

## **Des virtualités de la fiction policière**

### **Lecture(s) de *Comptine des Heights* de Jean Lahougue**

- 1 Un texte de fiction, écrit Umberto Eco, est un “tissu de *non-dits*” sur lequel le lecteur projette, au rythme de sa lecture et de façon parfois inconsciente, un ensemble idiosyncratique d’interprétations, de prévisions ou d’hypothèses, collaborant ainsi “au développement de la fabula en anticipant les stades successifs”<sup>1</sup>. Appelons *virtualités* la somme des propositions inférentielles<sup>2</sup> produites par le lecteur que le texte vient ou non corroborer. Portées par les attentes, les pratiques et les compétences intertextuelles de chaque lecteur (qui va puiser dans sa bibliothèque intérieure des scénarios connus ou prévisibles), dirigées et déterminées par le texte (qui cherche à les anticiper et à les orienter), les virtualités constituent, dans la fiction qui les accueille, l’ensemble des *récits possibles*<sup>3</sup> que l’activité interprétative et prévisionnelle du lecteur suscite par protention.
- 2 De fait, tout texte de fiction est traversé durant sa lecture de *virtualités*. Mais certains romans sollicitent et requièrent ouvertement une intervention de leur lecteur : c’est le cas des récits policiers. Tout entier fondés, écrit Vincent Jouve, sur le principe de la *lecture comme prévision*<sup>4</sup>, ils postulent un lecteur idéal et prévoient sa participation, générant un réglage de lecture particulier et distinctif.
- 3 Partant de ce constat, nous voudrions analyser les formes prises par les virtualités dans la fiction policière et plus spécifiquement dans les *romans d’énigme* ou *récits de détection* : après avoir étudié la spécificité générique de leur réglage de lecture puis la question de leur clôture narrative en couperet, abolissant *in fine* toutes virtualités, nous proposerons une lecture du roman *Comptine des Heights* de Jean Lahougue (1980) qui se présente, par son dispositif remarquable, comme une des rares œuvres *ouvertes* de détection policière.

#### **Les virtualités de la fiction policière**

- 4 “Les genres littéraires, proposait Borges dans une conférence sur le roman policier, dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus”<sup>5</sup> : le roman d’énigme se définit moins, sans doute, par des attributs propres que par un *réglage de lecture* qui lui est spécifique, riche en *virtualités*. Cela tient, en premier lieu, à la structure même du récit de détection : le texte, dual, articule le mystère d’un crime au récit de son enquête, le second finalisé par la résolution du premier<sup>6</sup>. Ainsi le lecteur est-il invité à produire des virtualités pour déchiffrer l’énigme : son rôle, assigné par le texte, consiste à (tenter de) recomposer, à partir des traces fournies, l’histoire criminelle. La lecture, *agônistique* selon le mot de Fabienne Soldini<sup>7</sup>, s’apparente à une *poursuite* ou à une *compétition (agôn)* : engagé dans la résolution de l’énigme, le lecteur est convié à en découvrir le fin mot avant que le texte le dévoile.
- 5 Cela dit, le lecteur de récit policier n’élabore pas ses virtualités dans l’abstrait mais en fonction d’un *jeu de contraintes* textuelles (le *dispositif* particulier du roman) et d’un *pacte de lecture générique* qui orientent et régulent son parcours inférentiel autour de trois règles implicites :

- 1 *Le mystère doit comporter une solution unique, explicitement formulée à la fin du texte* : l'activité du lecteur, tournée vers l'élucidation du dispositif, ne se met en mouvement qu'à cette condition.
  - 2 *Le texte doit fournir un univers ontologique stable et rassurant* : dans le récit de détection le lecteur doit pouvoir se représenter l'univers diégétique avec suffisamment de certitude pour y inscrire ses spéculations.
  - 3 *Tous les personnages et les indices nécessaires à la résolution de l'énigme doivent apparaître dans le roman* : pas de deus ex machina indiciel ni d'assassin fantôme. Les suspects sont présentés à l'orée du récit et le réseau indiciel, polarisé par un indice central et révélateur, doit être bouclé quand tombe le rideau final.
- 6 Notons toutefois que les indices nécessaires au repérage de l'assassin ne sont que rarement présentés comme tels au lecteur : à lui de les détecter parmi la masse d'objets diégétiques virtuellement signifiants. Annie Combes a proposé le terme de *déteclande* pour désigner dans le récit d'énigme ces "unités de discours interprétables comme indice ou comme leurre"<sup>8</sup>. A la fois réversibles, modulables et polysémiques, les déteclandes agissent comme *opérateurs de virtualités* : leur combinatoire au sein du dispositif romanesque fait du récit d'énigme un espace sursémantisé, saturé de sens possibles<sup>9</sup>.
- 7 Ainsi le lecteur de récit policier spéculé, analyse, interprète sans doute pour tenter de déchiffrer l'énigme – mais il ne *peut* lire le récit, c'est-à-dire interpréter ses signes comme le texte exigerait qu'il le fasse : comment reconstituer un puzzle, aux pièces enchevêtrées et réversibles, sans une connaissance préalable de l'objet représenté ? L'ambivalence de l'indice, ou plutôt l'ambivalence de ce qui est *susceptible de former indice*, rend la lecture policière plurielle et mobile. En ce sens le récit d'énigme apparaît moins comme un *récit impossible* selon le mot d'Uri Eisenzweig que comme l'expérience d'une *lecture impossible*<sup>10</sup>.
- 8 Loin d'abolir les parcours spéculatifs du lecteur, cette caractéristique du récit d'énigme les pousse à un haut degré d'effervescence et leur apporte une spécificité générique : le champ des inférences produites par le lecteur tient davantage de l'*imaginaire* que de la *raison* ; la lecture policière est essentiellement faite d'éveil, d'attente et de tension. Les virtualités de la fiction d'énigme ne se constituent pas de démonstrations émises sur un mode assertif ou ludique par quelque lecteur expert, ni de scénarios élaborés mettant en série des cohérences textuelles pour fonder une *architecture* semblable à celle du détective lors du chapitre final ; elles ne relèvent pas davantage de cette *compétition rationnelle* que le texte feint de proposer ; elles sont labiles, fragmentaires et mettent en jeu *imaginaire* et *affects* ; elles sont faites de doute et de méfiance, rythmées par les rebondissements de l'intrigue et finalisées par la promesse d'un dénouement surprenant. Ces virtualités du récit policier, qui se déploient autour de la narration, constituent un de ses principaux effets esthétiques et tendent à elles seules à le distinguer : là sans doute réside un des plus grands plaisirs de sa lecture.

### La clôture narrative en couperet

- 9 Cependant à ce premier mouvement d'ouverture du sens selon le mot de Pierre Bayard, qui "dure la plus grande partie du livre" et "tend à multiplier les pistes et les solutions", succède "à la fin du livre" un second mouvement de fermeture du sens "qui condamne brutalement les différentes possibilités au bénéfice d'une seule, chargée [...] d'éclairer à rebours l'ensemble des énigmes posées"<sup>11</sup>. D'abord polyphonique et irréductible à ses seuls énoncés, le récit d'énigme se rabat soudainement en un dernier mouvement explicatif. À la polysémie de la lecture succède le retour inévitable de "l'ordre monosémique" selon le mot de Denis Mellier, "cet ordre où chaque signe est référé, où chaque trace correspond bien à un objet situé dans un univers réordonné, où tout fait finalement sens"<sup>12</sup>. Dans le récit d'énigme, la clôture tombe comme un couperet.

### La clôture en procès

- 10 On comprend dès lors la *sympathie* mêlée d'*insatisfaction* qu'exprime Jean Lahougue, dans un article publié en 1986 dans la revue *Texte En Main*, envers les romans d'Agatha Christie<sup>13</sup>. Le procès que l'écrivain français, après d'autres, tente à la clôture du texte policier à énigme tient en trois reproches – qu'il importe de signaler avant d'en étudier les possibles transgressions :

- 1 *Univoque, la clôture narrative abolit toutes les virtualités de la fiction policière.* Au terme du roman, tout est expliqué, l'assassin est identifié, le mystère éclairci. Loin des virtualités et de l'indécidabilité qui habite la lecture, "l'explication finale [...] échappe au trompe-l'œil et restitue [...] un univers solide et rassurant" (EAC, 6). L'épiphanie succède à l'apophénie.
- 2 *Directive, la clôture narrative est par nature même anticlimactique et déceptive.* Parce qu'imposée *in fine*, une telle *détermination du sens* abolit toute l'euphorie herméneutique qui caractérise la lecture policière. Ainsi la clé de l'énigme apparaît comme "l'aboutissement un peu dérisoire d'une immense machinerie" selon l'expression de Benoît Peeters, "une solution qui n'est en somme que peu de chose": "un simple mot, un nom qui annule le dispositif en même temps qu'il le complète" et agit comme un "coup d'arrêt porté à la lecture"<sup>14</sup>. D'où la *déceptivité* souvent signalée du roman policier d'énigme.
- 3 *Caractérisée par l'imposition d'un sens unitaire, la clôture narrative se révèle arbitraire.* Car enfin, de la polysémie du roman, de la somme des virtualités et des histoires possibles que le texte suscite, ne subsiste *in fine* qu'une solution unique et implacable. Ce dénouement est conçu – c'est un des postulats de la lecture policière – comme un motif *inscrit* dans le dispositif romanesque dès la première page. Or une telle conception déterministe du récit d'énigme est pour le moins contestable : par sa configuration indicielle, indéfiniment réversible, le roman de détection n'accueille pas *une* réponse, en embuscade, attendant d'être dévoilée. Pour un même crime, différents criminels virtuels coexistent sans fracas. Dans *The Poisoned Chocolates Case* d'Anthony Berkeley (*Le Club des Détectives*, 1929) sept théories sont proposées avant que le texte en dévoile "la bonne"<sup>15</sup>. Pierre Bayard, dans sa trilogie de critique policière<sup>16</sup>, propose de poursuivre le réglage de lecture propre au roman policier par-delà sa clôture et, sans en changer une ligne, confond d'autres assassins que ceux révélés par les textes originaux d'Agatha Christie, de William Shakespeare ou d'Arthur Conan

Doyle, invitant à une relecture vertigineuse de leurs œuvres. L'explication donnée *in fine* dans le roman de détection n'est donc en aucun cas *inscrite* entre les lignes du récit : elle n'en est qu'une *lecture possible* érigée en dernière instance en vérité irrévocable. Arbitraire, elle propose, ajoute Jean Lahougue, "une solution unique à une problématique multiple" (EAC, 6).

### Stratégies alternatives<sup>17</sup>

- 11 L'enjeu, résumé par Benoît Peeters, est alors le suivant : comment faire pour "en finir avec cette manière de fermer brusquement le livre au nez de celui qui le lisait"? Comment trouver "une forme de dénouement qui, tout en conservant le caractère clos (bouclé) du roman d'énigme, soit en mesure d'en faire une œuvre ouverte (au sens où l'entendait Eco)"<sup>18</sup>? En un mot : comment clore un récit de détection sans en abolir les virtualités ?
- 12 Sans doute une première possibilité consisterait à *ne pas résoudre l'énigme*, indéfiniment suspendue : c'est on le sait le parti pris d'Henry James dans "The Figure in the Carpet" ("Le Motif dans le tapis", 1896) où le mystère central, l'intention cachée de l'œuvre de Vereker, n'est jamais dévoilé. De façon plus radicale Alain Robbe-Grillet dans *La Maison de Rendez-Vous* (1965) ou Robert Pinget, dans *L'Inquisiteur* (1963) ou encore *Passacaille* (1969), tout en reprenant des structures narratives issues du roman policier, élargissent l'énigme au texte entier : proliférante, celle-ci ne se pose plus en termes de données fictives à appréhender mais en terme discursif<sup>19</sup>. Notons néanmoins que ces quelques récits, tout en empruntant aux codes du genre, ne sont pas à proprement parler des romans de détection : le réglage de lecture et l'horizon d'attente qui les caractérisent sont bien différents de ceux spécifiques aux récits d'énigme<sup>20</sup>. Certes la clôture, en ce cas asémantique et déceptive, n'impose pas un sens unitaire à l'ensemble du texte lu, mais elle tombe de manière tout aussi brutale, sans révélation et sans ordre, ses signes indéchiffrables et muets. Et l'on peut craindre qu'un lecteur confronté à un récit d'énigme sans solution, loin de se "fabriquer ses fabulae tout seul"<sup>21</sup>, ne suspende ses opérations inférentielles, considérant le *texte entier* comme arbitraire et déceptif.
- 13 Une deuxième possibilité, proche en apparence, repose sur ce que Benoît Peeters appelle une "absence pleine", "c'est-à-dire une solution implicite, présente dans le texte mais jamais formulée"<sup>22</sup>. Le roman de ce même Peeters *La Bibliothèque de Villers* (1980) constitue un exemple remarquable d'un tel procédé : le texte semble se solder par une impasse avec la mort du principal suspect avant que les dernières lignes du récit incitent à la relecture par la promesse d'une solution *dissimulée* dans les pages antérieures du roman :

Dans ce récit, le mot de l'énigme ne sera jamais livré, car le texte en son entier ne cessera de l'épeler pour désigner l'étrange objet dépassant celui-là qui le conçut à l'initiale.<sup>23</sup>

- 14 La solution du récit n'est pas livrée au lecteur – mais elle lui est promise. La clôture se présente donc comme la *promesse* d'un arrêt du sens, arrêt virtuel, soumis à l'activité lecturale et débarrassée du geste autoritaire d'une explication trop brutale. Déjà pensée par Borges<sup>24</sup>, cette idée a également été illustrée sur un ton humoristique par Jacques Roubaud dans *La Belle Hortense* (1985) : le lecteur, informé des agissements du chat Alexandre Vladimirovitch, comprend que le personnage confondu par l'inspecteur Blognard à la fin du roman n'est pas le criminel – pour paraphraser

Borges le lecteur est alors plus perspicace que le détective<sup>25</sup>. Un tel mécanisme élimine implacablement tout arbitraire de l'intrigue : non donnée au lecteur, la réponse doit être inscrite en toutes lettres dans le roman par une série d'indices textuels, ou se présenter comme une évidence lors d'une relecture attentive.

- 15 Enfin la troisième possibilité, la plus habile peut-être à articuler *virtualités* de la fiction et *clôture* du récit de détection, est celle que choisit d'illustrer Jean Lahougue lorsqu'il publie en 1980 le roman *Comptine des Height*. Certes l'auteur français ne fut pas le premier à explorer cette option, mais il sut la pousser à un haut degré de contraintes et de radicalité.

### **Comptine des Height**

Je suis de ceux, [écrit Jean Lahougue dans la préface de *Comptine des Height*], qui ont appris à lire dans les romans d'Agatha Christie, comme d'autres dans Jules Verne ou dans Dumas. Je l'avais presque oublié. Pourtant, sans la vieille dame, les mots ne nous seraient sans doute pas si suspects, les certitudes si vacillantes, l'espace et le temps si malléables. Les livres ne nous seraient pas un tel terrain de jeux et le moindre jeu si dénué d'innocence. (CH, 7)

- 16 La double thématique de l'enfance et du jeu, centrale dans le roman, est posée dès la préface ; *Comptine des Height* se présente à la fois comme un hommage et comme un dépassement de l'œuvre de "la vieille dame" : ni "pastiche, [...] ni essai, ni tombeau, ni dérive". "Mon souhait le plus cher, poursuit Lahougue, serait qu'on l'ouvre avec la même naïveté que j'ouvrais autrefois les *Dix petits nègres* ou *La nuit qui ne finit pas*. Car croyez-moi : il y aura un manoir et un vrai Noël anglais. Il y aura une vieille lady autocratique et une jeune fille volontaire, une femme enfant et une femme fatale, un pacifique rosiériste et un vieux militaire, et un détective omniscient. Il y aura des crimes, et ils seront *justifiés*, minutieusement". En inscrivant d'emblée son roman, pourtant publié dans la prestigieuse collection *Le Chemin* chez Gallimard, peu coutumière des romans d'énigme, dans la lignée de l'œuvre d'Agatha Christie, Jean Lahougue façonne l'horizon d'attente de son lecteur. Bien sûr rien n'empêche ce dernier, soupçonneux, de se méfier de cet avertissement initial. Ces premiers mots résonnent toutefois comme la promesse, fût-elle ambiguë, d'un texte *justifié* en dernier ressort, comme l'assurance d'une énigme close – le roman s'ouvre à son lecteur comme un réseau de détectandes où inscrire des virtualités. Le reste, nous dit l'écrivain, n'est qu'une "mystérieuse affaire de style"<sup>26</sup>.

### **Une mystérieuse affaire de style**

- 17 Le roman est divisé en trois parties ; la première pose le décor et introduit les personnages. Le texte débute ainsi par une présentation de la foire St Bart, dans la ville fictive de Truston St Bartholomew en Angleterre, foire prodigieuse qui commence dans la dernière semaine de décembre et s'achève avec la nouvelle année ; survivance d'un autre temps où le passant peut s'abandonner "dans l'anonymat d'une foule considérable, à mille jeux puérils qui ont une saveur de premier Noël" (CH, 11).
- 18 Nous sommes en décembre 195\*. Le narrateur homodiégétique, qui écrit dans des revues scientifiques sous le nom de Neville O, est un jeune médecin stagiaire au Serene Hospital de Truston ; il y rencontre son "bon maître", le docteur Foster, qui donne son nom à la première partie du roman. Sur les conseils de ce dernier, le

narrateur prend une chambre d'hôte à Charlen House, vaste demeure près de Truston, où vit une riche autocrate infirme, Lady Height, au côté de son second mari, Lord William, et de leurs quatre domestiques. Charlen House est présentée dès le départ comme une scène de spectacle, un décor de théâtre aux lourds rideaux – sa façade rappelant “le théâtre sheldonian d'Oxford” (CH, 17) –, une “aire de jeux” (179) ou un livre que l'on parcourt au hasard de la lecture (35), à la fois “parchemin” et “dédale” (102). Dans son fauteuil mécanique la vieille dame règne en maître, semblant par la pensée commander ses domestiques, ces derniers apparaissant et disparaissant à l'arrière-scène au gré de ses désirs.

- 19 Charlen House est alors en pleine agitation puisque la demeure se prépare à accueillir pour les fêtes de Noël huit membres de la famille Height, ceux que la vieille lady appelle ses *créatures* : parmi elles le fils de la vieille dame, John Height, jeune maître des requêtes promis depuis toujours à Cordelia, fille d'un premier mariage de Lord William, ou encore Gillian, “la jeune fille aux gants”, dont le narrateur tombe amoureux à la seule vue du portrait peint. La présentation des personnages, désignés par un objet et une formule qui les caractérisent<sup>27</sup>, a la particularité de se faire *en leur absence*, le narrateur découvrant les protagonistes par la visite de leurs chambres respectives ; chacun des lieux, aménagés pour l'occasion par la vieille lady, reflète les personnalités de leurs occupants. Ainsi lieux et personnages semblent indissociables : les uns reflètent les autres, les seconds semblant naître des premiers, comme issus du décor pensé par la vieille dame. Le commandeur Mortimer “descend d'un cadre” (49), Gillian semble sortir du “portrait sur fond de papier vert et bistre” (105) qui orne les murs de sa chambre et il faut à Richard “l'orgue pour avoir une âme” (49).
- 20 L'intrigue est décrite par le narrateur à travers un réseau dense de parallèles et de comparaisons tirés d'un imaginaire pétri de comptines, de rêveries, d'images et de naïvetés. L'univers de l'enfance est omniprésent : le cartel du grand salon joue toutes les heures la mélodie d'une comptine familiale qui donne son titre à l'ouvrage ; l'introduction du docteur Foster, le “bon maître” du narrateur, fait référence à une chanson de nourrice dans laquelle un personnage du même nom “disparai[t] en flaque d'eau sur la route de Gloucester” (CH, 14). Le récit est rythmé en outre par une multitude de jeux d'enfants comme pour souligner quelque parallèle avec les jeux forains de la St Bart voisine. Ces *jeux d'enfants* fonctionnent dans le roman comme des métaphores saisissant les actions et les relations des personnages ; ils signalent la distance prise par le narrateur face à des événements qui lui échappent parfois ; ils nimrent enfin les protagonistes d'une certaine ambiguïté : caractérisés comme joueurs, le lecteur les sait susceptibles de *feindre*. La spécificité du dispositif policier, empreint de jeu et de suspicion, se trouve inscrite dans la diégèse.
- 21 L'écriture du roman est ciselée et virtuose et le narrateur décrit les événements avec assurance et précision, dessinant un univers fictif d'apparence *stable* où les virtualités de la lecture peuvent se déployer ; mais le récit, riche de détails, de suggestions et d'images, nourri de rêveries et de fantasmes enfantins, prend bien souvent des “allures insolites” selon le mot d'Annie Combes<sup>28</sup> : telle est la “mystérieuse affaire de style” qui sous-tend *Comptine des Height*.

## Jeux de glaces

- 22 La deuxième partie du roman, intitulée “Comptine des Height”, narre les événements survenus à Charlen House entre le 25 – jour de l’arrivée des convives – et le 31 décembre. Alors que résonnent au château, venus de la foire voisine, les jeux et les cris enfantins, apportés par le vent et par trois enfants quêteurs de Truston qui apparaissent chaque soir aux portes du manoir “dans l’espoir d’une petite pièce” (CH, 46), la fête tourne au drame sanglant. Les membres de la famille Height meurent assassinés, implacablement, nuit après nuit, en l’espace d’une semaine ; les tensions, les tromperies et les rancœurs familiales se déploient en parallèle dans la vieille demeure. Ces crimes mystérieux, parfaits et sans témoins, renvoient un à un aux paroles de la *comptine* fictive qui chante “dix girouettes tomb[ant] jusqu’à la dernière pour distribuer à chacun son rôle quand on jouait” (CH, 53 et 99) ; dévoilée au lecteur par fragments épars, elle constitue le canevas autour duquel s’élaborent les meurtres successifs.
- 23 On aura bien sûr reconnu à ce résumé laconique le schéma directeur des *Dix petits nègres* d’Agatha Christie que Jean Lahougue reprend et déploie dans son propre roman : un lieu idéalement clos sert de décor au drame, dix morts se succèdent tandis qu’une comptine, fictive chez Lahougue, joue un rôle générateur en fournissant la symbolique et les modalités des meurtres. *Comptine des Height* se présente en effet comme une *réécriture hypertextuelle*<sup>29</sup> du roman d’Agatha Christie<sup>30</sup> et entend développer les potentialités métaphysiques et combinatoires d’un projet que la romancière britannique n’aurait, selon Lahougue, pas suffisamment exploitées.
- *Sur le plan métaphysique d’abord.* Reprochant au roman d’Agatha Christie l’arbitraire de ses morts successives, qui n’obéiraient dans l’enceinte du roman à aucune forme de nécessité, Jean Lahougue établit un lien, dans chacun des meurtres qu’il met en scène, entre sa *symbolique* et la *faute* du personnage concerné, entre le “crime” et son châtement. Un rapport logique s’établit entre les fautes attribuées aux personnages et leurs morts, chacun d’eux étant victime de la passion ou du péché qui le caractérise. Ainsi le récit devient allégorie du Jugement Dernier, acquérant une dimension métaphysique que *Dix petits nègres*, nous dit Lahougue, n’aurait fait qu’esquisser.
  - *Sur le plan combinatoire ensuite.* Jean Lahougue entend aller *jusqu’au bout* des possibilités du roman de détection christien, annoncées mais non entièrement réalisées par *Dix petits nègres* :
 

[C]e roman, écrit Lahougue, procède [...] par éliminations successives, par épuisement des personnages et des possibles, comme l’œuvre entière d’Agatha Christie procède par épuisement des solutions à l’unique problématique du meurtre parfait. [...] Plus que tout autre, [...] le schéma directeur des *Dix petits nègres* permettait une mise en abyme de toute l’œuvre d’Agatha Christie. L’élimination successive des dix personnages conviait à épuiser symboliquement, de meurtre en meurtre, toutes les manipulations possibles sur le temps et l’espace romanesque qui eussent fait de chacun un “acte parfait” : sans auteur possible. En cet abîme [...] chaque crime eût naturellement fait référence à l’un des livres antérieurs d’Agatha Christie qui tous procèdent d’un tel épuisement. Force est de constater que ce n’est pas le cas. (EAC, 7-8)
- 24 *Comptine des Height* sera donc la réalisation de ce projet. Sans doute “le nombre 10 ne permettait pas d’épuiser tous les jeux de dissimulation sur le temps et l’espace romanesque exploités, roman après roman, par Agatha Christie” (EAC, 10). Qu’à cela ne tienne, le texte, dès la fin de sa deuxième partie, propose *trois* solutions à l’énigme,

c'est-à-dire trois lectures possibles de l'intrigue, formulées tour à tour par l'inspecteur Reading, par le docteur Foster puis par le narrateur<sup>31</sup> ; dès lors ce ne sont plus dix mais bien "trente crimes parfaits" (EAC, 9) que le roman met en scène. Tissé de références à l'œuvre de la romancière britannique, *Comptine des Height* devient "le catalogue rêvé des manipulations christiennes" (EAC, 10) : jeu sur le temps, sur les ombres et les reflets, trompe-l'œil, perspectives feintes, meurtres maquillés en suicide, suicides maquillés en meurtres, victimes simulant leur propre mort et la rendant de fait possible à l'assassin – tout y est. La lecture du roman, "attenti[ve] aux *frictions* de l'hypertexte et de son hypotexte"<sup>32</sup> christien, est "dédoublée et redoublée" selon l'expression de Frank Wagner, délinéant un espace riche et foisonnant de références, de reflets et d'échos à l'œuvre d'Agatha Christie<sup>33</sup>. Un ensemble de *virtualités* – que l'on pourrait qualifier d'*intertextuelles* – affleure ainsi, "étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique"<sup>34</sup>.

### Un, deux, trois...

- 25 En refusant l'unicité d'une résolution finale chargée d'éclairer à rebours le texte dans son ensemble, *Comptine des Height* s'ouvre en outre à la polysémie par-delà sa clôture narrative : le texte, fournissant "à lui seul la multiplicité des solutions" (EAC, 6), altère la fin classique du récit de détection et porte à son incandescence un *principe d'indécidabilité* qui habite alors le roman entier.
- 26 Telle est la troisième de ces options dont nous parlions plus haut, apte à concilier *clôture* du récit de détection – les crimes dans *Comptine des Height* sont effectivement, comme le promettait Lahougue, "*justifiés, minutieusement*" – et *virtualités de la fiction*, dans l'*indétermination* qui demeure. Certes Lahougue ne fut pas le premier à jouer de ce concept. Pierre Bayard évoque deux romans d'Agatha Christie pour lesquels le texte feint de ne pas trancher entre deux solutions<sup>35</sup>. *The burning court* de John Dickson Carr (*La chambre ardente*, 1937), *Through a glass, Darkly* d'Helen McCloy (*Le miroir obscur*, 1950) ou encore *The Investigation* de Stanislas Lem (1959) présentent eux aussi deux résolutions possibles à l'énigme : la première, rationnelle, le dispute à une seconde, surnaturelle. Plus proche de l'ouvrage de Lahougue citons *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot (1963) qui laisse le lecteur balancer *in fine* entre deux interprétations mutuellement incompatibles<sup>36</sup>. Enfin le film *Clue* de Jonathan Lynn (*Cluedo*, 1985), reprenant les décors et les codes du jeu de plateau Cluedo, fournit trois solutions successives aux meurtres de Mr Boddy et des cinq mystérieux personnages entrés un à un dans le manoir<sup>37</sup> : là encore le récit aboutit à trois séries de cohérences narratives également satisfaisantes mais inconciliables<sup>38</sup>. Reprenant ce procédé, *Comptine des Height* articule aux virtualités intertextuelles un deuxième espace de virtualités, que nous nommons *diégétiques*, et parvient ce faisant à remettre en cause de façon éclatante les caractères *arbitraires, directs* et *univoques* du roman de détection.
- 27 Contre l'arbitraire d'une clôture qui, sélectionnant les indices, néglige quantité d'autres signes disséminés par le texte, le romancier propose un dispositif indiciel *plein et exclusivement positif* : chaque *déTECTANDE* est recouvert d'un sens, d'une fonction ou d'un effet dans *une* des trois intrigues ; pas de détail arbitraire ni de trame romanesque laissée de côté. "Le moindre accessoire, de prime abord décoratif, s'avère indice et participe au renversement final des perspectives" (EAC, 10) : les éléments de diversion dans une des trois chaînes signifiantes deviennent indices révélateurs dans



une autre.

- 28 Grâce à cette triple résolution il n’y a en outre ni *determinatio ex machina* ni sens imposé de manière autoritaire : les trois solutions sont à la fois *vraies* et *inconciliables* ; les virtualités *diégétiques* demeurent intactes le texte clos. Loin d’abolir les opérations inférentielles du lecteur, une telle fin suspendue les exalte. La clôture n’est pas en ce cas déceptive mais *réceptive* aux parcours lecturaux de chacun ; et il revient au lecteur de choisir entre les trois conclusions qui lui sont proposées – ou, pourquoi pas, d’en inventer une quatrième. Puisque les divers systèmes d’interprétation sont contradictoires, “loin de rétablir une réalité fiable et rassurante”, ils deviennent à leur tour sujet à caution, invitant “au dépassement et à la relecture” (EAC, 10).
- 29 Ces trois fins concurrentes permettent enfin à Lahougue d’illustrer la mobilité du dispositif policier, recouvert d’une pluralité de sens possibles. Le roman, pourvu d’une fin plurielle, devient lui-même pluriel et narre virtuellement trois intrigues résolument différentes vécues par des personnages singuliers : John Height, l’assassin machiavélique et cruel de la première interprétation n’a que peu à voir avec son double persécuté et innocent de la troisième ; seuls quelques faisceaux d’actions et un même nom viennent les envelopper tous deux. Ainsi ce sont bien trois *textes différents* qui affleurent selon les réseaux indiciels sélectionnés et leurs interprétations respectives, trois *textes parallèles* qui se correspondent mot pour mot, mais où la trame, les indices et la personnalité des protagonistes varient de l’un à l’autre. Pour paraphraser Pierre Bayard, il apparaît alors “que le même texte, sans qu’on en change la lettre, [donne] lieu à une lecture totalement différente, qui le transforme en un tout autre texte, racontant une autre histoire vécue par d’autres personnages”<sup>39</sup>. Se trouve illustrée à l’extrême l’idiosyncrasie de toute lecture et la multitude de textes possibles que celle-ci fait émerger ; par le jeu des virtualités *diégétiques* non abolies, ce n’est plus le même texte qui est lu selon la fin choisie<sup>40</sup>.

### La dernière énigme

- 30 Cette triple révélation intervient au terme de la deuxième partie du roman *Comptine des Height* ; la troisième et dernière partie s’intitule “La foire St Bart” en écho au premier chapitre. Cette partie se présente comme une *relecture* critique et analytique du roman entier – non dans le but de dévoiler quelque vérité cachée mais à l’inverse de façon à signaler les singularités de la narration. La première de ces *anomalies* concerne les personnages nés tout entier des décors de Charlen – tableau, photographie, portrait peint – : “d’un petit tableau à l’imitation de Fransisco de Nome [...] serait issu Michaël”, “de derrière un vieil orgue caissonné de scènes peintes [...] aurait surgi en se déhanchant [Richard]”, etc. En parallèle la spécificité de la mort des personnages est soulignée par le texte – le narrateur comprenant “que les circonstances de chaque mort renouaient en quelque sorte avec celles de chaque naissance” (CH, 316-317).
- 31 Le roman adopte en ses derniers moments une posture réflexive : il prend en charge sa propre exégèse. Ce qui était métaphore, esthétique ou jeu de contrainte est saisi par la fiction à titre de détectande ; cette “mystérieuse affaire de style” qu’évoquait la préface devient significative et se trouve investie dans l’enceinte même du roman. En s’exhibant le texte met à jour ses contraintes d’écriture, ses codes, ses images et interroge à la fois son projet et son origine. Dans cette troisième partie l’énigme se déplace ainsi du plan narratif à celui de la narration, de la diégèse à son écriture : au

mystère *diégétique* s'articule un second, d'ordre *textuel*. Peut-être le récit criminel n'est-il alors qu'une invention de Lady Height – et le narrateur "l'interprète crédule de ses hallucinations" (CH, 318) ? L'hypothèse est formulée ; en se relisant, le roman interroge sa propre *fictivité*.

- 32 Par l'imbrication réflexive du fictionnel et du textuel c'est en outre l'instance narrative qui est bousculée et remise en cause. Car le narrateur se met lui aussi à douter de son récit et, personnage multiple, se fait selon le mot de Lahougue l'"analyste critique" de son propre texte (EAC, 10). Ainsi, lorsqu'un numéro de la revue *Art and Psychics* propose un commentaire signé F. du récit envoyé par le narrateur, ce dernier ne peut qu'agréer et relayer les observations formulées à son égard. Ces remarques tiennent en trois points. D'abord F. signale l'accumulation d'erreurs "aussi gratuites que flagrantes" attestant un "grave détournement du réel" : il n'y eut jamais dans le monde "réel" de maître des requêtes de l'âge de John Height, les huiles de cade n'ont pas leur place dans un coffret de parfum, etc. Ensuite F. remarque *l'omniprésence* des domestiques dans le texte. Enfin, étudiant la fréquence et la récurrence des mots, il note le caractère performatif de certains d'entre eux :

[F.] faisait cette remarque troublante qu'on ne pouvait un jour comparer le vieil hédoniste [Lord William] à de la mauvaise herbe sans [que le jardinier] s'employât sur l'heure à détruire la mauvaise herbe des fossés. On ne pouvait dire du commander qu'il était une image du temps, lorsque son pilon marquait nos secondes, sans que le maître d'hôtel, rectifiant un cadre penché ou nettoyant une épreuve jaunie du revers de la manche, tirât sur le temps de trente-six manières. Avais-je trouvé quelques airs de biche à Cordelia, le jardinier tuait la biche et [la jeune servante] Mary G. [, ...] la servait au cours d'une parodie d'épousailles... (CH, 320)

Alors, après avoir suggéré n'être que le transcripteur des hallucinations de la vieille dame, le narrateur, suivant F., propose cette deuxième hypothèse :

Le véritable auteur de ces pages aurait été quelque vieille servante de château. Elle allait mourir avec tant de ses semblables dans l'une de ces institutions charitables qu'on édifie sur les ruines d'une ancienne maison de maîtres. Elle m'avait pris, selon F., à confidant de ses rêveries. (CH, 321)

Une telle interprétation bien sûr est loin d'être invraisemblable dans le cadre fixé par le roman : le narrateur, jeune médecin, prépare une thèse sur la psychologie de la sénescence et est de ce fait amené à "écouter les vieillards, leurs histoires remâchées, leurs lubies, leurs rancœurs" (CH, 14). Elle expliquerait le décor parfait de Charlen, qui génère ses personnages, traversé de chansons et de jeux enfantins, ainsi que l'importance de la domesticité, à laquelle *l'auteure véritable* se serait identifiée au moins autant qu'en lady Height. A travers son histoire inventée, cette auteure anonyme aurait symboliquement et virtuellement assassiné un à un ses anciens maîtres. Enfin,

quant à moi, le narrateur de paille, sans père ni mère, ni passé, qu'elle n'avait cessé d'appeler "Monsieur" pour le prendre à témoin de ses enchantements et de ses indignations, en qui elle avait imprimé le projet de son ventre inerte, j'étais seulement l'enfant qui interroge et fait rebondir l'histoire de la conteuse : son vivant journal de log. (CH, 323)

- 33 Cette relecture vertigineuse, reposant sur un réseau de détectandes textuels jusque-là inutilisé (notamment l'existence d'un mystérieux narrataire interpellé au cours du récit), ouvre davantage encore le dispositif du roman : et si l'histoire racontée n'avait en somme d'autre dimension que celle du texte qui la porte, lui-même saturé d'approximations ou de détails troublants, création de quelque auteure anonyme ? Le

cadre *référentiel* se dérobe sous la fiction et le narrateur, coupable de défaillance, se coule dans le texte qui l’absorbe ; le roman se “dénonce” pourrait-on dire et, remettant en cause l’origine de son énonciation, vient questionner l’*autorité* et la *référentialité* du récit. Sous les yeux du lecteur, en une célébration paradoxale du pouvoir de la fiction, la diégèse se dissout en textualité. Là sans doute réside la plus belle des manipulations de Lahougue : avoir su masquer la principale énigme qui n’est pas tant celle narrée par le texte que le *texte même*.

- 34 Or, on le sait, les interprétations chez Lahougue fonctionnent sur un rythme ternaire. Après la révélation de la fictivité de l’univers représenté puis la remise en cause de l’instance énonciative, le récit se conclut en un ultime geste de dévoilement. Le narrateur, revenu à Truston quelques temps après les événements de Charlen House pour voir son “bon maître”, passe une fois encore par la foire St Bart où, parmi les jeux d’éteufs et les spectacles d’illusionnistes, il remarque un “grand montreur” (CH, 323-324) et son castelet – avant de croiser Foster et Reading se dirigeant vers le domicile du premier :

J’atteignis le perron en même temps que les chères silhouettes lorsque se produisit l’apparition. Ce n’était en réalité que le grand montreur dont j’avais tant aimé la danse digitale au-dessus du castelet [...] il portait une perruque poudrée, une veste d’escrimeur et des gants blancs. [...]

Sans doute se méprit-il sur nos intentions car il nous cria sèchement qu’il n’était plus l’heure de donner aucune pièce et qu’il nous faudrait revenir un autre soir. Il arracha jusqu’au placard chevronné de dorures à la pâte où était annoncé *Le Docteur Foster* et d’autres titres : *Comptine des Height* et *La foire St Bart*.

Lorsque je me retournai vers mes amis pour qu’ils dissipent le malentendu, ils avaient déjà pris leurs distances. Le brouillard de la Lee acheva de les masquer. Mon bon maître disparut littéralement dans une flaque et Reading, son partenaire, ne laissa derrière lui que du blanc. (CH, 324-325)

- 35 Jeux de reflets et d’échos : le “grand montreur” est décrit dans les habits et sous les traits de Robinson, le maître d’hôtel de Lady Height ; les trois personnages en visite renvoient à ces trois enfants quêteurs de Truston qui étaient apparus chaque soir aux portes du manoir dans l’espoir d’une petite *pièce* (qui n’est plus ici de *monnaie* mais de *théâtre*) ; le domicile de Foster se confond avec le manoir des Height, tous les deux *théâtre* ou *castelet*, annonçant en lettres dorées “le Docteur Foster”, “Comptine des Height” et “La foire St Bart”, c’est-à-dire les trois parties du roman que le lecteur a sous les yeux.
- 36 Le récit entier s’apparente alors à un spectacle de marionnettes et de pantins, à un théâtre d’ombres ou à quelque tour de prestidigitation et d’illusionniste – expliquant ces corps peu à peu désarticulés au cours du récit, ces ficelles et ces fils rendus progressivement visibles, ces lourds rideaux donnant à Charlen des allures de décor. La métaphore n’est pas neuve : Edmund Wilson déjà qualifiait les personnages des récits de détection de “marionnettes” et décrivait le roman d’énigme comme “un tour de passe-passe où le magicien distrait votre attention de mouvements suspects ou hors de propos qui dissimulent la manipulation des cartes”<sup>41</sup>. Le roman d’énigme ne consiste-t-il pas à montrer et à dissimuler dans un même mouvement ? La nouveauté est que la métaphore est prise au pied de la lettre par Jean Lahougue – et Charlen est *littéralement* un théâtre où se jouent, dans une interprétation tout du moins et dans des pièces inconnues, les trois parties du roman. L’auteur, ce magicien, ce grand montreur invisible et transparent qui tire les ficelles du récit, se montre enfin en ce

dernier fragment ; après tout n'est-il pas la cause *première* des crimes scripturaires qui composent le récit, image de Dieu dans sa propre fiction, faisant mouvoir les lignes de mots comme on articulerait “l'entière culpabilité du langage”<sup>42</sup>? Et le narrateur n'est plus qu'une illusion, un “regard enfantin” (CH, 73) ou sa poupée ventriloque.

- 37 Par cette déconstruction virtuose et poétique, le texte interroge l'acte même d'écrire “à l'origine de toutes les manipulations” (EAC, 10). En réfléchissant son propre mécanisme et en exhibant l'artificialité de sa construction, il ouvre un troisième espace de lectures et de virtualités que l'on pourrait nommer *métafictionnelles*, attentives aux rapports unissant la fiction à sa textualité. A défaut de se conclure par une vérité fiable et rassurante, le roman engage à la relecture, générant *in fine* “de nouveaux mystères, tout aussi fascinants, tout aussi prestigieux” et qui ne sont en somme que les ombres de l'écriture versées au compte de la fiction ; face à elles, ajoute Jean Lahougue, “notre liberté d'interprétation reste entière”<sup>43</sup>.

### Rideau

- 38 Arrivé au terme du récit, *Comptine des Heights* se diffracte ainsi à travers un triple espace de lectures et d'indéterminations : aux *virtualités intertextuelles*, générées par les frottements de l'hypertexte et de son hypotexte christien, s'ajoutent les *virtualités diégétiques*, produits de la pluralité des explications rationnelles, et *métafictionnelles* dans la mise à nu symbolique de l'envers du décor, faisant *in fine* du texte entier un objet de détection. Bien loin de s'achever par un retour à l'ordre monosémique, l'œuvre, ouverte au sens où l'entend Umberto Eco, édifie un vaste “*champ* de possibilités interprétatives” permettant “une série de *lectures* constamment variables”<sup>44</sup>. Riche et multiple, elle met en scène ses *virtualités*, c'est-à-dire qu'elle vient corroborer simultanément et fait tenir ensemble, en dépit du principe de cohérence externe, un ensemble de *récits possibles* que l'activité interprétative et prévisionnelle du lecteur est susceptible de susciter par protention. Aussi le texte de Lahougue peut-il s'apparenter à ce “roman méta-policier” que Benoît Peeters appelait de ses vœux, roman dans lequel les “trajets de la lecture disposeraient leurs réseaux sans jamais les refermer”<sup>45</sup> – le texte, labile, travaillant de lecture en relecture à renouveler ses significations et ses apparences.
- 39 Le régime de lecture propre au roman d'énigme, entre aveuglement et apophénie, se prolonge par-delà sa clôture ; par la concrétion de réseaux de sens successifs et différenciés le récit organise sa propre dispersion, avant de se refermer sur son ouverture interprétative. Si dans les dernières lignes du roman le personnage de Foster retourne à la comptine dont il est issu (“Mon bon maître disparut littéralement dans une flaque” (CH, 325) renvoyant à cette même “flaque d'eau sur la route de Gloucester” (CH, 14) où disparaissait le personnage homonyme d'une chanson de nourrice) c'est dans l'acte de lecture ou de relecture que se poursuit l'enquête ; alors que le texte ne laisse “que du blanc”, le lecteur est invité à demeurer à l'image de l'inspecteur : *Reading...*

Brice Évain  
Agrégé d'histoire, enseignant au collège de Renazé (53)

## NOTES

- <sup>1</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 62 et 145.
- <sup>2</sup> Par *propositions inférentielles* nous entendons les événements mentaux (ou cognitifs) par lesquels le lecteur sort du texte “pour aller en trouver les issues possibles dans le répertoire du déjà-dit” (Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 142). Les propositions inférentielles regroupent donc un ensemble hétéroclite de conjectures, d’interprétations, d’hypothèses, d’inférences *implicites* et *explicites* ou de suppositions émises par le lecteur et sans cesse recomposées au cours de sa lecture. Ces représentations, que Marie-Laure Ryan désigne sous l’expression de “dynamic reader constructs” (Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, IUP, 1991, p. 173-174) caractérisent, dans l’approche rhétorique de Michel Charles, “ce qui est mouvant dans le processus de lecture [...] : anticipation (confirmée ou infirmée) de la suite, prévisibilité ou imprévisibilité des enchaînements, bribes de texte ou énoncés fantômes, constructions fragiles promises à un avenir plus ou moins long, rectifications” (Michel Charles, “Trois hypothèses pour l’analyse, avec un exemple”, *Poétique*, n°164, 2010, p. 390). Elles relèvent de façon plus générale des *parafictionnalisations* telles que conceptualisées par Richard Saint-Gelais qui regroupent à la fois les “paraphrases à fonction d’élucidation, les inférences, les hypothèses, les prévisions”, c’est-à-dire un ensemble de “discours” que le lecteur ne produit “que pour le verser aussitôt au compte de la fiction” (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 458-459).
- <sup>3</sup> On désigne par *réécits possibles* l’ensemble des configurations possibles d’un récit telles qu’anticipées par le lecteur ou, pour le dire avec les mots de Michel Charles, les “continuations que peut imaginer à chaque instant le lecteur” et qui constituent “une multitude de possibles” (Michel Charles, *Introduction à l’étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 106-107). Ces bribes de scénarios potentiels, dont le lecteur attend, espère ou redoute l’actualisation, portent indifféremment sur les états *antérieurs* (c’est le cas dans les récits d’énigme) ou *ultérieurs* de l’intrigue ; elles constituent les formes prises par les protentions du lecteur, c’est-à-dire par ses attentes éveillées par le texte et tendues vers un *à-venir* de la lecture. Ainsi la notion de *réécits possibles* est très proche de ce qu’Umberto Eco nomme les “mondes possibles imaginés (craints, attendus, désirés...) du lecteur empirique” (Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 199).
- <sup>4</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 54.
- <sup>5</sup> Jorge-Luis Borges, “Le roman policier” dans *Conférences*, Paris, Folio Gallimard, 1985, p. 189.
- <sup>6</sup> Tzvetan Todorov, “Typologie du roman policier”, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55-65.
- <sup>7</sup> Fabienne Soldini, “la lecture de romans policiers : une activité cognitive”, *Langage et Société*, n°76, 1996, p. 81.
- <sup>8</sup> Annie Combes, “Indices et Leurres : de la trace au tracé” dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d’énigme*, Liège, Les cahiers de Para-littératures, n°6, 1994, p. 82. Voir aussi Annie Combes, *Agatha Christie, l’écriture du crime*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1989, p. 229-245.
- <sup>9</sup> C’est ce qu’écrit Pierre Bayard lorsqu’il évoque le “modèle de *polysémie*” propre aux romans d’énigme d’Agatha Christie “où chaque élément, indéfiniment réversible, devient sujet à caution”. Si “cette polysémie est d’abord factuelle, puisque chaque roman, au moins jusqu’à l’ultime période de résolution de l’intrigue, propose toute une série de lectures”, elle est aussi “virtuelle, dans la mesure où la combinatoire [...], cet ensemble de possibles, surplombe tout texte comme une réserve d’hypothèses”. Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. “double”, 2008 [1998], p. 50-51.
- <sup>10</sup> Citons ici ces belles pages de Denis Mellier : “[la] lecture du soupçon révèle au cœur du texte un paradoxe terrible : à mesure que le soupçon déploie ce qui peut être menti ou tu dans la narration, il altère infiniment la lisibilité de l’œuvre. En effet si chaque énoncé est douteux, c’est qu’il peut être simultanément vrai ou faux. La lisibilité est alors condamnée à se soumettre à une arborescence où deux énoncés constituent quatre possibilités, où quatre énoncés en constituent huit, et ce virtuellement à l’infini. Chaque énoncé se dédouble géométriquement, et de ce fait en ouvrant des pistes innombrables dans le récit, rend la lisibilité du texte impossible”. Denis Mellier, “Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d’Agatha Christie” dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d’énigme*, p. 65.
- <sup>11</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, p. 94-95. Ou, pour le formuler comme René Audet et Richard Saint-Gelais, “au stade d’expansion et de multiplication indéfinies (voire affolantes) des trames narratives — des solutions possibles — succède un stade de contraction. La fin du récit policier ne laisse plus qu’un résidu unique, cohérent, fait de l’élimination de toutes les histoires qu’il a pu suggérer en chemin, mais qu’il finit par éliminer implacablement”. René Audet et Richard Saint-Gelais, “L’ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle”, *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, n°36-1, mars 2003, p. 46.
- <sup>12</sup> Denis Mellier, “Le miroir policier...”, p. 59.
- <sup>13</sup> Jean Lahougue, “Ecrire à partir d’Agatha Christie”, *Texte En Main*, n°6, 1986 (désormais EAC).
- <sup>14</sup> Ces citations sont extraites de Benoît Peeters, “La bibliothèque et ses cadavres” dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d’énigme*, p. 164-165.
- <sup>15</sup> Cet ouvrage est d’autant plus intéressant qu’il constitue une “version longue” de la nouvelle “The avenging chance” publiée par Anthony Berkeley en 1929 et reprenant la même énigme. Or la solution de la nouvelle,

- présentée dans le roman par le personnage de Roger Sheringham, n'est versée dans celui-ci que sous forme d'hypothèse fallacieuse et aussitôt démentie par un des personnages : par ce jeu intratextuel Berkeley dévoile la mobilité de son propre dispositif policier.
- <sup>16</sup> Il s'agit de *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), *Enquête sur Hamlet* (2002) et *L'affaire du chien des Baskerville* (2008).
- <sup>17</sup> Le titre ainsi qu'une partie de l'analyse qui suit sont empruntés à Benoît Peeters, "La bibliothèque et ses cadavres", p. 165-169.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 165.
- <sup>19</sup> Sur la constitution de l'énigme chez Robbe-Grillet ou chez Pinget, voir Richard Saint-Gelais, "Détections sciences-fictionnelles", *Tangence*, n°38, 1992, p. 75. Sur les liens entre roman policier et "Nouveau Roman", voir Marc Lits, *Le roman policier*, Liège, CEFAL, 1999, p. 133-140.
- <sup>20</sup> Sur le réglage de lecture propre aux récits d'apparence asémantique, voir Frank Wagner, "Pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisirs de lecture", *Poétique*, n°142, 2005, p. 185-203.
- <sup>21</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 155.
- <sup>22</sup> Benoît Peeters, "La bibliothèque et ses cadavres", p. 165-169.
- <sup>23</sup> Benoît Peeters, *La bibliothèque de Villers*, Bruxelles, Espace Nord, 2012 [1980], p. 56.
- <sup>24</sup> Dans la nouvelle "Examen de l'œuvre d'Herbert Quain", Borges évoque un livre fictif de 1933 intitulé "The God of the labyrinth": dans ce roman, écrit le narrateur, "il y a un indéchiffrable assassinat dans les pages initiales, une lente discussion dans celles du milieu, une solution dans les dernières. Une fois l'énigme éclaircie, il y a un long paragraphe rétrospectif qui contient cette phrase : *Tout le monde crut que la rencontre des deux joueurs d'échecs avait été fortuite*. Cette phrase laisse entendre que la solution est erronée. Le lecteur, inquiet, revoit les chapitres pertinents et découvre une autre solution, la véritable". Jorge-Luis Borges, "Examen de l'œuvre d'Herbert Quain", *Fictions*, Paris, Folio Gallimard, 1969, p. 84-85.
- <sup>25</sup> L'inspecteur Blognard tirera d'ailleurs les leçons de cet incident : dans *L'enlèvement d'Hortense* (1987), le deuxième volet de la trilogie de Jacques Roubaud, il demandera à l'auteur de lui prêter son tapuscrit, de façon à ne rien perdre de l'enquête.
- <sup>26</sup> Toutes les citations du paragraphe sont issues de Jean Lahougue, *Comptine des Height*, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1980, p. 7 (désormais CH).
- <sup>27</sup> Ainsi Gillian est la "jeune fille aux gants", Cordélia "la petite vierge de Burne Jones", Michaël "l'architecte aux ruines", etc. tandis que le personnage de Richard est associé à son orgue, Ann à un pot fragile en porcelaine, John à un couteau à virole, etc.
- <sup>28</sup> Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, p. 286.
- <sup>29</sup> Gérard Genette désigne par hypertexte "tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons [...] transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation" (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 16). *Comptine des Height* se place dans le cadre d'une transformation simple, reprenant le schéma-directeur des *Dix petits nègres* de façon à produire, sans imiter le style littéraire d'Agatha Christie, une intrigue nouvelle ; la pratique de Lahougue est transformationnelle et non imitative. Outre l'ouvrage essentiel de Gérard Genette, on consultera avec profit Frank Wagner, "Les hypertextes en question. Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité", *Études littéraires*, vol. 34, n°1-2, 2002, p. 297-314. Sur les stratégies de réécritures et de transcriptualisation dans l'œuvre de Jean Lahougue, voir Michel Sirvent, "Doublures transcriptuelles : récits réécrits de Jean Lahougue", *Neophilologus*, n°82, 1998, p. 33-51.
- <sup>30</sup> La référence aux *Dix petits nègres*, posée dès la préface, est relayée dans l'enceinte même du roman : ainsi de la récurrence du chiffre dix, de la description de Charlen comme une "île dans la neige" (CH, 160) ou encore de la structure de la seconde partie de l'ouvrage, composée de dix sections de dix chapitres chacun.
- <sup>31</sup> Trois explications qui se révèlent par ailleurs hautement symboliques et significatives. La première, proposée par l'inspecteur Reading, accuse le dernier survivant de l'affaire : John Height, dont le nom constitue un indice essentiel – John Height est en effet la traduction littérale de *Jean Lahougue* puisque "hougue" signifie hauteur en normand – réitérant le parallèle classique de l'auteur-assassin et du lecteur-détective. La deuxième solution, proposée par le docteur Foster, pose la culpabilité de la *quasi-totalité des membres* de la famille Height par suite de meurtres individuels successifs et non-prémédités. Les personnages y sont tour à tour *témoins, innocents, meurtriers* et *victimes* – et l'on pense à cette comptine fictive, en miroir, ces "dix girouettes tomb[ant] jusqu'à la dernière *pour distribuer à chacun son rôle* quand on jouait". Ainsi Jean Lahougue met-il en scène ses propres jeux combinatoires et l'épuisement des possibles qui fonde sa démarche littéraire. Enfin la dernière interprétation, donnée par le narrateur, confond le seul personnage à n'avoir pas jusque là été inquiétée, la moins suspectable peut-être : l'infirme Lady Height. La dimension métaphysique du roman se reflète dans cette résolution : Lady Height y est à la fois auteur des "commandements" (293) transgressés et responsable du châtement de ses créatures : une image de Dieu en somme. La dimension métafictionnelle n'est pas en reste : cette figure qui organise les lieux, choisit la comptine matricielle du récit, crée les illusions et les faux-semblants, convoque les personnages avant de les rayer un à un de la surface du texte, n'est-ce pas d'évidence une image de l'auteur dans la fiction ? Le parallèle s'établit alors entre la vieille dame du récit, assassinant ses *créatures* selon mille inventions, et cette autre "vieille dame" qu'évoque Jean Lahougue dans la préface de son roman et qui en est d'une certaine manière à

- l'origine : Agatha Christie. Il est piquant dès lors de constater que Lady Height, cette image d'Agatha Christie dans le récit, a pour fils unique John Height, contrepartie onomastique sinon fictionnelle de Jean Lahougue. Poussé au suicide par sa mère dans la troisième interprétation, le personnage du baronnet l'assassine ou la fait assassiner dans les deux précédentes : sans doute ne saurait-on illustrer avec davantage d'éclat la dimension hypertextuelle qui fonde et traverse le roman.
- <sup>32</sup> Frank Wagner, "Les hypertextes en question", p. 302.
- <sup>33</sup> Ainsi, par exemple, dans la lecture de l'énigme proposée par Reading, le coupable, pour commettre son crime sur la personne de Solomon, se cache-t-il en adoptant l'habit du maître d'hôtel, à qui personne ne fait attention, à la manière du meurtrier de *Death in the clouds* (*La mort dans les nuages*, 1935) qui adopte le vêtement d'un steward pour passer incognito. Dans l'interprétation de Foster l'usage du dictaphone lors du meurtre de Richard renvoie à *The murder of Roger Ackroyd* (*Le meurtre de Roger Ackroyd*, 1926), le suicide de Gillian maquillé en meurtre fait écho à la nouvelle "Murder in the mews" ("Le feu d'artifice", 1936) tandis que le chemin détourné pris par John pour assassiner Mortimer et Lady Height rappelle les agissements du meurtrier de *Towards Zero* (*L'heure zéro*, 1944). Dans la solution proposée par le narrateur, l'idée d'un criminel qui par ces mots bien choisis parvient à susciter le meurtre chez ses interlocuteurs, comme le fait Lady Height avec Richard, évoque l'intrigue de *Curtain* (*Hercule Poirot quitte la scène*, 1975), le jeu de dupe sur les poisons, versé dans un autre récipient que celui auquel le lecteur s'attend, rappelle *Five little pigs* (*Cinq petits cochons*, 1942) alors que Gillian est poussée au suicide comme Vera dans *Ten little Niggers/And then there were none* (*Dix petits nègres*, 1939), etc.
- <sup>34</sup> Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n°27, 1976, p. 266.
- <sup>35</sup> Il s'agit de *Murder on the Orient-Express* (*Le crime de l'Orient-Express*, 1934) "où Hercule Poirot, nous dit Pierre Bayard, propose deux solutions, dont l'une – qui sera finalement retenue – innocente les assassins" tandis que *At Bertram's Hotel* (*A l'hôtel Bertram*, 1965) laisse la porte ouverte à deux lectures, "la mère de la meurtrière la plus probable se suicidant au dernier moment en s'accusant du crime". Dans les deux cas néanmoins cette double lecture – comme le signale au reste Bayard en parlant d'*assassins* et de *meurtrière la plus probable* – est feinte, le texte stipulant sans doute possible les solutions des deux énigmes. Pas un lecteur, à la fin de *Murder on the Orient-Express*, ne prendra pour argent comptant la première proposition d'Hercule Poirot, plate et décevante ; quant à *At Bertram's Hotel* l'accusation de la mère est clairement présentée dans le texte comme un sacrifice maternel : là non plus le récit ne souffre d'aucun doute. Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, p. 98, note 1.
- <sup>36</sup> Sur le roman de Sébastien Japrisot, on lira le bel article de Shoshana Felman, "De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ?", *Littérature*, n°49, 1983, p. 23-42. Notons cependant que l'indécidabilité du dénouement de *Piège pour Cendrillon* a été contestée en 2010 par Dario Gibelli, qui y voit un geste de reconstruction ou de "promotion critique", opéré par Felman avant d'être repris par ses continuateurs, "faisant bon marché des données textuelles et contextuelles". Ne revenons pas ici sur ce débat : il revient sans doute aux lecteurs de trancher. Voir Dario Gibelli, "Déconstruction et promotion critique du "mauvais genre". Lectures de *Piège pour Cendrillon*", *Poétique*, n°162, 2010, p. 187-203.
- <sup>37</sup> Ce film, au ton parodique, joue avec les codes du jeu de plateau Cluedo auquel il emprunte l'organisation du manoir, le nom des personnages et la panoplie d'armes. Notons par ailleurs que la deuxième solution proposée par Jean Lahougue, celle d'une culpabilité diffusée à l'ensemble des suspects, est reprise comme troisième fin dans le film, où chaque personnage principal est individuellement responsable d'un des meurtres commis.
- <sup>38</sup> Dans le roman inachevé de Georges Perec "53 jours", les récits (doublement) fictifs de l'écrivain imaginaire Robert Serval utilisent également ce procédé : "une fois la solution trouvée, une autre, absolument différente, est donnée en quelques lignes ; c'est le fin mot de l'affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, qui laisse le lecteur, perplexe ou ravi, en face de deux hypothèses tout aussi acceptables bien que diamétralement opposées". Georges Perec, "53 jours", Paris, Folio Gallimard, 1989, p. 62-63.
- <sup>39</sup> Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. "Paradoxe", 2002, p. 18. Michel Charles dit à peu près la même chose : "il n'y a pas plusieurs interprétations d'un texte, mais, virtuellement, plusieurs textes dans le "texte", et chaque interprétation est la mise au jour d'un de ces textes" (Michel Charles, "Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple", p. 389). Le roman de Lahougue est une illustration littérale de cette théorie.
- <sup>40</sup> Pour illustrer cette idée, signalons que le film *Clue* est sorti dans les salles américaines en 1985 sous trois versions différentes : un tiers des cinémas proposaient la *fin A*, un tiers la *fin B* et un tiers la *fin C*. Les trois fins ne furent mises bout à bout que pour la sortie en vidéo ; avant cela, d'un cinéma à l'autre, les spectateurs n'assistaient littéralement pas au même film. Voir <http://www.jonathanlynn.com/films/clue/clue.htm> et <http://www.rogerebert.com/reviews/clue-1985> (consultés le 13/05/2014).
- <sup>41</sup> Edmund Wilson, "Pourquoi les gens lisent-ils des romans policiers ?" dans Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, 10/18, 1983, p. 87.
- <sup>42</sup> Jean Lahougue, *Ecriverons et liserons en vingt lettres*, Paris, Champ Vallon, 1998, p. 211.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 41.
- <sup>44</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points Seuil, 1965 [1962], p. 117.
- <sup>45</sup> Benoît Peeters, "La bibliothèque et ses cadavres", p. 168.