motivations des personnages et les problématiques sous-jacentes du contexte de l'intrigue.

A l'instar d'autres adaptations multiples, comme *Le Tour de France Par Deux Enfants* analysé par Aline Garin, les démarches distinctes choisies pour *Le Crime de l'Orient-Express* enrichissent de plusieurs manières le récit d'origine. Elles développent une approche spécifique de l'énigme, s'appuyant soit sur la fidélité à l'esprit du récit, soit en se réappropriant entièrement les problématiques soulevées par l'histoire. Ces adaptations montrent de surcroît que les livres aux structures narratives les plus mécaniques peuvent être adaptés de plusieurs manières. Elles reflètent en outre des approches du récit policier et des représentations du crime dans un contexte spécifique.

Ridley Scott a obtenu en 2013 les droits du roman pour une adaptation cinématographique²⁶² en cours de production par la Century Fox et dont la réalisation a été confiée à Kenneth Branagh. Cette nouvelle adaptation montre que ce roman d'Agatha Christie reste une source d'inspiration pour les plus grands réalisateurs. Il est intéressant de se demander si cette nouvelle adaptation trouvera sa place à côté de celles préexistantes. Comment le crime ambigu proposé par le roman d'Agatha Christie va-t-il être abordé dans cette nouvelle adaptation ? Quelles thématiques pourront être explorées par l'adaptation dans un cinéma qui joue beaucoup sur le spectaculaire et la tension ? Quelle réécriture des enjeux du roman sera offerte par ce futur film... Autant de questions qui permettront d'évaluer comment la nouvelle équipe de production se sera réapproprié l'œuvre dans un nouveau contexte.

²⁶² Alexandre Boussageon, *L'Obs*, 14 décembre 2013, disponible sur tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20131214.CIN1352/ridley-scott-relance-hercule-poirot-sur-le-crime-de-l-orient-express.html

SOURCES

Corpus

- ARTE, LUMET Sidney, *Le Crime de l'Orient-Express*, 1974, 120 min., diffusion du lundi 11 janvier 2016 à 20 : 57. Le film a été réalisé par Sidney LUMET, produit par EMI Films, il est sorti en France à partir du 21 avril 1975. Source : Institut National de l'Audiovisuel (Ina). Consulté le 24 novembre 2016.
- TMC, MARTIN Philip, *Le Crime de l'Orient-Express*, 2010, 100 min., diffusion du samedi 3 décembre 2011 à 20 : 47. Il a été réalisé par Philip MARTIN, produit par ITV sur sa branche Granada, il a été diffusé en France sur TMC le 3 décembre 2011. Source : Institut National de l'Audiovisuel (Ina). Consulté le 8 décembre 2016.
- TMC, SCHLENKEL Carl, *Le Crime de l'Orient-Express*, 2001, 87 min., diffusion du mercredi 6 janvier 2010 à 13 : 39. Il a été réalisé par Carl SCHLENKEL, adapté et diffusé par CBS, il a été diffusé en France sur TF1 le 4 août 2004. Source : Institut National de l'Audiovisuel (Ina). Consulté le 8 décembre 2016.

Ouvrage

- Christie Agatha, *Murder On The Orient-Express*, London, Harper Collins, 2007, 347 p.

Ouvrage à caractère de source

- Suchet David, *Poirot and Me*, [Format électronique], Londres, Headline, 2013, 320 p.

Articles de presse à caractère de source

Le Crime de l'Orient-Express (1934)

- « le Crime de l'Orient-Express », BEAUMONT Germaine, *Matin*, 13 janvier 1935, disponible sur <http://www.retronews.fr/actualite/agatha-christie-et-ses-critiques> (consulté en octobre 2016)

Le Crime de l'Orient-Express (1974)

- Auteur non précisé, Avis sur le Crime de l'Orient-Express, *Minute*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- Auteur non précisé, « Le Crime de l'Orient-Express », *Nouvel Observateur*, 21 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- Auteur non précisé, « Le Crime de l'Orient-Express de Sydney Lumet », *Nouvelles Littéraires*, 28 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le crime de l'Orient-Express », B.R., *Le Point*, 14 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express », BARONCELLI Jean de, *Le Monde*, 24 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express », C. A., *Les Echos*, 21 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « 'Le Crime de l'Orient-Express'- Enquête omnibus », CH.R., *France-Soir*, 19 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express. Le dernier wagon du « rétro » », CHAPIER Henry, *Quotidien*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le déclin des notables », CHAUVET Louis, *Figaro*, 28 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express », GARSON Claude, *L'Aurore*, 17 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express. Haute fidélité », HAMEL Bernard, *La Nouvelle République du Centre Ouest*, 25 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Le Crime de l'Orient-Express », M.M., *Valeurs Actuelles*, 14 avril 1975
- « Le Crime de l'Orient-Express. Affaire classée », MATIGNON Renaud, *Figaro*, 23 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.
- « Avis sur Le Crime de l'Orient-Express », MURY Cécile, *Télérama*, 8/12 juin 1996 (n°2 412), p.123, source : Délégation régionale Centre-Est de l'Ina.
- « Le Crime de l'Orient-Express... Presque parfait », ROCHEREAU Jean, *La Croix*, 26 avril 1975, source : Cinémathèque de Paris.

- « Les avis sont partagés sur : Le Crime de l'Orient-Express », TREMOIS Claude-Marie, DOUIN Jean-Luc, *Télérama*, 19/25 avril 1975 (n°1 315), p.68-69, source : Délégation régionale Centre-Est de l'Ina.

Le Crime de l'Orient-Express (2001)

- « 'Murder On The Orient-Express', Alfred Molina Is A Modern Hercule Poirot In CBS Update Of A Classic », BOBBIN Jay, *Chicago Tribune*, 22 avril 2001, disponible sur http://articles.chicagotribune.com/2001-04-22/entertainment/0104220373_1_orient-express-hercule-poirot-sherlock-holmes (consulté en janvier 2017)

Le Crime de l'Orient-Express (2010)

- « First class return-The man whodunit reveals new twist-Agatha Christie's Murder On The Orient-Express », HARCOURT Stewart, *Daily Mail*, 17 décembre 2010, disponible sur www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1339183/First-class-return-The-man-whodunnit-reveals-new-twist-Agatha-Christie-s-Murder-On-The-Orient-Express.html (consulté en décembre 2017)
- « Poirot's Orient distress: Thought Poirot was just a moustache twirling comic turn? The new version of Murder On The Orient-Express is tense, gritty and surprisingly blood-soaked », OGLETHORPE Tim, *Daily Mail*, 10 décembre 2010, disponible sur www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1341320/Poirots-Orient-distress-Thought-Poirot-just-moustache-twirling-comic-turn-The-new-version-Murder-On-The-Orient-Express-tense-gritty-surprisingly-blood-soaked.html
- « David Suchet's Poirot finally boards the Orient-Express », WEST Naomi, *The Telegraph*, 23 décembre 2010, disponible sur www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8222755/David-Suchets-Poirot-finally-boards-the-Orient-Express.html consulté en février 2017

Site internet à caractère de source

- <http://www.agathachristie.com>, consulté en décembre 2016.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- CHAUVAUD Frédéric, GAUSSOT Ludovic, *La haine : histoire et actualité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 309 p.
- Encyclopaedia Britannica, *Encyclopaedia Universalis*, consulté en janvier 2017
- KALIFA Dominique, *Histoire des détectives privé en France (1832-1942)*, Paris, Nouveau monde éd., 2007, 361 p.

Généralités et méthodologie

Adaptations audiovisuelles

- MIGOZZI Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran, Texte imprimé : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques : [actes du colloque international (12-15 mai 1998) / organisé par le Centre de recherches sur les littératures populaires de l'Université de Limoges]*, Limoges, PULIM, 2000, 870 p.
- MITTERRAND Henri, *100 films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau Monde de l'Édition, 2011, 350 p.
- SABOURAUD Frédéric, *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, [Paris], Cahiers du Cinéma, 2006, 96 p., Les Petits Cahiers
- SEGER Linda, BLANCHOT Édouard (col.), *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Paris, Editions Dixit, 2006, 239 p.

Cinéma et télévision

- ALRIDGE Mark, « Love, Crime And Agatha Christie », in RITZENHOFF Karen A, RANDELL Karen, *Screening the dark side of love : from Euro-horror to American cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 256 p., p.81-89, consulté sur www.googlebooks.com en septembre 2016
- BARBIER Frédéric, BERTHO LAVENIR Catherine, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 2012, 397 p.
- BARRACO Marie, sous la direction de DAVERAT Xavier, *Le doublage des œuvres audiovisuelles*, [s.n], [s.l], 1999, 76 p.

- GOETSCHER Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre, Texte imprimé : la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.
- GUADALUPE Silveira, CARLOS Henrique, sous la direction de BARNIER Martin et TILLMAN Barbara, *La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*, Lyon, Université Lyon 2, 2013, 443 p.
- LITWIN Mario, *Le film et sa musique. Création - montage*, Paris, Romillat, 1992, 191 p.
- MERCADO Gustavo, *L'art de filmer. Apprendre (et transgresser) les règles de la composition*, Montreuil, Pearson France, 2013, 188 p.
- VALLET Yannick, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2016, 192 p.

Mémoire

- GARIN Aline, sous la direction de Cohen Évelyne, *Le Tour de la France par deux enfants de G. Bruno et ses adaptations cinématographiques et télévisuelles*, [s.l], [s.n], 2014, 181 p.

Roman policier

- BOILEAU Pierre, NARCEJAC Thomas, *Le Roman Policier*, Paris : PUF, 1975, 122 p.

Genre policier

Dictionnaires et encyclopédies

- TULARD Jean, *Dictionnaire du roman policier. 1841-2005*, Fayard, 2005, 768 p.

Agatha Christie

- Colloque international des paralittératures (05 ; 1991 ; Chaudfontaine, Belgique), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme : actes du 5e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine / textes réunis par Jean-Marie Graitson*, Liège, Éd. du CÉFAL, 1994, 172p.

- LEROY Armelle, CHOLLET Laurent, *Sur les traces d'Agatha Christie : un siècle de mystères*, [Paris], Hors Collection, 2009, 165 p.

Adaptations audiovisuelles

- BEUNAT Natalie, *Le roman policier au cinéma. suivi de Dossier Lawrence Block*, Paris, Ed. Rivages, 1997, 195 p.
- MCCAWE Neil, *Adapting detective fiction: crime, Englishness and the TV detectives*, London, New York, Continuum, 2011, 200 p.

Film policier

- LEITCH Thomas, *Crime Films*, Cambridge, University press, 2002, 383 p.
- LETORT Delphine sous la direction de VIGOUROUX-FREY Nicole, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes en représentation : (1941-2001)*, [s.l.], [s.n.], 2002, 524 p.
- MOINE Raphaëlle, ROLLET Brigitte, SELLIER Geneviève, *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, Le Harmattan, 2009, 323 p.

Le Crime de l'Orient-Express

- LEMONIER Marc, *Le Crime de l'Orient-Express (1974) : le livre du tournage*, Paris, Éditions Hors Collection, 2006, 64 p., collection Polar

Sites Internet

- Site de l'IMDB : <http://www.imdb.com>

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : COUVERTURE DVD DU FILM <i>LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS</i> DE SIDNEY LUMET (1974)	152
ANNEXE 2 : COUVERTURE DVD DU TELEFILM <i>LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS</i> DE CARL SCHLENKEL (2001)	153
ANNEXE 3 : COUVERTURE DVD DU TELEFILM <i>LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS</i> DE PHILIP MARTIN (2010).....	154
ANNEXE 4 : RESULTATS D'AUDIENCE DES TROIS ADAPTATIONS DU <i>CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS</i>	155

ANNEXE 1 : COUVERTURE DVD DU FILM *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS* DE SIDNEY LUMET (1974)

Cette couverture DVD est tirée d'une image reproduite sur le site d'Allociné (figure 29).



Figure 29 : Couverture DVD du film *Le Crime de l'Orient-Express* de Sidney Lumet (1974)

ANNEXE 2 : COUVERTURE DVD DU TELEFILM *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS* DE CARL SCHLENKEL (2001)

Cette couverture DVD est tirée d'une image reproduite sur le site d'Amazon (figure 30).

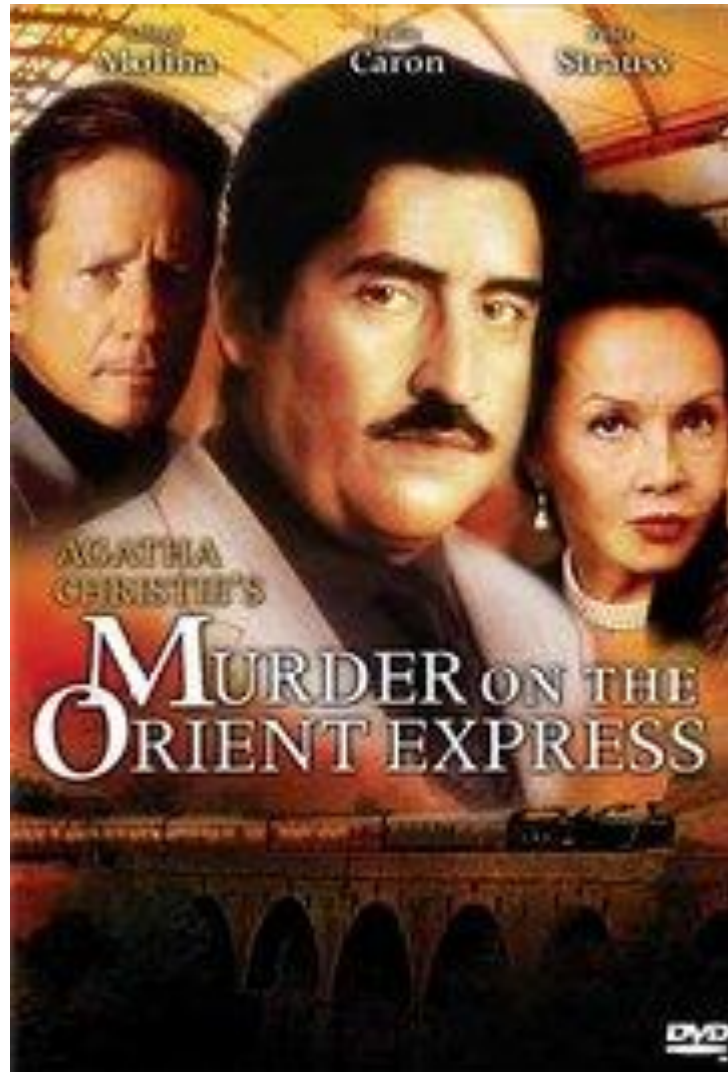


Figure 30 : Couverture DVD du téléfilm *Le Crime de l'Orient-Express* de Carl Schlenkel (2001)

ANNEXE 3 : COUVERTURE DVD DU TELEFILM *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS* DE PHILIP MARTIN (2010)

Cette couverture DVD est tirée d'une image reproduite sur le site d'Amazon. Il s'agit en outre du seul épisode de la série *Agatha Christie's Poirot* à avoir droit à son DVD indépendant (figure 31).



Figure 31 : Couverture DVD de l'épisode *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie's Poirot réalisé par Philip Martin (2010)

ANNEXE 4 : RESULTATS D'AUDIENCE DES TROIS ADAPTATIONS DU *CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS*

Figure 32 : Résultats d'audience du *Crime de l'Orient-Express* de Sidney Lumet

Diffusions sur chaînes hertziennes				Diffusions sur chaînes satellites ²⁶³			
Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience	Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience
10/06/96	M6	4,70%	12,80%	08/08/10	TMC	1,30%	4,50%
29/04/99	M6	5,30%	13,60%	26/12/11	NRJ12	0,30%	1,20%
16/04/01	France 2	5,70%	28,50%	23/08/12	NRJ12	0,30%	1,40%
10/07/03	France 3	5,10%	14,60%	23/06/13	D8	0,90%	2,30%
05/03/07	France 3	0,80%	7,30%	30/06/13	D8	0,20%	2,20%
26/02/09	France 3	1,40%	8,70%	05/02/15	6ter	0,30%	0,80%
11/01/16	ARTE	1,90%	4,60%	15/02/15	6ter	0,001%	1,80%
13/01/16	ARTE	0,50%	3,10%				

Source : notices des diffusions du film conservées à la Délégation Centre-Est de l'Ina

Figure 33 : Résultats d'audience du *Crime de l'Orient-Express* de Carl Schlenkel

Diffusions sur chaînes hertziennes				Diffusions sur chaînes satellites			
Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience	Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience
04/08/04	TF1	2,40%	23,80%	06/01/10	TMC	0,60%	3,20%
09/06/06	TF1	1,00%	42,50%	12/05/10	TMC	0,20%	3,20%
13/07/06	TF1	0,60%	23,10%				

Source : notices des diffusions du film conservées à la Délégation Centre-Est de l'Ina

²⁶³ L'Ina ne conserve pas les résultats d'audience du film sur Canal Jimmy, Chérie 25, Paris Première et Teva.

Figure 344 : Résultats d'audience du *Crime de l'Orient-Express* de Philip Martin

Diffusions sur chaînes hertziennes				Diffusions sur chaînes satellites ²⁶⁴			
Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience	Date	Chaîne	Audience	Taux d'audience
25/06/16	France 2	0,50%	2,80%	03/12/11	TMC	1,80%	4,30%
11/11/16	France 2	0,30%	5,00%	04/12/11	TMC	1,20%	3,50%
				05/12/11	TMC	0,60%	3,80%
				05/01/12	TMC	0,60%	3,20%
				09/11/12	TMC	0,90%	2,00%
				23/11/12	TMC	0,90%	3,60%
				24/05/13	TMC	1,30%	3,20%
				11/06/13	TMC	0,50%	3,80%
				21/06/13	TMC	0,70%	3,20%
				29/01/14	TMC	0,60%	3,20%
				26/02/14	TMC	0,60%	4,20%
				17/09/14	TMC	0,60%	1,60%
				09/08/16	TMC	0,80%	4,90%
				18/08/16	TMC	0,60%	4,40%
				07/09/16	TMC	0,40%	3,60%
				28/12/16	TMC	0,60%	2,80%

Source : notices des diffusions du film conservées à la Délégation Centre-Est de l'Ina

²⁶⁴ L'Ina ne conserve pas les résultats d'audience du téléfilm sur TV Breizh

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Nombre de diffusions du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Sidney Lumet en fonction de leur horaire de diffusion entre janvier 1996 et décembre 2016.....	23
Figure 2 : Nombre de diffusions du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Carl Schlenkel en fonction de leur horaire de diffusion entre juin 2004 et décembre 2016.....	28
Figure 3 : Nombre de diffusions du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Philip Martin en fonction de leur horaire de diffusion entre décembre 2011 et décembre 2016	38
Figure 4 : Plans sur McQueen durant son interrogatoire et lors du premier flash-back de la résolution de l'énigme (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974)	71
Figure 5 : Gros plan sur la lettre montrant la perte de conscience de Ratchett sous l'effet de la drogue (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974).....	72
Figure 6 : Arrivée des Andrenyi dans la gare d'Istanbul (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974) avec ligne centrale.....	73
Figure 7 : Discussion entre Ratchett et McQueen (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974) avec ligne centrale	73
Figure 8 : Poirot a découvert la véritable identité de Ratchett (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974) avec ligne centrale	74
Figure 9 : Interrogatoire de Madame Hubbard en champ/contrechamp (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001) avec ligne rouge délimitant la zone de l'amorce	75
Figure 10 : Interrogatoire d'Arbuthnot en champ/contre-champ (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001) avec ligne rouge délimitant la zone de l'amorce.....	76
Figure 11 : Plans des plongées et contre-plongées sur Poirot et Mary Debenham (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001).....	77
Figure 12 : Scène du meurtre de Ratchett (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001).....	78
Figure 13 : Introduction à Istanbul (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001) en filtre orangé	79
Figure 14 : Le meurtrier de la première solution entre dans la cabine de Ratchett (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2001).....	79
Figure 15 : Poirot dans le couloir du train après avoir interrogé Princesse Dragomiroff (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010) avec ligne centrale	80
Figure 16 : Plans du montage alterné entre Ratchett et Poirot en train de prier (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010).....	82

Figure 17 : Ratchett demande des informations à Michel sur les passagers du wagon (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010).....	82
Figure 18 : Ultime plan sur Poirot réfléchissant à la décision à prendre pour les coupables (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010)	83
Figure 19 : Coupure de presse sur l'Affaire Armstrong (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010).....	84
Figure 20 : Mary Debenham troublée devant le miroir de la salle de toilette du train (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010).....	107
Figure 21 : Plan final sur Poirot s'éloignant de l'Orient-Express (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010)	114
Figure 22 : L'orchestre de l'hôtel Tokatlian jouant une valse (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974)	117
Figure 23 : Arrivée des policiers yougoslaves (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010). 121	
Figure 24 : L'Orient-Express piégé dans la neige (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010)	124
Figure 25 : L'Orient-Express est bloqué par la neige (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974).....	125
Figure 26 : Beddoes trinque avec madame Hubbard et comtesse Andrenyi (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974)	128
Figure 27 : Inspection du corps de Ratchett (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 1974)	136
Figure 28 : Découverte du corps de Ratchett (<i>Le Crime de l'Orient-Express</i> , 2010)... 139	
Figure 29 : Couverture DVD du film <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> de Sidney Lumet (1974)	152
Figure 30 : Couverture DVD du téléfilm <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> de Carl Schlenkel (2001).....	153
Figure 31 : Couverture DVD de l'épisode <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> d'Agatha Christie's Poirot réalisé par Philip Martin (2010).....	154
Figure 32 : Résultats d'audience du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Sidney Lumet.....	155
Figure 33 : Résultats d'audience du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Carl Schlenkel	155
Figure 344 : Résultats d'audience du <i>Crime de l'Orient-Express</i> de Philip Martin.....	156

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
I. PRESENTATION DES ADAPTATIONS.....	14
A. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Sidney Lumet (1975).....	14
1. <i>Production du film</i>	14
2. <i>Contenu et composition</i>	18
3. <i>Diffusions et réceptions du film</i>	19
B. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Carl Schlenkel (2004)	24
1. <i>Production du téléfilm</i>	24
2. <i>Contenu et composition</i>	26
3. <i>Réception</i>	27
C. <i>Le Crime de l'Orient-Express</i> par Philip Martin (2011)	29
1. <i>Production du téléfilm</i>	29
a) <i>Agatha Christie's Poirot</i>	29
b) <i>Situation de la fiction télévisée policière à l'aube des années</i> 2010	32
c) <i>Production de l'épisode</i>	33
2. <i>Contenu et composition</i>	34
3. <i>Réception</i>	35
II. TROIS APPROCHES D'ADAPTATION DU ROMAN POLICIER	39
A. Trois réappropriations de l'histoire	39
1. <i>Réappropriations de l'intrigue</i>	39
2. <i>Réappropriations des personnages</i>	50
3. <i>Diffusion française : le doublage</i>	63
B. Choix audiovisuels	69
1. <i>Mise en scène</i>	69
2. <i>Rôle de la musique et du son</i>	84
III. INFLUENCE DES APPROCHES D'ADAPTATION SUR LES REPRESENTATIONS INHERENTES A L'INTRIGUE	95

A. Vers une représentation « contemporaine » de l'enquête policière	95
1. <i>De l'enquête-jeu au dilemme moral</i>	96
2. <i>Les frontières floues entre coupables et victimes</i>	102
3. <i>Du détective heuristique au détective émotionnellement impliqué..</i>	108
B. De la représentation patrimoniale paisible à « l'essai sur le meurtre brutal »	115
1. <i>Visions d'époques</i>	115
2. <i>L'image de l'Orient-Express</i>	121
a) <i>L'Orient-Express comme lieu d'enquête et temps de l'enquête ..</i>	122
b) <i>L'Orient-Express comme représentation de la haute société ..</i>	124
3. <i>Les thématiques entrecroisées de justice et de vengeance</i>	127
4. <i>La représentation de la violence</i>	135
CONCLUSION	141
SOURCES	143
BIBLIOGRAPHIE	147
ANNEXES	151
TABLE DES ILLUSTRATIONS	157
TABLE DES MATIERES	159