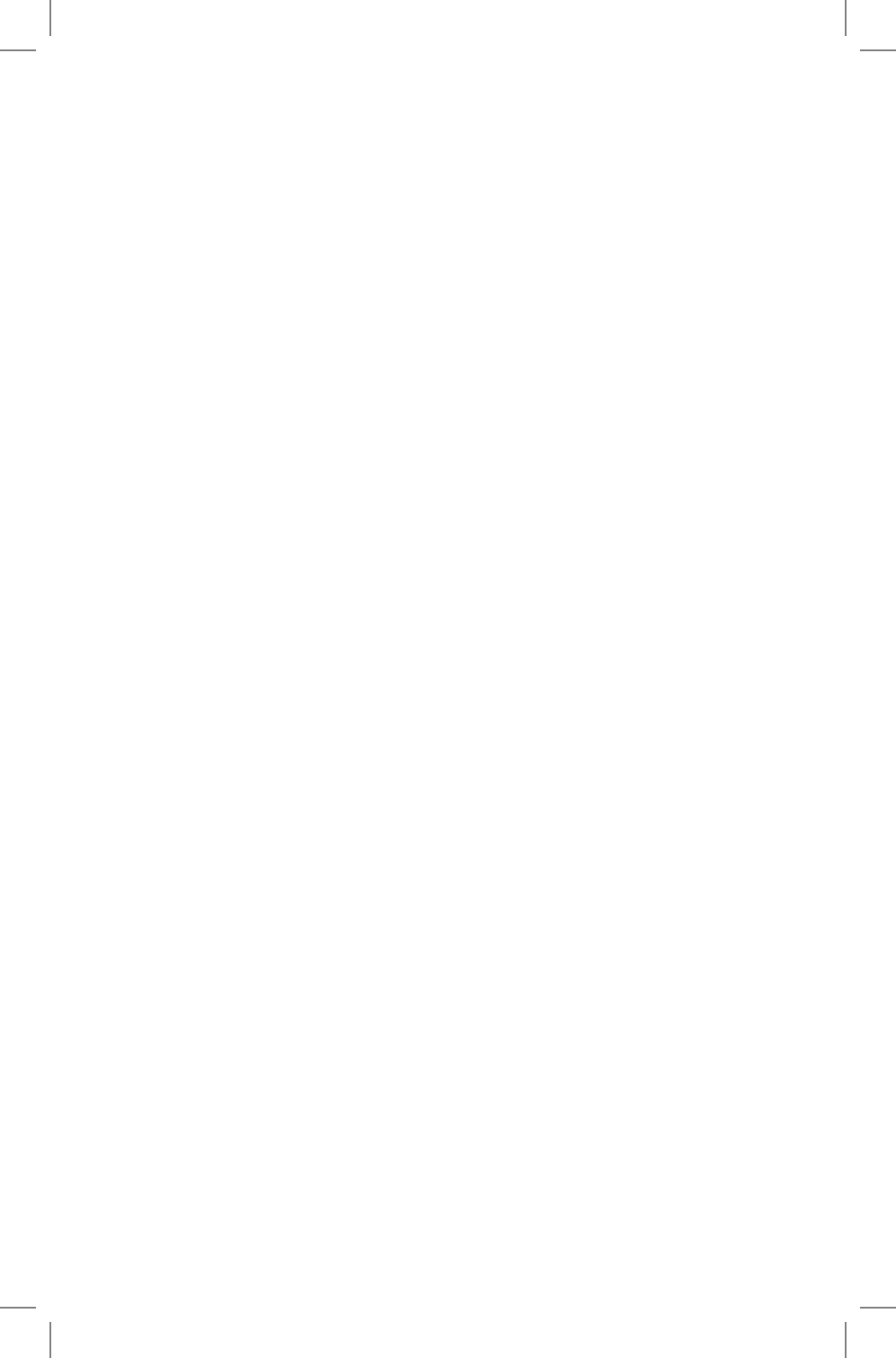


La distraction comme perception



I

Il y a longtemps, à l'époque où j'écrivais pour les *pulps*, j'ai mis dans une nouvelle une phrase comme celle-ci : « Il sortit de la voiture et marcha le long du trottoir inondé de soleil jusqu'à ce que l'ombre portée par l'auvent qui surplombait l'entrée lui tombe sur le visage comme de l'eau fraîche. » Les éditeurs la supprimèrent. Les lecteurs n'aimaient pas ce genre de chose – ça retardait l'action. Je voulus leur prouver qu'ils avaient tort. Mon hypothèse était la suivante : les lecteurs croyaient, mais croyaient seulement, qu'ils ne s'intéressaient qu'à l'action ; alors qu'en réalité, ce à quoi ils s'intéressaient, même s'ils ne le savaient pas, et ce qui m'intéressait, moi, c'était de créer de l'émotion au moyen du dialogue et de la description¹.

Que le polar soit, aux yeux de Raymond Chandler, davantage qu'un produit commercial destiné au divertissement populaire, on peut en juger par le fait qu'il y vient à un âge avancé, après une longue et prospère carrière dans les affaires. Il publie son premier roman, qui est aussi son meilleur, *Le Grand Sommeil*, à l'âge de cinquante ans, après avoir étudié cette forme pendant près d'une décennie. Les nouvelles qu'il écrit au cours de cette période sont pour la plupart des ébauches de ses futurs romans, des épisodes qu'il reprendra plus tard *verbatim* pour en faire des chapitres de cette forme plus longue. Il développe sa technique en imitant et en retravaillant les modèles fournis par d'autres auteurs de polar : apprentissage délibéré, réfléchi, à une époque de la vie où, d'ordinaire, un écrivain a déjà trouvé sa voie.

* Les mots suivis d'un astérisque sont en français dans le texte original.

Deux aspects de son parcours antérieur semblent expliquer la tonalité personnelle de ses ouvrages. Cadre dans l'industrie pétrolière, il vit une quinzaine d'années à Los Angeles avant d'être licencié pendant la Grande Dépression, mais il y vit assez longtemps pour sentir ce que l'atmosphère de cette ville a d'unique, et dans une position où il peut percevoir la nature du pouvoir et les formes qu'il revêt. Né aux États-Unis, il fait à partir de l'âge de huit ans sa scolarité en Angleterre, dans l'enseignement privé.

Car Chandler se voit d'abord comme un styliste, et c'est précisément sa distance à la langue américaine qui lui permet de l'employer comme il le fait. Sa situation, à cet égard, n'est pas si différente de celle de Nabokov : celui qui écrit dans une langue d'adoption est déjà un styliste par la force des choses. Pour lui, la langue ne saurait plus jamais être irréflechie ; les mots n'iront plus jamais de soi. L'attitude naïve, non réflexive envers l'expression littéraire lui étant dorénavant proscrite, il éprouve dans sa langue une densité et une résistance matérielles : même les clichés et les lieux communs qui, pour un locuteur natif, ne sont pas vraiment des mots, mais relèvent de la communication instantanée, prennent dans sa bouche une résonance étrangère, sont employés entre guillemets, avec la délicatesse que l'on mettrait à présenter un intéressant spécimen : ses phrases sont des collages de matériaux hétérogènes, curieux fragments linguistiques, figures de style, tournures familières, noms de lieux, locutions locales, et le tout est laborieusement agglutiné pour produire l'illusion d'un discours continu. En cela, la situation vécue de celui qui écrit dans une langue d'emprunt est déjà

emblématique de la situation générale de l'écrivain moderne : pour lui, les mots sont devenus des objets. Le polar, en tant que forme dénuée de contenu idéologique, dénuée aussi de visée ouvertement politique, sociale ou philosophique, autorise ce type d'expérimentation stylistique pure.

Mais il présente encore d'autres avantages. Ce n'est pas un hasard si les principaux représentants de l'art pour l'art dans le roman de l'après-guerre, Nabokov et Robbe-Grillet, organisent presque toujours leurs mots autour d'un meurtre : pensons au *Voyeur* ou à *La Maison de rendez-vous*, pensons à *Lolita* ou à *Feu pâle*. Ces auteurs, de même que leurs contemporains dans le domaine artistique, représentent une sorte de deuxième vague dans l'élan moderniste et formaliste qui a donné naissance au grand modernisme des deux premières décennies du xx^e siècle. Mais si, dans ces œuvres antérieures, le modernisme constituait une réaction contre la narration et l'intrigue, ici, l'événement vide et décoratif du meurtre devient le moyen d'organiser un matériau par essence dénué d'intrigue pour produire l'illusion du mouvement et les arabesques formellement satisfaisantes d'une énigme en déploiement. Toutefois, le contenu réel de ces livres est de nature quasi scénique : les motels et les villes universitaires du paysage américain, l'île du *Voyeur*, les mornes villes de province des *Gommes* ou de *Dans le labyrinthe*.

Dans le même ordre d'idées, on peut faire de Chandler un peintre de la vie américaine : s'il n'a pas bâti ces modèles à grande échelle de l'expérience américaine que l'on trouve dans la grande littérature, il nous a livré des images fragmentaires de décors

et de lieux, des perceptions fragmentaires qui, par quelque paradoxe formel, sont inaccessibles à la littérature sérieuse.

Prenons une expérience quotidienne insignifiante : deux personnes se rencontrent par hasard dans un hall d'immeuble. Mon voisin est en train d'ouvrir sa boîte à lettres ; je ne l'ai jamais vu auparavant, nous nous regardons furtivement, il me tourne le dos alors qu'il peine à extraire de sa boîte les magazines grand format qu'elle contient. Par sa nature fragmentaire, un tel instant exprime une vérité profonde sur la vie américaine, en donnant à percevoir les moquettes constellées de taches, les crachoirs remplis de sable, les portes en verre qui ferment mal : tout cela témoigne de ce cadre anonyme et usé où se rencontrent les luxueuses vies privées qui se tiennent côte à côte comme des monades closes, derrière les portes d'appartements privés : une suite monotone de salles d'attente et d'arrêts de bus, lieux négligés de la vie collective qui remplissent les interstices séparant les compartiments privilégiés où se déroule l'existence des classes moyennes. À mon sens, la structure d'une telle perception repose sur le hasard et l'anonymat, sur un vague coup d'œil donné en passant, comme par la fenêtre d'un bus, alors que notre esprit est occupé par un objet plus immédiat : son essence est d'être inessentielle. C'est pourquoi elle échappe à l'appareil d'enregistrement de la grande littérature : que l'on en fasse une épiphanie joycienne et le lecteur sera obligé de placer ce moment au centre de son monde, comme étant directement imprégné d'une signification symbolique ; alors, d'un coup, cette perception sera irréparablement mutilée dans ce qu'elle a de plus

fragile et de plus précieux, sa légèreté sera perdue, il deviendra impossible de ne la percevoir qu'à demi et de la négliger à moitié.

Mais tout changera si l'on introduit cette expérience dans le cadre d'une histoire policière : j'apprends que l'homme que j'ai vu n'habite même pas dans mon immeuble et qu'en réalité, il n'ouvrirait pas sa boîte à lettres, mais celle de la femme assassinée. Soudain, mon attention revient sur la perception négligée et l'appréhende sous une forme nouvelle, plus intense, sans pour autant mutiler sa structure. Tout se passe comme si certains moments de la vie n'étaient en effet accessibles qu'au prix d'un certain manque de focalisation intellectuelle : comme des objets situés dans les marges de mon champ de vision et qui disparaissent quand je tourne le regard pour les fixer directement. Ce sentiment, Proust l'éprouvait avec la plus grande vivacité. Toute son esthétique se fonde sur un antagonisme absolu entre la spontanéité et la réflexivité. Pour lui, ce n'est qu'après coup que l'on peut avoir la certitude d'avoir vécu, d'avoir perçu ; et pour lui, la tentative délibérée de rencontrer l'expérience en face-à-face, dans le présent de son accomplissement, est toujours vouée à l'échec. Dans un registre mineur, la structure temporelle unique de la meilleure histoire policière est un prétexte, un cadre d'organisation pour ce type de perception isolée.

C'est sous cet aspect que l'on doit comprendre la fameuse différence d'atmosphère entre les histoires policières anglaises et américaines. Gertrude Stein explique, dans ses *Leçons en Amérique*, que le trait essentiel de la littérature anglaise réside dans l'inlassable description de la « vie quotidienne », de la

routine et de la continuité vécues, où l'on dénombre et l'on évalue chaque jour ses possessions, et dont la structure élémentaire n'est autre que le cycle et la répétition. La vie américaine, le contenu américain, est en revanche informe, toujours à réinventer, c'est une terre sauvage qui reste à cartographier, où la notion même d'expérience se trouve constamment mise en question et révisée, où le temps est une succession indéterminée dont ne se détachent qu'une poignée d'instant décisifs, explosifs, irrévocables. D'où le fait que le meurtre dans un tranquille village anglais ou dans un club d'une ville de Londres noyée dans le *fog* soit interprété comme signe de scandaleuse interruption d'une paisible continuité ; et qu'à l'inverse, la violence des gangs dans la grande ville américaine apparaisse comme un destin secret, une espèce de némésis tapie sous la surface de fortunes acquises trop vite, d'une croissance urbaine anarchique et de vies privées vouées à l'impermanence. Pourtant, dans les deux cas, le moment de violence, apparemment central, n'est rien d'autre qu'une diversion : la véritable fonction du meurtre commis dans un village tranquille, c'est de faire éprouver l'ordre avec plus de force ; et le principal effet de la violence dans le polar américain, c'est de nous permettre de l'éprouver à l'envers, dans le domaine de la pensée pure, sans risques, comme un spectacle procurant non pas tant l'illusion de la vie que l'illusion que la vie a déjà été vécue, que nous avons déjà touché ces sources archaïques de l'Expérience dont les Américains ont toujours fait un fétiche.

II

On s'observa avec le regard candide de deux revendeurs de bagnoles d'occasion².

(*GF*, IX, p. 458)

La littérature européenne est métaphysique ou formaliste, parce qu'elle tient pour acquise la nature de la société, de la nation et qu'elle cherche constamment à la dépasser. La littérature américaine ne semble jamais aller au-delà de la définition de son point de départ : toute image de l'Amérique sera enveloppée dans une interrogation et une présupposition relatives à la nature de la réalité américaine. La littérature européenne peut choisir son sujet et sa largeur de focale ; la littérature américaine se sent contrainte de tout inclure, sachant que l'exclusion fait partie du processus de définition, et que l'on pourrait lui demander de se justifier autant sur ce qu'elle ne dit pas que sur ce qu'elle dit.

La grande période de la littérature américaine qui s'étend plus ou moins d'une guerre mondiale à l'autre a exploré et défini l'Amérique sur un mode géographique, comme une somme de localismes séparés, comme une unité additive, formant à sa limite externe une somme idéale. Mais depuis la Seconde Guerre mondiale, les différences organiques d'une région à l'autre se sont progressivement effacées sous la poussée de la standardisation ; et l'unité sociale organique de chaque région n'a cessé de se fragmenter et de s'abstraire à mesure que se développaient les cellules familiales repliées sur elles-mêmes, que les villes se disloquaient et que se déshumanisaient les

transports et les médias reliant les monades entre elles. Dans cette société nouvelle, la communication est orientée vers le haut et passe par un lien abstrait avant de redescendre. Les unités isolées sont toutes hantées par le sentiment que le centre des choses, de la vie, du contrôle se trouve ailleurs, par-delà l'expérience vécue. Dans cette société nouvelle, les principales images d'interrelation sont des images de juxtaposition mécanique : les maisons préfabriquées, toutes identiques, qui prolifèrent sur les collines ; l'autoroute à quatre voies remplie de voitures collées les unes aux autres et vue d'en haut, abstraitement, par un hélicoptère chargé de surveiller la circulation. La crise de la littérature américaine dont on parlait après guerre doit se comprendre sur fond de ce matériau social ingrat, où seuls des trucages peuvent produire l'illusion de la vie.

Chandler se trouve quelque part entre ces deux situations littéraires. Son mode de pensée et sa vision se sont formés dans l'entre-deux-guerres. Mais par accident, son contenu social anticipe sur les réalités des années 1950 et 1960. Car Los Angeles est une sorte de microcosme et de préfiguration de la situation du pays tout entier : une nouvelle ville dépourvue de centre, dans laquelle les différentes classes ont perdu tout contact les unes avec les autres parce que chacune vit isolée dans son compartiment géographique. Si le symbole de la cohérence et de la compréhensibilité sociales nous est offert par l'immeuble parisien du XIX^e siècle (mis en scène par Zola dans *Pot-Bouille*), avec sa boutique au rez-de-chaussée, ses riches aux deuxième et troisième étages, sa petite bourgeoisie au-dessus et, tout en haut, les chambres

des ouvriers, des servantes et des domestiques, Los Angeles est l'exact contraire, un étalement horizontal, une dislocation des éléments de la structure sociale.

Puisqu'aucune expérience privilégiée ne permet plus de saisir la structure sociale dans son ensemble, il faut inventer une figure que l'on pourra superposer à la société, une figure dont la routine et les habitudes permettront d'agencer tant bien que mal toutes ces parties séparées et isolées. Son équivalent est le protagoniste du roman picaresque, qui passe de décor en décor et assure la liaison entre des épisodes pittoresques mais dénués de lien intrinsèque. Ce faisant, le détective remplit à nouveau les exigences de la fonction de connaissance plutôt que celles de l'expérience vécue : à travers lui, nous pouvons voir et connaître la société dans son ensemble, même s'il ne saurait tenir lieu d'authentique expérience rapprochée. Le détective en littérature a bien sûr ses origines dans la création d'une police professionnelle, dont l'organisation ne vient pas tant d'un désir de prévenir le crime en général que de la volonté, de la part des gouvernements modernes, de connaître et donc de contrôler les éléments variables des zones qu'ils administrent. Les grands enquêteurs européens (Lecoq, Maigret) sont généralement des policiers ; tandis que dans les pays anglo-saxons, où le gouvernement exerce sur ses citoyens un contrôle plus souple, c'est le détective privé, de Sherlock Holmes au Philip Marlowe de Chandler, qui prend la place du fonctionnaire de l'État.

En tant qu'explorateur involontaire de la société, Marlowe visite soit des lieux que l'on ne voit pas, soit des endroits que l'on ne peut pas voir : les anonymes

ou les riches déterminés à garder leurs secrets. Les uns et les autres ont quelque chose de l'étrangeté que Chandler attribue au commissariat : « Un reporter new-yorkais avait écrit un jour que lorsqu'on passait sous la lampe verte du seuil d'un poste de police, on franchissait les bornes de ce monde pour entrer dans un autre univers situé au-delà de la loi » (*GF*, XXIII, p. 518). D'un côté, ces parties de l'Amérique qui sont aussi impersonnelles et minables que des salles d'attente : immeubles de bureau vétustes, ascenseurs avec crachoir et liftier ; intérieurs de bureaux miteux, à commencer par celui de Marlowe, vu à toutes les heures du jour et de la nuit, à ces heures où l'on a oublié jusqu'à l'existence des bureaux, tard le soir, quand les autres bureaux sont plongés dans l'obscurité, ou au petit matin, avant que la ville ne commence à s'agiter ; commissariats ; chambres d'hôtels et halls d'immeubles, avec leurs traditionnels palmiers en pot et leurs fauteuils trop rembourrés ; pensions dont les gérants améliorent l'ordinaire avec de menus trafics. Tous ces endroits relèvent de la masse, du versant collectif de notre société : avec ces lieux occupés par des anonymes, qui ne laisseront aucune marque de leur personnalité, nous sommes, en un mot, dans la dimension de l'interchangeable, de l'inauthentique :

De toutes ces bicoques, on voit sortir des femmes qui devraient être jeunes mais dont les visages évoquent l'amertume d'une bière éventée ; des hommes aux chapeaux rabattus sur les yeux qui inspectent la rue d'un regard furtif derrière leurs mains en creux, où gîte la flamme de l'allumette ; des intellectuels miteux sans un rond en poche ; des flics au visage

impassible et au regard inflexible ; des drogués et des marchands de drogue ; des gens dont toute l'originalité est de ne pas en avoir et qui le savent et même, de temps en temps, des types qui se rendent au boulot. Mais ceux-là sortent de bonne heure, quand les trottoirs craquelés sont encore vides et couverts de rosée matinale. (*GF*, VIII, p. 455)

La présentation de ce type de matériau social est bien plus courante dans l'art européen que dans le nôtre : comme si, nous autres Américains, nous étions disposés à tout savoir de nous-mêmes, tous nos secrets, y compris les pires, sauf celui-ci, qui n'a pas de nom ni de visage. Il suffit pourtant de comparer les visages des acteurs et des figurants de n'importe quel film européen avec leurs équivalents américains pour constater l'absence de grain dans notre cinéma, et la dissemblance entre le produit proposé et les traits des personnes que l'on peut croiser dans la rue. Ce qui rend tout cela difficile à remarquer, c'est le fait que, bien évidemment, notre vision de la vie est conditionnée par l'art que nous connaissons : or le nôtre ne nous a pas appris à percevoir la texture du visage des gens ordinaires mais, au contraire, à l'investir d'un certain glamour photographique.

Marlowe entre aussi en contact avec un autre pan de la vie américaine, qui est l'inverse de celui que je viens d'évoquer : la grande propriété, avec son cortège de domestiques, de chauffeurs et de secrétaires ; et, tout autour, les diverses institutions qui prennent soin des riches et préservent leurs secrets : les clubs privés, situés bien à l'écart, dans les montagnes, sur des routes privées surveillées par une

police privée qui ne laisse passer que les membres ; les cliniques où l'on trouve de la drogue ; les hôtels de luxe et leurs détectives maison ; les navires privés destinés aux jeux d'argent, à l'ancre au-delà de la limite des trois milles nautiques ; et, un peu plus loin, la police locale corrompue qui gère une municipalité au nom des intérêts d'un homme ou d'une famille, sans oublier les activités illégales susceptibles de naître pour satisfaire les besoins des riches.

Mais le tableau de l'Amérique brossé par Chandler possède aussi un contenu intellectuel : c'est l'envers, la sombre réalité concrète d'une illusion intellectuelle sur les États-Unis. Le système fédéral et l'archaïque constitution fédérale ont conduit les Américains à développer une double image de la réalité politique de leur pays, deux systèmes d'idées politiques qui ne se recourent jamais. D'une part, une politique nationale pleine de glamour, dont les grandes figures, vivant dans un monde lointain, se trouvent investies de charisme, distinction irréaliste liée à leur politique étrangère, tandis que les idéologies du libéralisme ou du conservatisme, selon les cas, confèrent à leur politique économique une apparence de contenu intellectuel. D'autre part, la politique locale, avec son image ternie, sa corruption de tous les instants, ses petites magouilles et son souci constant de questions matérielles aussi peu grandioses que l'évacuation des eaux usées, les règlements de zonage, les taxes foncières, et j'en passe. Si les gouverneurs se trouvent à mi-chemin de ces deux mondes, un maire, par exemple, devra subir une métamorphose totale et devenir une espèce entièrement différente. Les qualités prêtées au macrocosme politique sont une pure

illusion, projection du contraire dialectique des qualités réelles du microcosme : chacun est convaincu qu'au niveau local, la vie politique est corrompue et les politiciens marrons, et, tout étant perçu à travers le prisme de l'intérêt, l'absence de cupidité devient un objet d'effarement. Comme un père dont les défauts sont invisibles à ses propres enfants, l'homme politique de rang national paraît (à quelques stupéfiantes exceptions près) transcender l'intérêt personnel, ce qui confère aux affaires dont il s'occupe un prestige automatique et le place sur un plan rhétorique absolument différent.

Sur le plan de la pensée abstraite, la permanence pré-ordonnée de la Constitution a pour effet d'entraver le développement d'une théorie politique spéculative dans ce pays et de lui substituer un pragmatisme interne au système, un calcul des contre-influences et des possibilités de compromis. L'abstrait se voit traité avec la plus grande révérence, et le concret avec un cynisme désabusé. Comme dans certaines obsessions et dissociations mentales, l'Américain est capable de discerner d'un œil expert les formes locales de racisme, de corruption et d'incompétence en matière éducative, tout en continuant à nourrir un optimisme sans bornes quant à la grandeur du pays dans son ensemble.

L'action des livres de Chandler se déroule au sein du microcosme, dans les ténèbres d'un univers local qui n'a pas été touché par la Constitution fédérale, comme dans un monde sans Dieu. Le choc littéraire qu'ils produisent repose sur l'habitude du deux poids, deux mesures en matière politique, si bien établie dans l'esprit du lecteur : c'est seulement

parce que nous avons coutume d'envisager la nation comme étant juste que ces images d'individus broyés par le pouvoir d'une autorité locale nous étonnent et nous semblent décrire une contrée étrangère. Sur cet autre versant du fédéralisme l'appareil local de pouvoir est irrécupérable. La force et l'argent font la loi, sans se parer du moindre ornement théorique. Par une inquiétante illusion d'optique, la jungle réapparaît dans les *suburbs*.

En ce sens, l'honnêteté du détective peut s'envisager comme un organe de perception, une membrane sensible dont le degré d'irritation indique la nature du monde environnant. Car si le détective est malhonnête, son travail se résumera à un problème technique : comment réussir dans la mission qui lui a été confiée. S'il est honnête, il sera capable d'éprouver la résistance des choses et de développer une vision intellectuelle de ce qu'il traverse sur le plan de l'action. Le sentimentalisme de Chandler, qui, dans ses premiers livres, s'attache occasionnellement à des personnages honnêtes mais atteint sans doute son paroxysme dans *The Long Goodbye*, est à la fois l'envers et le complément de cette vision, soulagement temporaire et moyen de la compenser. Lorsque tout apparaît sous une lumière uniforme, il n'y a guère de place pour des subtilités ou des sentiments très variés, et seuls sont disponibles la tonalité fondamentale et son contraire.

L'itinéraire du détective se découpe en épisodes du fait de la nature fragmentaire et atomiste de la société qu'il traverse. Dans les pays européens, tout le monde, si solitaire qu'il soit, conserve un certain degré d'implication dans la substance sociale ; la solitude même

est sociale, et l'identité de chacun inextricablement mêlée à celle de tous les autres dans un système de classes évident, dans une langue nationale, dans ce que Heidegger appelle le *Mitsein*, l'être-avec.

Mais la forme des livres de Chandler reflète une séparation initiale, propre à l'Amérique, et qui rend nécessaire la mise en relation des individus par une force extérieure (dans ce cas, le détective) qui les agencera les uns avec les autres comme les parties d'un même puzzle. Cette séparation se trouve projetée au dehors, sur l'espace lui-même : si peuplée que soit telle ou telle rue, les diverses solitudes qu'elle contient ne se fondent jamais en une expérience collective, une distance les sépare toujours. Chaque bureau miteux est séparé du suivant ; chaque chambre de celle d'à côté ; chaque habitation de la chaussée située devant elle. C'est pourquoi le motif le plus caractéristique des livres de Chandler est celui de la figure qui contemple, d'un œil distrait ou attentif, ce qui se passe dans un autre monde :

De l'autre côté de la rue, je repérai une entreprise italienne de pompes funèbres, propre, tranquille, discrète, une façade de briques peinte en blanc au rez-de-chaussée. Entreprise de pompes funèbres Pietro Palermo. Les minces lettres de néon vert s'étiraient pudiquement sur la façade. Un grand type en complet sombre apparut sur le seuil et s'immobilisa, l'épaule contre le mur blanc. Un bel homme. Il avait le teint foncé et une superbe chevelure gris acier, brossée en arrière. Il sortit de sa poche un étui à cigarettes qui, autant que je pouvais en juger à cette distance, devait être en argent ou en platine orné d'émail noir. Du

bout des doigts, il choisit négligemment une cigarette à bout doré et l'alluma avec un petit briquet qui m'avait l'air assorti. Après avoir rangé ses accessoires, il croisa les bras et regarda rêveusement au loin, les yeux mi-clos. De sa cigarette figée, une mince colonne de fumée monta devant son visage, fine et droite comme la fumée d'un feu de camp qui agonise au petit jour. (*GF*, VIII, p. 455)

En termes psychologiques ou allégoriques, la figure qui se tient sur le pas de la porte représente le Soupçon, soupçon omniprésent dans ce monde, qui regarde dehors, caché derrière un rideau, qui refuse de répondre, qui préserve la vie privée monadique contre les fouineurs et les intrus. Quant à ses manifestations caractéristiques, ce sont le majordome qui revient dans l'entrée, l'homme dans le parking qui a entendu un bruit, le gardien d'une ferme déserte qui va jeter un coup d'œil dehors, le gérant d'un hôtel qui retourne voir ce qui se passe à l'étage, le garde du corps qui fait son apparition à la porte.

C'est pourquoi le détective entretient principalement avec ceux qu'il rencontre un rapport extérieur : on les voit furtivement sur le pas de leur porte, dans un but précis, et leurs personnalités ressortent en creux, hésitantes, hostiles, têtues, dans leur réticence à répondre aux questions qui leur sont posées. Mais, envisagée sous un autre angle, la superficialité même de ces rencontres possède une motivation artistique : car ces personnages sont eux-mêmes des prétextes à leur parole, parole par nature spécialisée, extérieure, dessinant des types, objective, composée de répliques lancées à des étrangers :

Ses yeux se déroberent, son menton avec ; elle renifla avec ostentation :

- Vous avez bu, dit-elle d'un ton glacial.
 - Je viens de me faire arracher une dent, c'est le dentiste qui m'a donné un remontant.
 - Parce que l'alcool et moi, on ne fait pas bon ménage.
 - Faut pas y toucher, sauf comme médicament.
 - Même comme médicament, je suis contre.
 - Vous avez bien raison. Il lui a laissé de l'argent ? Son mari, je veux dire.
 - Ça, j'sais pas.
- Elle refaisait sa bouche en cul-de-poule. Je n'avais plus qu'à jeter l'éponge. (*AMJ*, XVI, p. 288)

Ce type de dialogue caractérise également le premier Faulkner ; il est bien différent de celui que l'on trouve chez Hemingway, bien plus personnel et fluide, créé du dedans, reconstitué et revécu personnellement par l'auteur. Ici, ce qui donne vie aux clichés et aux formes discursives stéréotypées, c'est la présence, en arrière-plan, d'une certaine forme d'émotion, de celle que l'on peut ressentir dans notre commerce avec des étrangers : l'aimable agressivité, l'air amusé des gens du coin, l'indifférence narquoise de ceux qui sont disposés à nous aider : un désir de communiquer qui toujours se nuance ou se teinte d'une certaine hostilité. Et quand le dialogue chandlérien, excellent dans les premiers romans, s'écarte de ce registre pour s'aventurer sur des territoires plus intimes ou plus expressifs, il se met à chanceler : son fort, en effet, c'est la structure discursive de l'inauthenticité, de l'extériorité, qui découle immédiatement de la logique organique interne de son matériau.

Mais dans l'art des années 1920 et 1930, pareil dialogue avait valeur de schématisation sociale. Il est sous-tendu par un ensemble de catégories et de types sociaux figés, et le dialogue n'était lui-même qu'un moyen de mettre en lumière la cohérence et l'organisation singulière de la société, de l'appréhender en miniature. Quiconque a vu des films situés à New York dans les années 1930 sait combien la caractérisation linguistique participe d'une image de la ville tout entière : les types ethniques et professionnels, le taxi, le journaliste, le flic, le play-boy de la haute société, la *flapper*, et ainsi de suite. Inutile de préciser que le déclin de ce genre de film résulte du déclin d'une telle image de la ville, lorsqu'elle ne constitue plus un moyen commode d'organiser la réalité. Mais le Los Angeles de Chandler était déjà une ville dénuée de structure, et les types sociaux sont ici loin d'être aussi marqués. Par un hasard de l'histoire, Chandler a pu bénéficier de la survie d'un mode purement linguistique et typologique de création de ses personnages, après que le système de types qui l'avait soutenu était tombé en désuétude. Une ultime saisie, avant que les contours de la société, en se dissolvant, ne fassent aussi disparaître ces types linguistiques et ne confrontent le romancier au problème de l'absence de norme à l'aune de laquelle apprécier le réalisme ou la vraisemblance de ses dialogues (sauf dans certaines situations très précises).

Chez Chandler, la présentation de la réalité sociale a immédiatement et directement partie liée avec le problème du langage. Il se voyait d'abord comme un styliste, et il ne fait aucun doute qu'il ait inventé un langage propre, doté d'un humour, d'une imagerie et

d'une dynamique qui n'appartiennent qu'à lui. Mais son trait stylistique le plus frappant réside dans l'emploi de l'argot. Sur ce point, ses remarques sont des plus instructives :

J'ai dû apprendre l'américain exactement comme on apprend une langue étrangère. Pour pouvoir l'utiliser, il m'a fallu l'étudier et l'analyser. Par conséquent, quand j'utilise de l'argot, des tournures orales, sarcastiques ou toute forme de langage familier, je le fais délibérément. L'emploi littéraire de l'argot, c'est quelque chose qui s'étudie. J'en suis venu à penser que le bon argot est de deux types : celui qui s'est imposé dans la langue, et celui que l'on invente soi-même. Tout le reste est susceptible de se démoder avant même d'être imprimé [...]³.

Et Chandler de commenter l'usage que, dans *The Iceman Cometh*, Eugene O'Neill fait de l'expression « le grand sommeil », « croyant qu'il s'agissait d'une expression attestée dans le milieu. Si c'est le cas, je serais curieux de savoir d'où elle vient, parce que c'est moi qui l'ai inventée ».

Mais l'argot, par nature, est éminemment sériel : il a une existence aussi objective que celle d'une blague, qui passe de main en main, toujours ailleurs, sans jamais appartenir pleinement à ses utilisateurs. En cela, le problème littéraire de l'argot est le parallèle, dans le microcosme du style, du problème de la présentation de la société sérielle qui n'est jamais entièrement présente dans aucune de ses manifestations et ne possède pas de centre privilégié : il nous confronte à une alternative impossible entre la

RAYMOND CHANDLER

connaissance lexicale objective et abstraite de cette société dans son ensemble et l'expérience vécue concrète de ses composantes dénuées de valeur.