

Tangence



« Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire » Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier

Richard Saint-Gelais

Number 36, May 1992

La lecture littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025712ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025712ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Gelais, R. (1992). « Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire » : lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier. *Tangence*, (36), 63–74. <https://doi.org/10.7202/025712ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

« Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire ». Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier

Richard Saint-Gelais

La crainte de tomber dans des révélations prématurées ou partielles m'interdit d'examiner le sujet, et les nombreuses et savantes finesses de l'exécution.

Jorge Luis Borges

1. La relecture impossible ?

L'assassin, c'est bien connu, revient toujours sur les lieux de son crime — généralement pour se faire pincer. Est-ce parce qu'il a médité cette leçon, toujours est-il que le lecteur de romans policiers, lui, ne revient pour ainsi dire jamais sur les lieux de son plaisir: le texte. Craint-il un destin aussi funeste que celui du criminel ou, à tout le moins, un ennui lui aussi mortel? La question mérite d'être examinée avec un peu de soin.

Si la paralittérature, pour beaucoup, se définit sans plus de façons comme un ensemble de textes à jeter après usage, le roman policier, en tout cas dans sa formule classique de récit de détection, représenterait alors le cas extrême de ces textes à consommation unique, puisqu'il est réputé n'offrir rien de neuf à celui ou celle qui voudrait le lire de nouveau. Pire: il en offrirait même moins, puisque sa relecture se voit refuser les plaisirs du mystère et de la découverte progressive de la solution. On est alors tenté d'appliquer au roman policier la formule de «self-consuming artifact» proposée, dans un sens assez différent il est vrai, par Stanley Fish il y a une vingtaine d'années¹. Le roman policier apparaît alors comme un dispositif qui ne survivrait pas à l'acte de lecture; cette dernière serait à la fois l'actualisation du dispositif, et son abolition: lire un roman policier, ce serait du

1 Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1972.

même coup lui ôter toute possibilité, sauf cas d'oubli de la solution, de fonctionner à nouveau.

Cela m'amène à remarquer, après bien d'autres², la relation privilégiée qui semble exister entre littérature et relecture. Relire, en effet, apparaît comme une activité intimement liée à l'expérience de la littérature. Davantage: la possibilité — ou l'envie — de parcourir de nouveau un texte serait l'un des éléments constitutifs de la lecture littéraire. Thomas Leitch, par exemple, suggère que la moins pire définition de la littérature serait peut-être finalement: ce qui est relisible. Faut-il donc, par conséquent, opposer lecture littéraire et lecture policière? Tant que la littérature était définie à partir de valeurs comme le réalisme, l'expression ou la profondeur psychologique, la réponse ne faisait guère de doute. Les choses ont bien entendu changé depuis: le refus de la psychologie et la dimension ludique du rapport entre lecture et texte, aujourd'hui, ne suffisent évidemment plus à prononcer des exclusions hors du champ littéraire. Au point où un écrivain comme Perec peut déclarer:

[Le roman policier] fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur, un jeu dont les intrusions de l'intrigue, le mécanisme du meurtre, la victime, le coupable, le détective, le mobile, etc., sont ouvertement les pions: cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur [...] est pour moi l'un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque.³

Ces propos éloquents laissent cependant ouverte la question de la relecture; comment se fait-il que la lecture policière, dont les rapports avec le texte atteignent souvent une complexité peu commune, débouche aussi rarement sur une relecture? À cela, Peter Hühn répond que le dispositif du récit de détection, en faisant du mystère et de sa résolution la seule raison d'être de la lecture, ne laisse rien à désirer une fois que ce mystère a été élucidé⁴.

Mais souvenons-nous de la leçon des études d'Uri Eisenzweig⁵: en assimilant trop vite le roman policier avec le portrait qu'en trace le discours critique, nous ne ferions que reconduire le

2 Notamment François Roustang, «De la relecture», *MLN*, vol. 101, n° 5, 1986; et Thomas M. Leitch, «For (Against) a Theory of Rereading», *Modern Fiction Studies*, vol. XXXIII, n° 3, 1987.

3 Georges Perec, «Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner», *L'arc*, n° 76, p.10.

4 Peter Hühn, «The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction», *Modern Fiction Studies*, vol. XXXIII, n° 3, automne 1987, p. 458-459.

5 Notamment *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

mythe patiemment secrété depuis plusieurs décennies. Que les amateurs ne prennent pas la peine de vérifier si leur première lecture a vraiment consommé le texte (ou plutôt le dispositif, c'est-à-dire le texte comme espace de lectures), cela ne prouve en rien l'hypothèse à démontrer; cela prouve seulement l'emprise du mythe sur le réglage de la lecture⁶. Sans doute n'est-il pas inutile, dès lors, de chercher à comprendre comment un tel réglage de la lecture policière a pu s'instaurer.

On connaît l'existence de ces fameuses règles du roman policier, dont les versions les plus connues sont celles de Ronald Knox et de S. S. Van Dine. Il y aurait long à dire sur ces règles — je reviendrai un peu plus loin sur l'une d'entre elles, d'ailleurs. Pour l'instant, et du point de vue qui est le mien, je noterai seulement qu'il s'agit de règles d'*écriture*, mais de règles d'écriture diffusées de façon assez large pour qu'on se demande si elles ne s'adressent pas autant aux lecteurs qu'aux écrivains. La conclusion qu'on peut en tirer est que ces codes de déontologie scripturale instituent en fait ce que d'aucuns seraient tentés d'appeler un contrat de lecture: le lecteur qui en a pris connaissance, directement ou indirectement, sait à quoi il doit s'attendre dans un roman policier, quitte à faire grief à l'auteur s'il estime qu'il a transgressé telle ou telle règle.

Inutile d'insister à nouveau sur cette dimension contractuelle du roman policier, qui de toute façon est brandie de manière tellement ostensible qu'on peut se demander si elle ne fait pas partie de l'idéologie entourant le genre. Je voudrais plutôt insister sur un aspect de ces règles qui est beaucoup moins souvent noté. Si l'auteur policier classique doit manoeuvrer à l'intérieur d'un réseau assez serré de consignes, aucune contrainte, par contre, ne semble peser sur les lecteurs. Ils ne sont soumis à aucune règle, comme si la lecture policière était un processus qui allait de soi. Ce qui n'est évidemment pas le cas; il suffit de noter que la lecture policière se caractérise par une propension accrue à effectuer des inférences explicites, c'est-à-dire des inférences que le lecteur se représente comme telles plutôt que de les effectuer inconsciemment⁷.

6 Pour plus de détails sur les notions de dispositif et de réglage de lecture, voir mon *Lecture, fiction. Pour une théorie des régimes de lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», à paraître.

7 La distinction entre inférences implicites et explicites est proposée par Philip Johnson-Laird dans *Mental Models*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 127.

Il existe toutefois, dans la version de S. S. Van Dine, une règle qui, sans s'y appliquer directement, concerne la lecture — ou plutôt la relecture. Van Dine écrit en effet:

Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien sûr, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que, *si le lecteur relisait le livre une fois le mystère dévoilé*, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que, s'il avait été aussi fin que le détective, il aurait pu percer le secret *sans le lire jusqu'au dernier chapitre*.⁸

On voit comment, sous prétexte de régler l'écriture, il s'agit aussi de réguler les pratiques de lecture. Nul besoin de règles, d'ailleurs; tout fonctionne par présupposés. Ainsi, Van Dine décrit la relecture au conditionnel, comme une possibilité dont les auteurs doivent tenir compte, mais qui, en même temps, reste essentiellement virtuelle — et dont le rôle n'est que de prendre en défaut le texte. Van Dine prend d'ailleurs soin de sous-entendre le caractère fastidieux d'une telle relecture: «la solution [sauterait] aux yeux dès le début», écrit-il; et, pour ajouter à son improbabilité, il ajoute qu'une *première lecture* qui aurait percé le secret n'aurait même pas à poursuivre jusqu'au dernier chapitre. Le but de la lecture, donc, dans une telle perspective, n'est pas d'explorer un texte, mais plutôt de découvrir la solution. Dans ces conditions, on imagine que seul un avocat du diable passablement endurci osera entreprendre une seconde lecture...

2. Les surprises de la relecture

Je ne sais pas si je fais partie de cette catégorie peu sympathique à première vue, mais toujours est-il que je m'y suis essayé, çà et là, de façon peu systématique mais en revanche avec beaucoup de curiosité. Certaines de mes trouvailles se sont faites dans un roman policier célèbre, *Le meurtre de Roger Ackroyd*⁹. Ce roman d'Agatha Christie présente un cas à bien des égards

8 Cité dans l'essai de François Rivière, *Les couleurs du noir. Biographie d'un genre*, Paris, Éditions du Chêne, 1989, p. 91 et 94. C'est moi qui souligne.

9 Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, traduction française de Miriam Dou-Desportes, Paris, Librairie des Champs-Élysées (rééd. «Le Livre de Poche»), 1927. Toutes les citations renverront à cette édition.

exceptionnel. Du fait, comme chacun sait (ou est sur le point de l'apprendre), que le narrateur est le coupable, le texte devient rétrospectivement (c'est-à-dire au moment où on apprend la culpabilité de ce narrateur) une immense pièce à conviction, une pièce à conviction dont le lecteur, s'il devient relecteur, pourra difficilement ne pas examiner l'astucieuse duplicité.

Par exemple, au début du roman, le narrateur consacre un assez long passage à l'habileté de sa sœur à apprendre et à répandre toutes sortes de nouvelles («elle découvre généralement ce que je lui ai caché», p. 14). Le texte, si l'on peut dire, joue avec le feu: en exhibant les craintes du narrateur face aux indiscretions de sa sœur, il pourrait en faire un suspect aux yeux du lecteur. Or, non seulement cette possibilité est tellement peu canonique que peu de lecteurs iront jusqu'à l'envisager, mais les précautions prises par le narrateur, qui a pris «l'habitude de ne rien confier à [sa] sœur» (p. 14), sont liées à sa profession — il est médecin —, et à son souci du secret professionnel; du coup, les craintes demeurent mais sont intégrées dans un scénario qui les rend tout à fait inoffensives.

On peut rapprocher ce dispositif de celui que constituent les propos qu'un personnage adresse beaucoup plus tard au narrateur:

Vous n'avez guère contribué à nous éclairer, Sheppard, dit cordialement le colonel Carter. Vous êtes un cachottier car vous marchez main dans la main avec le grand détective et vous ne nous donnez pas la moindre indication. (p. 192)

Ici, le narrateur est accusé de dissimulation, ce qui pourrait jeter un sérieux doute sur sa narration, mais la portée de cette accusation est immédiatement restreinte et détournée, puisqu'on lui reproche de cacher aux autres personnages les résultats de l'enquête de Poirot. Sous un autre angle, le narrateur est décrit comme un cachottier, mais d'une façon telle que cela ne compromet pas son rapport au lecteur. Au contraire, l'accusation du colonel Carter donne à ce dernier l'impression d'être dans le secret...

Mais le dispositif le plus spectaculaire est sans contredit celui qui se met en place dans le passage où le narrateur «décrit» le meurtre d'Ackroyd:

Ackroyd était fort entêté; plus on le poussait à accomplir un acte, plus il s'y refusait. Tous mes arguments demeurèrent inutiles. La lettre lui avait été apportée à neuf heures moins

vingt. Il était juste neuf heures moins dix lorsque je le quittai, sans qu'il eût achevé de la lire.

La main sur la poignée de la porte, j'hésitai et regardai en arrière, me demandant si je n'avais rien oublié. Je ne vis rien, je sortis en hochant la tête et je fermai la porte derrière moi. (p. 53)

Nulle part sans doute le divorce entre la première lecture et la relecture n'est-il aussi apparent qu'en ces quelques lignes banales pour la première, glaciales pour la seconde. Il faut d'ailleurs noter que la relecture de ce passage est intégrée à la première lecture puisque le docteur Sheppard, dans le dernier chapitre, va jusqu'à se citer lui-même en recopiant le début de ce passage: splendide exemple de narration qui s'engouffre dans la fiction, dont elle devient l'un des rouages essentiels, bien que (et parce que) longtemps insoupçonné.

Dans ce cas comme dans le précédent, le résultat de la relecture est non seulement de voir des indices compromettants là où la première lecture n'en voyait pas, mais aussi de voir comment les dispositifs décourageaient dans un premier temps des opérations de lecture qu'en même temps ils permettaient. À la limite, la relecture devient une enquête sur la façon dont le lecteur a été la victime de sa première lecture...

Il n'est pas impossible que cela aboutisse à une sorte d'euphorie de la relecture. Puisqu'il connaît la solution, le relecteur découvre quantité d'indices qu'il n'avait pu remarquer la première fois. Mais ce processus de découverte rétrospective peut s'étendre à des éléments qui ne sont pas des indices à proprement parler, bien qu'on puisse y voir des *allusions* à la solution. Au premier chapitre, Miss Ganett parle au narrateur de son hypothèse sur des supposées fiançailles secrètes d'Ackroyd, puis ajoute qu'il sait certainement la vérité: «Les médecins la savent toujours, mais ils sont muets!», conclut-elle (p. 24). Je rappelle que le narrateur est médecin... Au onzième chapitre, Caroline déclare qu'«il est fort intéressant d'entendre parler d'affaires de ce genre par ceux qui y ont été mêlés» (p. 137): pour le relecteur, qui sait à quel point le narrateur est mêlé à l'affaire qu'il rapporte, cette déclaration jusqu'à l'anodine prend une toute nouvelle saveur. D'autres allusions sont encore plus indirectes ou complexes: à plusieurs reprises le relecteur peut être tenté d'attribuer au narrateur lui-même certains des propos qu'il tient sur d'autres personnages. Par exemple, ces lignes où il est question de Poirot: «Je sentis qu'il examinait le cas sous un angle très spécial et je ne pus comprendre ce à quoi il

pensait.» (p. 95-96). Je mentionne finalement l'épisode de la partie de Mah-jong où le narrateur est si discret à propos de son jeu (et même de sa présence) qu'on peut finir par l'oublier, jusqu'à ce qu'on apprenne à la fin de l'épisode qu'il a «joué très adroitement» (p. 189). J'interromps ici cette liste d'exemples, qui pourrait continuer encore longtemps: à le relire, le texte apparaît littéralement truffé de dispositifs qui produisent des effets d'autant plus spectaculaires qu'ils semblent anodins lors d'une première lecture. En termes intuitifs: le relecteur est en mesure de constater à quel point le texte recelait des indices qu'il n'a pas été capable, lors de la première lecture, de discerner.

Chaque fois, tout se passe comme si le relecteur imaginait un lecteur parfaitement imaginaire (un lecteur, en tout cas, qu'il n'a pas été) et pour qui tous ces passages auraient fonctionné comme des indices... En fait, ces «indices» n'apparaissent comme tels qu'au moment où le lecteur n'a justement plus besoin d'indices. Corrélativement, il est embarrassant de dire, comme je l'ai d'abord fait, que ces indices sont *découverts* lors de la relecture: il serait plus juste de dire qu'ils sont carrément élaborés par le relecteur à partir de ce qu'il trouve dans le texte.

Que ces «indices» n'existent qu'à partir du moment où il ne servent plus à rien, on en trouvera un... indice si l'on relit attentivement la scène du meurtre d'Ackroyd. Le relecteur pourra alors être tenté de reprendre à son propre compte — ou plutôt d'appliquer au lecteur qu'il a d'abord été — ces remarques du narrateur: «J'hésitai et regardai en arrière, me demandant si je n'avais rien oublié. *Je ne vis rien...*»

3. Rhétorique de la relecture

Il est donc temps de se poser quelques questions sur ces deux lectures, sur ce qui les rapproche et les distingue, sur leurs rapports au texte. Or c'est bien là que les choses se compliquent. Il n'est que trop tentant, en effet, de valoriser soit la première lecture, soit la relecture, à l'aide de toute une batterie d'oppositions qui feront par exemple qu'on jugera la première plus authentique et la seconde plus artificielle (position de Claude Lafarge dans *La valeur littéraire*¹⁰), ou au contraire que la relecture est affranchie

10 «La réitération de la lecture (ou la première lecture faite sous le mode de la réitération) refuse dans les fictions l'objet de consommation

de la linéarité alors que la première y reste soumise¹¹, ou inversement que la première lecture constitue une véritable expérience de lecture alors que la seconde est inmanquablement en position méta-, ce à quoi certains répondront que la première lecture d'un roman policier est une lecture leurrée, alors que la relecture est en mesure de voir clair dans les efforts du texte pour la manipuler, et ainsi de suite.

Ne me demandez pas de choisir entre ces positions, qui m'apparaissent trompeuses, doublement. D'abord, parce que la première lecture n'a rien d'innocent, d'authentique ou de naturel; si la relecture se démarque de quelque chose, ce n'est certainement pas d'une lecture qui, sous prétexte qu'elle est première, se ferait sans aucune détermination préalable. Ensuite, parce que la lecture est loin d'être une lecture sans histoire. En faire une lecture qui voit clair là où la première lecture s'illusionnait consiste à ne pas voir que la relecture est elle aussi un processus qui peut connaître des surprises, des problèmes, des péripéties textuelles. Ce n'est pas parce qu'on a tout lu qu'on est en mesure d'avoir une saisie totalisante du texte, loin de là.

Il arrive même que la relecture soit, non pas moins, mais plus problématique que la première. Voici un exemple tiré de la première page du *Meurtre de Roger Ackroyd*; le narrateur vient de rapporter le décès de Mme Ferrars:

En réalité, j'étais bouleversé et préoccupé. Je ne prétendrais pas, maintenant, que j'aie, dès cet instant, prévu les événements qui devaient se dérouler au cours des semaines suivantes, car ce ne serait pas exact. Mais mon instinct m'avertissait que j'allais éprouver des émotions. (p. 13)

Pour une première lecture, le moment où ceci est énoncé reste dans une indétermination d'autant plus confortable que le moment précis n'a, à ce stade, aucune importance; ce qui en a, par contre, c'est ce qu'on pourrait appeler l'effet apéritif du passage, qui fait nettement comprendre au lecteur que d'autres événements

qu'elles sont communément (l'épuisement de l'œuvre par la simple lecture), contribuant par là à la conservation de quelques-uns comme chefs-d'œuvre, en créant une approche ritualisée de l'objet consacré. » (*La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983, p. 216-217).

- 11 Karlheinz Stierle, «The Reading of Fictional Text», *The Reader in the text. Essays on Audience and Interpretation*, Susan Suleiman et Inge Crosman, éd., Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 95.

spectaculaires sont à venir... Mais lors d'une relecture, les choses se compliquent car le relecteur sait que le narrateur a remis à Poirot le début de son manuscrit (et donc en principe les lignes qu'il est en train de relire), et ce au chapitre vingt-trois, donc avant que Poirot ne le démasque. Dès lors, la question qui se pose est : à quand correspond au juste le « maintenant » ? L'histoire est-elle racontée avant que le narrateur ait remis son manuscrit à Poirot (avant d'être démasqué par ce dernier), ou bien au moment où il le complète (donc, *après* avoir été démasqué) ? La question n'est pas académique : il faudrait y répondre pour pouvoir savoir à quels « événements » le narrateur fait allusion ici. On a donc un dispositif face auquel la relecture, loin de remplacer l'erreur par la vérité et l'ignorance par la certitude, aboutit au contraire à un problème, là où la première lecture ne pouvait en voir.

4. La fausse première lecture

J'ai dit plus tôt que les règles du roman policier s'appliquent à l'écriture, mais il existe, en fait, une règle qui porte spécifiquement sur la lecture, règle qui à ma connaissance ne fait partie d'aucun code même si elle est souvent invoquée, une règle que chacun connaît, donc, même s'il nous arrive à l'occasion de l'enfreindre. Il s'agit de ce que j'appellerais la *règle de non-divulgaration de la solution* : une fois la lecture terminée, le lecteur doit s'interdire de révéler le fin mot de l'énigme, sous peine de gâcher le plaisir des autres lecteurs potentiels, au point de les transformer en non lecteurs tout court : à quoi bon, n'est-ce pas, commencer un roman policier dont on connaît déjà la solution ?

À ma connaissance, cette règle est respectée scrupuleusement, aussi bien par les critiques spécialisés que par les rédacteurs des résumés qui accompagnent paratextuellement les romans policiers. Il serait d'ailleurs instructif d'analyser en détail les contorsions narratives que cela impose aux uns et aux autres, mais tel n'est pas mon propos ici.

Ce qui m'intéresse, c'est plutôt que la règle de non-divulgaration a, pour ce qui est de la lecture, un effet concret, celui d'empêcher une fausse première lecture, c'est-à-dire une lecture qui est à la fois un premier parcours du texte, et une relecture, dans la mesure où certains éléments majeurs de l'intrigue sont déjà connus — nommément, l'identité du coupable. Cette lecture-là à quelque chose d'étrange : c'est une lecture qui s'avère déjà à

certain égard une relecture, et en même temps une relecture qui est encore une première lecture. Bref: une lecture sans numéro d'opus.

En fait, la fausse première lecture est beaucoup plus répandue qu'on pourrait d'abord le croire. Qui d'entre nous n'a pas déjà fait une fausse première lecture: de *Moby Dick*, de *Robinson Crusoé*, de ces récits en fait que nous connaissons avant même de les avoir lus¹².

On peut aller plus loin, et affirmer avec Gerald Graff¹³ que virtuellement toute lecture est en fait, à un titre ou à un autre, informée par un texte interprétatif hétérogène constitué non seulement par le paratexte mais aussi par la publicité, les critiques, les entrevues avec les auteurs, la rumeur publique, et ainsi de suite. De telle sorte que la notion de première lecture devient ni plus ni moins qu'une illusion. Mais une illusion qui a la vie dure et qui n'est pas pour rien, je crois, dans la notion de lecture littéraire, qui est justement censée se démarquer d'une première lecture innocente et naïve.

Or, dans ce contexte, le genre policier constitue un cas assez spécial, puisque le phénomène de la fausse première lecture, loin d'y être oblitéré, fait l'objet d'une attention toute spéciale, dans la mesure où on cherche à éviter que le lecteur connaisse à l'avance l'identité du coupable — ce qui rendrait les effets de fausse première lecture particulièrement spectaculaires. Seulement, cette façon de traiter la question ne fait que préserver de façon encore plus retorse l'illusion de la première lecture. En effet, en circonscrivant la consigne du silence à l'identité du coupable, on accrédite l'idée d'une lecture en quelque sorte virginale, qui serait la lecture normale du roman policier.

Il est temps pour moi de passer aux aveux et de révéler que ma première lecture de *Roger Ackroyd* a été, en fait, une fausse première lecture: je suis assez jeune pour avoir découvert

12 À noter que la fausse première lecture n'est pas forcément déclenchée par un savoir de type diégétique: ceux qui ont commencé *La disparition* de Perec en sachant à l'avance l'absence de la lettre *e* dans ce roman ont conduit une fausse première lecture pour cause d'information formelle.

13 Gerald Graff, «Narrative and the Unofficial Interpretive Culture», *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, James Phelan, éd., Columbus, Ohio State University Press, 1989.

l'existence de ce roman (et, en même temps, avoir appris la solution) chez Todorov, ou bien Barthes, ou alors Genette, je ne sais déjà plus très bien. C'est d'ailleurs cette fausse première lecture qui m'a amené à réfléchir sur la relecture policière en général, ce qui tient sans doute au fait que je suivais l'histoire (que je découvrais à mesure) tout en faisant une métalecture, c'est-à-dire tout en mesurant comment l'information privilégiée que je détenais affectait les processus que je mettais en œuvre. Je ne prétendrai pas que mes préoccupations théoriques pour les processus de lecture n'y étaient pour rien, mais je crois que le dispositif est tel que la connaissance du coupable suffit à déclencher une telle interrogation, même chez l'amateur standard de romans policiers.

Le résultat était parfois semblable à ceux d'une relecture proprement dite. Mais, par ailleurs, le fait de connaître la solution ne me mettait pas forcément dans une situation privilégiée par rapport à l'intrigue: le texte conservait des énigmes, ou plutôt, il disposait *d'autres* énigmes que celles qu'aurait rencontrées une première lecture. C'est le cas des toutes premières lignes du texte:

M^{me} Ferrars mourut dans la nuit du 16 au 17 septembre, un jeudi. On m'envoya chercher le vendredi 17, vers huit heures du matin. Mais il n'y avait rien à faire et la mort remontait à plusieurs heures. (p. 13)

Le fait de savoir que le coupable est le narrateur soulève ici plus de difficultés qu'il n'en résout: le narrateur est coupable, soit, mais de quel crime? Le titre parle d'un meurtre, celui de Roger Ackroyd, et voilà que les premières phrases nous lancent, si je puis dire, un autre cadavre dans les jambes. M^{me} Ferrars a-t-elle été assassinée? Et si oui, l'a-t-elle été par le narrateur? Les premières pages du roman n'indiquent rien de tel, mais n'interdisent pas non plus cette possibilité. En même temps que nous commençons le roman, nous entrons dans une situation de soupçon généralisé... et on en vient à se demander si Agatha Christie n'a pas été diabolique au point de prévoir que la solution deviendrait tellement notoire que certains lecteurs la connaîtraient à l'avance, lui permettant ainsi d'ourdir un texte qui parviendrait à ruser aussi avec eux... Mais cela nous en apprend moins sur Agatha Christie que sur la lecture, plus précisément sur la tentation d'attribuer les dispositifs textuels à une intentionnalité dont le texte serait porteur.

Parallèlement à la question de l'intentionnalité, se pose aussi celle, finalement, de la littérarité. Car on peut être tenté, une fois

que la relecture a montré les agencements pour le moins soigneux du *Meurtre de Roger Ackroyd*, d'y voir un texte proprement littéraire. Loin de moi, pourtant, l'envie de proposer une énième définition de la lecture littéraire. Seulement une remarque : plutôt que de dire que les textes littéraires sont ceux qui méritent une relecture en raison de leurs agencements particuliers, il est sans doute plus juste de dire que l'allure concertée de ces textes résulte, en fait, de l'effort de les relire. En termes lapidaires — et, j'en conviens, polémiques : *Le meurtre de Roger Ackroyd* devient un texte littéraire à partir du moment où il est relu. Mais ce n'est pas tout. Même si l'on admet en théorie que ce sont les stratégies interprétatives qui sont responsables de la littérarité, cela ne veut pas dire que celles-ci admettent leur responsabilité. Plus souvent qu'autrement, c'est d'ailleurs le contraire qui se produit : la littérarité (ou, plus généralement, la qualité littéraire) est considérée comme quelque chose que la lecture ne ferait que *trouver* dans le texte. La lecture littéraire, c'est peut-être finalement une lecture qui croit encore à l'existence de la littérature, et qui ne voit pas à quel point c'est elle qui la construit sans cesse.