

# MUSIQUE DU RÉCIT

## Approches de la description chez Raymond Chandler (*The Big Sleep*)\*

JEAN-PIERRE VIDAL

Cet article se propose, à partir d'une remarque de Genette sur le peu d'usage littéraire de la «variation interne», de montrer que le lieu d'une telle variation peut, en littérature, être la description, envisagée comme fictionnalisation de la fonction déictique à l'oeuvre en toute écriture.

Using as a starting point Genette's observation that literature makes relatively little use of "internal variation", this article intends to show that description, far from being exclusively decorative or motivated by diegetic construction, can also be the very "topos" of such a variation, provided it is considered as a fictionalization of the deictic function at work in every text.

*Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter.*

Milan Kundera, *L'Immortalité*, p. 286

*Mais on ne décrit que ce qu'on ne voit pas.*

Robert Pinget, *Du Nerf*, p. 11

*Ils veulent des histoires, ne comprenant pas qu'elles les mènent à la mort.*

*Ibid.*, p. 17

On me pardonnera peut-être la provocation de ces exergues, surtout coiffant un texte où il sera quelque peu question d'un romancier auquel le cinéma rendit assez bien justice, Faulkner aidant, au moins pour *The Big Sleep*, on me les pardonnera au nom du propos que je me donne et qu'ils illustrent dans leur diversité. Je tenterai en effet, dans cet article, de montrer que la description romanesque représente, loin d'être ornement, non pas même une illustration «symbolique» de tel ou tel aspect ou attitude de tel ou tel personnage (c'est l'alternative généralement proposée), mais le rythme même par quoi l'écriture produit du récit et le produit comme «irracontable». Ainsi présentée cette position reprend en partie celle de Proust, qui louait Flaubert d'avoir débarrassé les moyens narratifs «du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire». Et il ajoutait : «Le premier, il les

met en musique». Cette formule des *Chroniques*, il est d'autant plus troublant qu'elle soit citée par Gérard Genette<sup>1</sup> que celui-ci, une vingtaine d'années plus tard, écrira que

la littérature, ou du moins le récit en prose, a toujours exploité beaucoup plus timidement que les autres arts, et particulièrement que la musique, les ressources de la variation interne, et ce fut sans doute un appauvrissement.<sup>2</sup>

Tout va dépendre, évidemment, de ce qu'on voudra bien entendre par «variation interne». Genette, quant à lui, ne semble désigner alors que «les capacités de répétition ou d'"interférence" d'un récit»<sup>3</sup>. Pour reprendre son vocabulaire, c'est au niveau plutôt de la «narration» que je m'efforcerai de montrer la variation à l'oeuvre et dans une telle perspective, bien sûr, quoique encore un peu timide, surtout par rapport à la musique qui n'est, elle, pratiquement que variation, l'exploitation qu'en fait la littérature apparaîtra sans doute nettement plus intensive.

Mais si je m'efforce ci-après de suivre la variation interne au niveau de la «narration» genettienne, c'est-à-dire au niveau de l'acte où se manifeste l'écriture et se produit, par elle, «du» récit, pourquoi dès lors parler de musique du «récit»?

La désignation ici, d'une part vise le genre-roman,

nouvelle, conte, tout ce qui fait suffisamment appel à cette dimension pour qu'on ait pu fort couramment l'y réduire —, d'autre part fait signe, dans l'ouverture ainsi maintenue de l'espace métonymique qu'activait le passage du sens restreint au sens plus général, d'une solution de continuité, figure par quoi, quant à moi, je désigne les transformations successives du même, transformations que d'autres, en fait la plupart des théoriciens, sauf peut-être ceux vraiment frottés de Peirce, assignent à des «niveaux» divers.

Il ne s'agit pas, entendons-nous bien, de vouloir convaincre que la logique des niveaux est aberrante. Il n'est pas question, par exemple, d'invoquer ici le déni lacanien du métalangage et de récuser le modèle saussuro-hjelmslevien du signe, encore que cela puisse entrer dans les projets à long terme de ma recherche. Il s'agit plutôt de reconnaître explicitement que les analyses qui vont suivre ne prennent sens qu'à partir d'une conception de la littérature «comme solution de continuité» dont je demanderai ici l'illustration au personnage d'Epstein, le romancier de *l'Atlas occidental* de Daniele Del Giudice, romancier ici occupé à expliquer au jeune physicien Brahé<sup>5</sup> ce que lui, Epstein, devrait pouvoir montrer pour lui faire comprendre ce qu'écrire des romans veut dire :

Oui, j'aimerais parler pour ma part d'un sentiment et de la façon de le produire comme vous parlez de l'anneau d'une trentaine de kilomètres. Est-ce que je pourrai jamais vous inviter un jour à visiter des temps verbaux, des joints pour encadrer les phrases en sorte qu'elles se tiennent l'une contre l'autre, comme sous l'effet d'une contrepoussée? Est-ce que je pourrai jamais vous faire voir un jour le point exact où s'engendrent une image, un geste, le dénouement d'une histoire, la trame d'un sentiment, en vous montrant la différence entre le produit et ce qui le produit? Est-ce que je pourrai vous dire : une histoire est faite d'événements, un événement est fait de phrases, une phrase de mots, un mot de lettres? Et la lettre, est-elle irréductible? Est-ce le «dernier» stade? Non, derrière la lettre il y a une énergie, une tension, qui n'est pas encore forme, mais qui n'est déjà plus sentiment; et qui sait quelle puissance il faudrait pour déconnecter ce sentiment du mot qui le rend visible, de la pensée qui le pense instantanément, et comprendre le mystère par lequel les lettres se disposent d'une manière et non d'une autre, et qu'on arrive à dire «Vous me plaisez», et le miracle par lequel ceci correspond à quelque chose.<sup>6</sup>

Le miracle par lequel l'énergie — le souffle dirait Derrida — qui pose et déplace la lettre, se trouve une manière qui «correspond à quelque chose», c'est ce que j'assigne à la fonction déictique, pour moi fondatrice de toute écriture. Encore faut-il préciser que le «miracle» dès lors n'est que l'effacement de la solution de continuité que, pût-elle en remonter les étapes, comme devrait s'en donner mission la critique telle que je l'entends, la

lecture attentive ne pourrait manquer de reconnaître sur son propre parcours.

Autrement dit, de la lettre à l'histoire, tout n'est que transformation en solution de continuité, et la variation interne qui apparenterait l'art littéraire à la musique, c'est pour moi dans ces changements, non pas de niveau mais de nature, du signe dans son déploiement, de loin en loin quasi-illimité, qu'elle se situe au cœur de la littérature.

Écrire des romans qu'on ne puisse pas raconter n'est peut-être plus, dans une telle optique, l'exclusive préoccupation de qui ne veut pas se faire transcrire, se faire «médiatiser». Elle est peut-être, et depuis fort longtemps, celle d'auteurs pour qui le texte n'est pas un substitut d'autres «moyens» de production sémiotique, d'auteurs suffisamment nombreux pour que la sempiternelle précaution que prend Genette dans chacun de ses ouvrages de les dire exceptionnels commence à ressembler à une pirouette stratégique.

Et certes il apparaît un peu trop, ces temps-ci, que la subordination à peu près totale de l'écriture au récit, l'exception manifestant alors fétichisme du tracé, narcissisme du traceur, facilité enjoliveuse ou avant-gardisme méprisant, est le credo d'une narratologie qui confond, comme les médias triomphants de l'ère post-moderne nous enjoignent sans cesse de le faire, évidemment à leur profit, art et communication.

Il est patent, en effet, et reconnu explicitement par Mieke Bal notamment<sup>7</sup>, que le modèle qui sous-tend à peu près toute la narratologie reste celui de la communication. Précisons tout de suite : le *vieux* modèle, celui de Shannon et Weaver, linéaire, unidirectionnel, à trois instances elles-mêmes dédoublées, et supposant un degré zéro à partir duquel on construit le message par ajouts et redondances. Les modèles qui émanent de ce qu'on a appelé la «Nouvelle Communication»<sup>8</sup> pourtant plus pertinents, ne serait-ce que dans la mesure où ils formalisent une interaction entre la «source» ou l'émetteur et le récepteur (le texte est bien le lieu d'une interaction, *mutatis mutandis*, semblable, entre écriture et lecture), dans la mesure donc où ils restent résolument dynamiques et ne parlent plus vraiment en termes de pure transmission, ces modèles, peut-être utiles à une narratologie qui ne penserait plus en termes de codage, ne sont jamais considérés.

Quel que soit le modèle utilisé, il reste que le fantasme de science qui sert à la narratologie de modèle est l'ingénierie positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle et que le romancier du narratologie semble n'avoir d'autre visée que de transmettre au mieux le message à son «destinataire».

Mais la condition même de l'art n'est-elle pas que celui qui le reçoit doive, pour vivre l'expérience (et non, à proprement parler, recevoir le «message») que cela représente, s'oublier dans l'objet ou l'activité proposés au point de ne pas savoir qui il est, au point même d'ou-

blier qu'il est homme? Ne doit-il pas pouvoir postuler, fantasmer si l'on veut, que sa conscience, sa vie présente ne sont que des émanations transitoires de l'objet qui ainsi le fait? «La variété des choses est en réalité ce qui me construit», écrivait Francis Ponge<sup>9</sup>. Véritable piège formé par l'espace du réel, la «chaîne signifiante» de Lacan, qui répond en partie à cette diversité des choses, produit le sujet comme son effet dans une épiphanie qui évoque, pour moi, la lecture littéraire et, de façon générale, toute forme d'expérience artistique. Ou encore, comme l'écrit Blanchot :

L'erreur est de croire que le langage soit un instrument dont l'homme dispose pour agir ou pour se manifester dans le monde; le langage, en réalité, dispose de l'homme en ce qu'il lui garantit l'existence du monde et son existence dans le monde.<sup>10</sup>

Dans le champ conceptuel délimité par ces trois noms entre autres, la description est toujours arpentage de l'espace littéraire, non pas traversée vers la véracité avérée d'un dire ou l'efficacité symbolique d'une illustration. La description est le lieu d'émergence de la monstration par quoi la conscience se dit au monde par le langage, le langage qui se représente en présentant son dehors, le langage, toujours «plus pensant et plus ouvrant que nous» (Heidegger)<sup>11</sup>.

L'ouverture au monde ressortit, pour moi, à cette solution de continuité que j'identifiais plus haut et cette «disposition» (au sens de Blanchot dans le texte cité) produit l'intermittence, l'inscription effaçante, qui, de la lettre au mot, à la phrase, au texte entier, et aux «fictions» que localement cet effacement traçant produit, pose la littérature comme un papillotement du sens.

Le reproche majeur qu'ainsi, pour ma part, je ferais, d'un tel point de vue, à la narratologie, c'est qu'elle assoit ses constructions conceptuelles sur la certitude de permanences émanant du texte. L'obsession de l'attribution maniaque d'un regard ou d'un ton à tel ou tel, la hantise d'un discernement forcené des responsables fictifs, personnages ou entités, de quelque nature qu'elles soient, marquent la narratologie d'un sceau plutôt verbalisateur. Devenue en effet la grande argousine des récits, elle cherche toujours un coupable de telle ou telle occurrence énonciative, un coupable qui, paradoxalement, soit aussi en même temps une loi, une loi ontologique : l'identité. Rien, pour elle, n'aura jamais eu lieu que le lieu du racontage, excepté, peut-être, une constellation d'hominidés à suivre à la trace littérale, pour déterminer qui fait quoi, dans la diégèse, pourquoi et comment. Et surtout pour faire, en fin de compte, que l'existence de la diégèse finisse par avérer le texte.

Or, si non seulement l'histoire, mais le récit et même la narration n'étaient que l'effet secondaire de l'effervescence génétique du texte? Si le personnage n'était qu'une construction transitoire dont il appartient à la lecture d'accepter, comme son lot aveugle, d'avoir à activer

les virtualités en arrêtant ainsi le texte, en le réalisant, immobile enfin, hors de lui-même dès lors, tout entier, en ce golem fantasmé, à la fois suscité et éteint? Si la lecture était cette étrange réactivation de signes fossilisés, disposés en autant de propositions sémiotiques en attente d'un dynamisme qui d'abord les accepte, à nouveau les réalise, mais autres nécessairement, puis en fasse germiner quelque fantoche de rêve?

Peut-être est-ce là, dans cette patiente reconstitution du mouvement, qui à la lettre s'attache avant d'elle s'ébranler vers d'incernables figures, le programme que l'on pourrait assigner à une autre narratologie. Une narratologie des transformations sémiotiques disposées en solution de continuité. Une narratologie qui saurait se garder de l'anthropomorphisme que représente, malgré tout, la façon dont Mieke Bal interprète, par exemple, les variations dans la description de certains lieux de *Madame Bovary* comme le résultat d'une différence de focalisation entre Emma et le «narrateur-focalisateur», différence symbolique de «la volonté de l'héroïne de voir les lieux différemment»<sup>12</sup>. Car s'il demeure parfaitement acceptable qu'une description porte la trace d'un regard assimilé à une figure de fiction, acceptable encore qu'une autre ressortisse à une instance anonyme qui n'est pas un personnage, ces deux attributions ne doivent cependant pas faire oublier, y compris dans leur éventuelle dialectique, qu'elles sont toujours secondes, tributaires d'une fiction de regard que seul fait naître, en ses variations irréductibles, ce qui du texte est d'abord musique, c'est-à-dire avec Mallarmé, musique «en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout»<sup>13</sup>. Ou, avec Derrida, espacement, différance.

Il est temps maintenant de s'intéresser à cet espacement tel que l'incipit de *The Big Sleep* en fait exemplairement l'épreuve.

Mais avant de s'y attacher, on ne saurait éviter quelques remarques liminaires sur ce type particulier de récit qu'Uri Eisensweig qualifie, à juste titre et pour diverses raisons auxquelles on renverra le lecteur, d'«impossible»<sup>14</sup>.

Si l'on définit, non sans quelque malice, avouons-le, le roman policier comme un récit qui, en tant que genre et quelle que soit la liberté souveraine de l'écriture qui décide d'y déposer un texte, naît de la tension entre deux pôles descriptifs, la description explicite (ou implicite) du lieu de départ — crime et ses composantes, devant finir par se trouver une coïncidence parfaite dans la description du lieu d'arrivée— la reconstitution qu'est toujours la solution de l'énigme, comme une image enfin nette, non-tremblée—on s'aperçoit vite que se trouve représenté ainsi le modèle inverse de celui avec lequel la narratologie est habituée à travailler. Loin d'y être, en effet, explicative ou ornementale, la description y est fondatrice. On pourrait presque aller jusqu'à dire que la description, en ce sens, se cherche une figure de fic-

tion qui la puisse prendre en charge, le coupable quant à la diégèse, le détective quant à la narration. Et c'est lorsque la focalisation-détective sera parvenue à coïncider avec la focalisation-coupable qu'en fait elle recrée, au point qu'on peut dire qu'elle s'invente ainsi un «autre»<sup>15</sup>, c'est lorsque une description finale sera parvenue à annuler fictivement une description initiale dont elle n'est, en fait, narrativement, qu'une variation, c'est lorsque le texte aura ainsi mis en scène explicitement la fable qui représente le sens comme une substitution, c'est en un mot lorsque le simulacre aura joué à plein qu'une fin, toujours dérisoire, viendra refermer provisoirement le cadre où le crime et sa solution se présentent tous deux comme une scène immobile. Une scène immobile où il aura fallu faire entrer quelqu'un, commodité ponctuelle. D'où, d'ailleurs, la force habituelle de ces incipit policiers où tout concourt à créer l'illusion d'un présent absolu, nécessairement ramené à celui de l'écriture et celui de la lecture ainsi conjoints dans l'achronie du simulacre.

Le récit lui-même n'est alors plus que ce suspens que la narratologie accuse la description d'être.

Or précisément Chandler, comme Flaubert, fut accusé mainte et mainte fois d'enliser son récit dans les descriptions, «au détriment de l'action, qu'il oublie ça et là, pour la rattraper plus loin, vaille que vaille» (Boileau-Narcejac)<sup>16</sup>. Les mêmes auteurs ajouteront, renforçant encore le parallèle avec Flaubert : «On sent ici le plaisir d'écrire pour écrire»<sup>17</sup>.

Or précisément Marlowe, présenté dans ce roman pour la première fois, est lui-même une figure emblématique de la variation, en ce triple sens qu'il est, dans l'oeuvre de Chandler, le dernier d'une série de détectives qui en sont l'ébauche, que diégétiquement, au moins dans *The Big Sleep*, sa méthode consiste essentiellement, véritable bouc émissaire, à prendre la place de la victime, forçant ainsi l'assassin à se dévoiler par le piège d'une reconstitution sauvage et enfin que, paratextuellement, sa matérialisation répond à une polymorphie que l'on dirait constitutive, comme en fait foi ce passage significatif d'un des textes «théoriques» de Chandler :

But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man [...] He must be the best man in his world and a good enough man for every world.<sup>18</sup>

#### LE STADE DU MIROIR DE PHILLIP MARLOWE : naissance d'un personnage

*The Big Sleep* assoit la stratégie descriptive qui présente le personnage en même temps que le décor initial sur la dialectique de l'approximatif et du tout à fait, du

flou du paysage et de la netteté de l'image, comme une mise en scène éthique : ce qui paraît au premier coup d'oeil la représentation de l'intangibilité du devoir dans l'incertitude du décor :

It was about eleven o'clock in the morning, mid October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them. I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. I was everything the well-dressed private detective ought to be. I was calling on four million dollars.<sup>19</sup>

De «It was about» à «I was everything», l'heure, la date et la température approximatives, celle-ci d'autant plus que l'énonciation conjoint les extrêmes (le soleil est présent, effacée seulement sa brillance, en même temps que la pluie, mais annoncée, quant à elle, seulement d'une apparence, comme une menace qui permet ainsi à la séquence de balayer tous les temps, du soleil passé à la pluie future : la météorologie est d'emblée un spectacle, que la phrase parcourt en une manière de prétérition, comme une série de propositions, autant dire *ouverture*, au sens musical, du texte) conduisent, telle une solidification, un précipité, à cette figure humaine qu'elles convoquent dans sa netteté explicitement travaillée, comme un simulacre qui se révèle tel par une autre prétérition : «shaved and sober» soulignant l'accidentel que «neat» et «clean» pouvaient encore cacher dans leur possible permanence.

Dans la théâtralité paradoxale (parce qu'atténuée, implicite) de cette ouverture, le héros sort du décor. Il est l'homme des circonstances. Celles-ci sont d'abord réduites à une spatialité sur laquelle le temps (chronologique et climatique) vacille, comme une incertitude qui est aussi une ébauche, une tentation d'écriture, avant que la présence humaine, négativement évoquée, comme nous allons le voir, ne vienne donner à ces circonstances une raison, une connotation causale. Mais ce qui importe à la lecture, c'est que le personnage est *là* avant de se dire *là pour*. Encore ce «pour» reste-t-il caché dans l'appât d'un «à cause» : «calling on *four million dollars*». La fortune cache ici l'employeur en même temps que ses raisons de recourir au détective, Marlowe a rendez-vous avec l'abstraction d'un chiffre. Autant dire qu'il reste seul, seul avec son décor, le décor qui semble l'avoir suscité, seul avec lui-même (il est aussi construit comme un décor, nous le verrons), seul avec une image *fondatrice* : «I was everything the well-dressed private detective ought to be».

Bien évidemment, si l'on peut ici sans quelque abus parler de «stade du miroir» et évoquer Lacan, c'est seulement en autant que le regard imaginaire et captif du lecteur ordonne toute la scène et «voit» Marlowe naître en tant qu'individu de fiction dans une stratégie spatiale

qui n'est perceptible que parce que ce lecteur *voit ainsi lui-même en tant que tel*. Le lecteur naît de sa lecture comme Marlowe naît du texte et le texte est un miroir dont le tain est l'écriture. La lecture, regard piégé par la lettre dont les glissements incessants font éclore et se solidifier, mais transitoires, des images.

Dans cette optique, le personnage, loin d'être la clé explicative de cet activisme du regard, l'identité que le regard attribué telle une signature avère, que Mieke Bal voit encore, quand bien même pour l'opposer à celui du «focalisateur», dans la vue de Rouen qui se révèle dès lors portée par Emma, dans cette optique, dis-je, le personnage n'est que le produit provisoire et relativement peu différencié du *regard du lecteur se percevant lui-même comme regard*, regard convoqué par l'épars des signes, regard sommé de sémiotiser.

Dans cette mélodie *inarrêtable* de l'écriture coulée dans la portée du texte, le personnage n'est qu'un point d'orgue, une cadence éparse, illimitée, où le lecteur improvise, s'inscrit, projette son activisme sémiotique, quand il ne se projette pas lui-même!

Mais revenons à notre incipit. J'ai dit que la présence humaine était négativement évoquée dès la présentation «théâtrale» que fait de lui-même le narrateur homodiégétique. C'est que cette description architecturale (j'y reviendrai) représente, dans son inutilité emphatique, le pacte par lequel le *texte donne à lire*, un étymon incipital en quelque sorte. En effet, l'étonnant : «I was neat, clean, shaved and sober, *and I didn't care who knew it*» semble ironiser sur la présence du lecteur, seul, par définition, à savoir, du moins ici, que Marlowe est comme il se dit. Ce décidément curieux personnage se soucie donc du témoin comme de sa première chemise bleu sombre. Il y a là, me semble-t-il, une autre forme de prétérition dont le positif, cette fois, serait à chercher du côté de ces ironiques «tels que vous me voyez, lecteur» qui parsèment implicitement, et parfois explicitement, *Tristram Shandy*, entre autres.

C'est en effet, comme chez Sterne, l'artificialité de la présence et du personnage et du lecteur qui se trouve ici désignée, l'artificialité de *toute présence au texte*. Rien n'aura eu lieu. Le simulacre efface la présence même qu'il capture. Et si la littérature, comme tout art, était, en ce sens, l'expérience faite du néant, d'un néant ainsi surmonté parce que devenu inutile dès lors qu'il a été une fois au moins, là, dans le simulacre, *éprouvé, vécu*? Une chose en tout cas m'apparaît, quant à moi, indéniable : l'épreuve de cette néantisation passe par la foi accordée au simulacre, non pas comme redoublement vite traversé en direction de notre réel, mais, au contraire, en tant qu'objet autre qui, du même coup, suspend et ainsi, dans le présent absolu de l'expérience esthétique, *annule* ce réel dont pourtant, bien sûr, il s'est donné lieu. Il s'ensuit que toute réduction du simulacre aux contours de notre monde, dans une mimésis impé-

rieuse (personnages, diégèse, focalisation, bref tous les cadres de la narratologie), banalise et détruit par le fait même l'expérience esthétique qu'elle prétendait saisir.

On ne manquera pas sans doute ici d'objecter que déclarer nuls et non avenues les contours projectifs que, telle une portée et des barres de mesure sur (ou sous; en tout cas, hors de son cours) la fluidité d'une mélodie, la narratologie appose au texte, c'est se condamner à nier la possibilité même de toute fiction, de toute histoire, de toute diégèse même, en fin de compte de tout «monde possible». L'absurdité d'une telle attitude se traduirait dans la contradiction même des termes. Aussi bien ne s'agit-il pas de cela.

Il s'agit plutôt, quant à moi, d'insister sur le simulacre second, et déjà, en ce sens même, critique, que représente l'univers de la mimésis. Or il me semble que la narratologie, tout entière à ce choix attachée, perd résolument la dimension esthétique, fondamentale il va de soi, de l'objet-lieu dit texte, dans la mesure où cette dimension esthétique trouve son fondement dans la deixis, c'est-à-dire ce geste de l'esprit qui, *avant même* de reproduire, vise à *se produire en prenant place*, «pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être» (Mallarmé). Désigner, nommer, compter, c'est ainsi se décliner, décliner son identité. Que cela soit ou non ressemblant, à quelque chose qui s'appellerait le monde, à quelqu'un qui s'appellerait moi, n'a point trop d'importance, puisque de toute façon on n'en saurait tout à fait sortir. Avant cela, la question posée pourrait se formuler plutôt ainsi: miroir, miroir, dis-moi où est «je». Et la réponse : «je» est dans la multiplicité des reflets qui le cherchent. «La variété des choses est en réalité ce qui me construit» écrivait Francis Ponge.

C'est ainsi que le «I didn't care who knew it» de Marlowe ne peut atteindre le lecteur que dans la mesure où celui-ci est le tiers absolu, c'est-à-dire le voyeur, celui dont toute saisie (du monde, du corps, de l'autre) suppose la prise à témoin. C'est parce que ce témoin extradiégétique prête l'impulsion de son déchiffrement littéral à la foi qu'il accorde à Marlowe que celui-ci peut se prétendre seul, sur la scène de la lecture et, littéralement, «se foutre du monde» en envoyant promener le «qui que ce soit d'autre» qui viendrait masquer la relation fondamentale ici posée entre le «personnage» et son «lecteur», tous deux fictions du texte.

Restent «les choses», dans leur diversité constructive, les choses, ces lettres dont l'on décolle bien vite mais en se laissant guider par elles, les choses, aussi ce paysage qui, dans la fiction même, mime la lettre, dans la mesure où le décor de la mimésis est le produit de l'avancée déictique, dans la mesure où tracer un signe, quand bien même sans support, c'est fonder le monde dont on est fait, dont on est fait présent, comme on répond à l'appel.

Les choses de la mimésis, ce sont ici, nous l'avons vu, un décor de collines avant la pluie et un «je» réduit, ainsi «mannequin», à une armature où se posent des vêtements, en forme, comme nous l'avons dit, d'architecture, au sens fort, c'est-à-dire: ce qui s'enlève de terre. Des «foothills» en effet, vers «eleven o' clock» aux «black brogues» d'où sortent des «black wool socks with dark blue clocks» de Marlowe, c'est, dans le redoublement insistant de la lettre, le parcours qui va d'un plan d'ensemble à un très gros plan, du ciel aux pieds, de l'horloge aux grisottes («clocks») des chaussettes, du décor au personnage comme résultante des lignes de fuite spatiales, lesquelles, bien sûr se dessinent visiblement de lettres traçantes. C'est le parcours de l'entrée en scène du personnage, à partir du fond, comme surgissant du mur de scène.

L'harmonie exagérée des couleurs qu'il porte, du «powder-blue» au «dark blue», liées de noir, ainsi que dans un vitrail, dirait-on, le pose comme une image de mode d'autant plus perceptible comme telle que l'insistance sur la propreté et surtout la sobriété — détail révélateur, parce que de trop— en accentue l'artificialité et le montre tout aussi «composé» dans le simultané, dans sa ponctualité d'apparition, que l'était le décor dans sa variabilité suspendue. Le jeu des sonorités qui répercutent très scrupuleusement celles du décor de collines rend, en outre, perceptible l'ambiguïté de la formule «a look of hard wet rain», comme une inscription en filigrane du «dur» dans le paysage, et fait affleurer à la surface du texte des termes qu'ici le contexte cachait, des termes qui tracent quelques-unes des premières lettres du mythe policier: «hard» (comme dans «hard-boiled», littéralement «bouilli bien dur», qualificatif habituel du roman noir américain), «powder», «dark», «black», «(b)rogue», plus loin «stained».

Le personnage est un costume et une image, autant dire une surface et un mythe, c'est-à-dire une forme. Il a rendez-vous avec cette abstraction, ce concentré de société qu'est l'argent. Or, plus tard, quand Marlowe quittera le général Sternwood et qu'il laissera son regard errer sur les collines, depuis la porte que le domestique vient alors de refermer sur lui (je reviendrai sur cette porte d'une importance capitale), nous pourrions lire :

Beyond the fence the hill sloped for several miles. On this lower level faint and far off I could just barely see some of the old wooden derricks of the oilfield from which the Sternwoods had made their money. [...] The Sternwoods, having moved up the hill, could no longer smell the stale sump water of the oil, but they could still look out of their front windows and see what had made them rich. If they wanted to. I didn't suppose they would want to. (p. 18)

Ce morceau d'écriture représente une remarquable variation à partir du premier paragraphe du texte que nous avons analysé. En effet, il inverse le regard de

Marlowe, et sa position dans la diégèse. Marlowe est maintenant un lecteur ( et pour cause: il vient d'être engagé) qui attribue aux Sternwoods l'indifférence quant au spectacle de leur ascension sociale que Marlowe éprouvait, quant à lui, pour quiconque aurait pu le voir, lui, ainsi tiré à quatre épingles, en quête d'une respectabilité provisoire et de façade.

Et ce qu'il regarde, avec l'ascension des Sternwoods, leur passé lointain, c'est son propre passé, immédiat, ou comment il est monté ainsi grapiller quelques dollars aux quatre millions avec lesquels il avait rendez-vous. Il y avait alors «a look of hard wet rain in the clearness of the foothills», il y a maintenant, implicitement «down the hills»: «the stale sump water» des puits de pétrole. L'orage qui menaçait (le film de Hawks n'oublie pas cette omniprésence de la pluie) au ciel, c'est en fait l'eau croupie qui accompagne métonymiquement et même métaleptiquement l'argent et, dans cette odeur nauséabonde que les Sternwoods, qui ont «monté», ne peuvent plus sentir, Marlowe voit inscrite sa route vers le dévoilement des turpitudes des filles du Général.

En fait, ce que les dimensions de cet article ne laissent pas le loisir de montrer mais qui représente l'architecture même de *The Big Sleep*, c'est l'extraordinaire spatialisation du récit. J'entends par là non seulement que le cheminement diégétique de Marlowe trace un labyrinthe circulaire — le texte y insiste: cinq jours plus tard, il revient au même endroit démasquer le coupable, dans la confusion temporelle de tout labyrinthe: «The whole estate looked *as though it had been made about ten minutes before*. I rang the bell. *It was five days since I had rung it for the first time. It felt like a year*» (p. 195) — mais que chacune des inscriptions d'un personnage dans un lieu de la fiction s'effectue de telle façon qu'une série de variations survenant visiblement dans la description du décor, d'une part renvoie à un autre décor ou au même dans un autre temps, d'autre part capture ce personnage comme s'il n'était qu'un avatar du lieu. Comme *Salammbô*, à cet égard, *The Big Sleep* est le récit des aventures de la description. Et loin qu'il s'agisse là d'une inadvertance, le texte souligne ce parti pris esthétique par un perpétuel traitement «en à-plat» des fictions visuelles qu'il institue, comme si la narration n'était faite que du glissement successif d'autant de «lames» descriptives, celles-ci finissant par coïncider avec le paragraphe dont elles deviendraient presque, à la limite, une simple émanation dans l'imaginaire. Et l'ouverture, le dédoublement, la répercussion interne qui adviennent à l'espace de l'univers diégétique représentent sans doute l'analogie la moins forcée que le texte puisse trouver de lui-même et de ses incessants déboitements *à tous les niveaux*.

Revenons, pour conclure, aux premières pages du roman où se trouve particulièrement mis en évidence ce jeu sur les surfaces dont la narration fait à la fois son moteur et sa représentation.

Le deuxième paragraphe s'ordonne d'une remontée fictive du mouvement descriptif, inverse donc du premier paragraphe, une remontée qui donne un corps de logis aux quatre millions de dollars, une façade aussi «éléphantesque» que cette somme et tout en haut une manière de vitrail où viendra tôt se projeter Marlowe en chevalier servant :

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the visor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting any-where. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (p. 1)

Point n'est sans doute besoin d'insister sur le caractère emblématique et programmatique de cette description : non seulement toute l'intrigue s'y donne en raccourci mais, mieux, une scène précise s'y amorce qui y assoiera ses variations propres : celle du chapitre 7 où Marlowe découvrira, dans un décor nippon-chinois (les éléphants indiens ont fait du chemin), près d'un bureau («with carved *gargoyles* at the corners», p. 31. Discret rappel du médiéval chevalier), et sur un piédestal, une autre femme nue, Carmen, «a pair of long jade earrings», p. 32, lui tenant alors autant lieu de vêtement («She wasn't wearing *anything else*») que maintenant à la damoiselle ses cheveux («...*any clothes on but*...»). Un genre de totem (en fait un appareil-photo) servira alors à «attacher» Carmen, cette fois au sens figuré, dans les images compromettantes qui la fixeront. Notons qu'alors Marlowe, toujours galant, effacera le corps par la qualité, le qualificatif : «As a naked girl she was not there in that room at all. She was just a dope. To me she was always just a dope»(p. 32). Même façon de dire que dans le rendez-vous avec les quatre millions de dollars qui cachaient justement le père de la donzelle et d'autant plus qu'ici aussi il y a «rendez-vous», ce que souligne le «to me», rendez-vous en effet que ce «dope» («rancart» est un autre sens du mot) avec cette «dope» (droguée).

On voit par ailleurs, dans ce rapprochement entre les deux séquences descriptives, que Marlowe est celui qui projette : l'absence ici de la fille nue, sa présence à lui, en aide au chevalier, dans le vitrail où il rentrerait volontiers *s'il habitait la maison* («if I lived in the house»). On ne saurait sans doute représenter plus clairement ce qu'est le personnage, ce qu'est *tout* personnage : une intrusion fictive dans le décor que produit un espace d'écriture. Le personnage est le conditionnel et non la condition du texte. Il occupe l'espace du «mettons», du «si vous voulez», que prenait déjà l'éclatant «Call me

Ishmaël» qui ouvre *Moby Dick*. Et dès lors *The Big Sleep* inverse ici, du livre que l'on ouvre à la maison où le personnage va rentrer, le mouvement qui, dans *The Fall of the House of Usher*, renvoyait de la maison au livre déjà ouvert.

Continuons donc de suivre le processus par quoi le personnage entre dans l'espace de la fiction comme le lecteur dans celui de la lecture.

Après s'être projeté sur un verre peint où un chevalier veut être aussi «sociable», en relevant la visière de son casque (et ainsi se montrant comme contenu, inclusion), que lui l'a été en étant propre, bien habillé et sobre, Marlowe va s'introduire, *par le regard*, un regard auquel *le verre* livre passage, dans l'espace répercuté comme un jeu d'échecs où l'attend sa mission :

There were French doors at the back of the hall, beyond them a wide sweep of emerald grass to a white garage, in front of which a slim dark young chauffeur in shiny black leggings was dusting a maroon Packard convertible. Beyond the garage were some decorative trees trimmed as carefully as poodle dogs. Beyond them a large green house with a domed roof. Then more trees and beyond everything the solid, uneven, comfortable line of the foothills. (p. 1-2)

Comme on le voit, nous sommes revenus au point de départ du texte, avec l'évocation de ces collines «beyond everything», de ces collines devenues «confortables» comme si on les habitait maintenant. Mais ce qui est surtout remarquable ici, c'est la répercussion horizontale, en ligne de fuite, d'un espace fictif gigogne fait de la duplication du même : l'alternance de végétal et d'architecture reproduite trois fois, du hall dont seules les «French doors at the back» avec leur verre implicite permettent à ce qui dès lors s'identifie comme un regard de franchir le seuil, au garage devant lequel, dans un noir et blanc quasi-photographique, un chauffeur «dark» et «black» comme les vêtements de Marlowe, ancillairement dépoussière, comme le fera Marlowe, comme il l'aurait fait du verre au chevalier, pour en arriver à cette serre (architecture de verre qui enserme une végétation, comme les portes à la française laissaient voir, au contraire une large fuite – «sweep» – d'herbe) où l'attend, Minotaure au centre du labyrinthe, le général et ses orchidées emblématiques, leur chair «too much like the flesh of men», leur parfum qui a «the rotten sweetness of a prostitute» (p. 7), comme autant de vénéneuses Carmen.

Suivra alors la description du hall de l'intérieur, avec un autre tableau qui transcrit, dans la guerre du Mexique et la famille du général, le militaire médiéval du fronton où Marlowe s'était volontiers projeté. Marlowe fixe ici son regard sur celui du personnage représenté et le piège du spéculaire se referme alors sur lui...et sur nous «I was still staring at the hot black eyes when a door

opened far back under the stairs. It wasn't the butler coming back. It was a girl»(p. 2).

Ce que son regard suspendu à une représentation lui renvoie, c'est la vision *latérale* d'une porte d'où sort, comme serait descendue du verre peint la damoiselle, Carmen. Carmen qui prend la place du valet *qu'jamais le texte n'a encore mentionné* mais dont le lecteur doit comprendre, prenant ainsi conscience rétrospectivement, comme il se doit, de la paralipse ainsi mise en scène, que c'est lui qui a ouvert la porte du hall à Marlowe, cette porte que le mouvement descriptif assignable au «narrateur-focalisateur» (pour reprendre l'expression de Mieke Bal) avait rendue inutile, cette porte dont, maintenant que le mouvement descriptif a été *rétrospectivement* attribué au regard de Marlowe ainsi entré *le temps* que la narration escamotait d'une description la fiction de cette entrée, l'ouverture est concédée au valet... qui n'est présent que par *prétérition*! La question qui se pose est donc : «qui a ouvert la porte?» Je répondrai quant à moi, pour commencer de finir, sur une pirouette que je m'efforce de rendre la plus sérieuse possible cependant : «The butler *almost* did it». Les connaisseurs apprécieront!

Concluons, dès lors, avec l'abrupte ambiguïté d'un suspens qui fait violence. Ce qu'il fallait démontrer que le texte, du moins quand on ne le prend pas de trop haut, quand on n'accorde point une foi un peu trop carbonnière aux histoires ni aux récits, déploie toujours de l'espace, comme une inscription paradoxale de la musique qu'est son intermittence de signe.

Et voilà donc pourquoi votre dévoué soussigné n'est pas narratologue. Du moins pas de la sorte qui, à son regard profane et donc certes grossier, semble occuper, exclusive, souveraine et un rien impérialiste même, les tréteaux de la critique universitaire.

Seules les choses n'ont pas de fin, c'est pourquoi leur description est toujours moins banale qu'un récit. C'est pourquoi leur description n'est toujours qu'une variation sans thème. Et que cette variable sans invariant a pour nom écriture.

---

\* *La recherche dont ce texte représente un des états a été subventionnée par le fonds F.C.A.R.*

1. «Silences de Flaubert», in *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1966, p. 238
2. *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 20
3. *Loc. cit.*
4. Je prends bien soin, ici, de distinguer la *manifestation* de l'écriture, seule perceptible à la lecture, de sa production, non assignable à un lieu ni une ponctualité,

encore que la lecture non seulement puisse mais même doive, pour se mettre en action, «fabuler» cette production, comme j'espère le montrer. Quant au récit, ce qui m'intéresse, c'est *ce qui le produit*, localement, *sa production en tant qu'émergence progressive*, non l'unification que peut en faire une lecture, critique ou non. Pour occuper toutes les cases de mon modèle, je dirai que c'est cette unification que j'appellerais «manifestation» du récit.

Quant à l'emploi de l'article partitif, en ce qui a trait au récit, il veut insister sur le fait que, pour moi, le récit est également un élément qui entre en jeu dans toute manifestation sémiotique, la plus infime soit-elle, pour peu, cependant, qu'elle soit de nature verbale. Mais il y entre en tant qu'*effet* et non moteur. Le récit est, à mon sens, l'effervescence, la fièvre du faire scriptural. Je m'efforcerai, dans une recherche ultérieure, de dépasser cette façon métaphorique de désigner une réalité théorique qui n'entre pas vraiment dans les cadres de cet article.

5. Il ne s'appelle évidemment pas Brahé pour rien. Comme son homonyme l'astronome danois au XVI<sup>e</sup>., il représente la fine pointe de la science de son temps.
6. Daniele Del Giudice, *Atlas occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 158.
7. Cf. *Narratologie*, Utrecht, H&S Publishers, 1983, 199 p.
8. Cf. à ce sujet : *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, trad. D. Bansard et all., Paris, Éditions du Seuil, 1981, 372 p. Par exemple, ceci de Ray Birdwhistell: «Un individu ne communique pas, il prend part à une communication ou il en devient un élément. Il peut bouger, faire du bruit..., mais il ne communique pas. En d'autres termes, il n'est pas l'auteur de la communication, il y participe. La communication en tant que système ne doit donc pas être conçue sur le modèle élémentaire de l'action et de la réaction, si complexe soit son énoncé. En tant que système, on doit la saisir au niveau d'un échange». (p. 75)
9. «My creative method», in *Méthodes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Idées», 1961, p. 12.
10. «Mallarmé et l'art du roman», in *Faux pas*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 191.
11. *Héraclite*, (en collaboration avec Eugen Fink), Paris, Éditions Gallimard, coll. «Classiques de la philosophie», 1969, p. 176.
12. *Op. cit.*, note 7, p. 101.
13. «Variations sur un sujet», in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 368.
14. *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, 357 p.
15. Uri Eisensweig dit fort justement (*op. cit.*, p. 10) que «le déploiement du roman policier est fondé sur une référence récurrente à l'*altérité*» (souligné dans le texte).
16. *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je», 2<sup>e</sup> édition corrigée 1982, p. 83.
17. *Ibid.*, p. 84.
18. *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine books, 1972, p. 20.
19. New York, Vintage books, 1976, p. 1. Toutes les citations renverront à cette édition.