

## LE VENTRE DE *REBECCA*.

### OU DE L'HÉTÉROCRYPTION DU DESCRIPTIF

FRÉDÉRIC REGARD  
*Sorbonne Université*

1. Je m'intéresserai ici à la description de la réalité, à ce qu'elle dit et ce qu'elle tait, ce qu'elle montre et ce qu'elle dissimule. Je m'intéresserai à la description comme coffre à secret, comme demeure de fantômes. Je voudrais en donner une définition aussi simple que possible, telle que je la déduis de l'esthétique dite « réaliste » qui s'imposa en Europe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de cette esthétique qui prétendait renvoyer au monde réel. J'entendrai par description la représentation statique d'objets, de lieux, de personnages. Par statique, je veux dire que la description n'est pas incluse dans une action, dans un mouvement, et qu'elle constitue de la sorte comme une pause dans la logique narrative, dans la structure générale du récit. C'est à ce titre que la description concourt selon moi à ces effets de référentialité, de renvoi au monde réel, qui émaillent le récit réaliste, pour le valider, assurer sa crédibilité en dépit de sa dimension fictionnelle<sup>1</sup>. Certes, une description totalement indépendante du mouvement du récit et de la fiction qu'il porte est impensable, mais la pause qu'elle introduit n'en a pas moins pour effet d'imposer à la lecture non pas la compréhension d'une intrigue, c'est-à-dire aussi d'une transformation, mais la saisie d'un référent pour un temps stabilisé. La description ménage une poche de référentialité, si l'on veut, terme que je ferai jouer en plus d'un sens comme on le verra.

2. Est-ce à dire que la description devrait se concevoir comme un simple appareil enregistreur, ou miroir, du référent, comme l'opérateur même de la référentialité, entendue comme rapport transparent au réel ? Non, bien entendu. Je vois même la poche descriptive comme un appareil producteur. Car à l'évidence, la description coïncide avec un travail d'interprétation ; à ce titre, elle passe par des procédés, se dote de stratégies, qui lui confèrent des fonctions bien particulières : ornementale, expressive, symbolique par exemple<sup>2</sup>. C'est ce dispositif de référentialité, caractérisé par ses stratégies et ses fonctions, que je nommerai parfois « le descriptif », m'autorisant pour le

---

1 Pour un balisage de ces questions, voir l'excellent article de Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête ».

2 Pour une analyse bien plus fine, voir Laurent Jenny, « La Description ».

choix de cet adjectif substantivé du geste accompli par Philippe Hamon en 1981 lorsqu'il intitula son ouvrage fondateur, *Introduction à l'analyse du descriptif*, devenu *Le Descriptif* en 1993<sup>3</sup>.

3. Or, Philippe Hamon fait aussi dans cet ouvrage une remarque fort utile au propos que j'envisage de tenir, esquissé par les premières phrases de cet essai. Si le descriptif devait être considéré non plus seulement comme un travail *sur* la référentialité, mais comme une *mise au travail* de cette dernière, c'est qu'il resterait toujours riche d'un « savoir en réserve » :

Dans le descriptif, un savoir semble toujours quelque part mis en réserve, ou en jeu, un certain capital de savoir, caché ou asséné, déjà archivé ou en cours d'archivage, posé ou présupposé, est à faire fructifier, et doit en même temps être validé, se valider soi-même [...].<sup>4</sup>

Décrire, ce ne serait pas épuiser le référent d'un savoir surplombant, mais bien au contraire donner à comprendre qu'un autre savoir sous-tend la référentialité, pensée dès lors, si je peux me permettre ce commentaire, comme pointage, comme signalement, comme alerte. Hamon précise immédiatement que le savoir qui se dégage du descriptif peut être une réserve « pour la suite du texte », notamment lorsque « la description est le lieu de stockage des 'indices' »<sup>5</sup>. Le descriptif inviterait de la sorte le lecteur non pas, comme on aurait pu le croire, à aborder une réalité évidée de toute réserve de sens, mais à prendre en compte une réalité grosse d'un reste, d'une signifiante en reste. Et donc encore à dire, à voir, à penser. Le descriptif aurait alors ceci de particulier selon Hamon qu'il donnerait à deviner *une autre réalité*, beaucoup plus qu'il ne dirait *la* réalité. Ce n'est pas seulement que la référentialité ne s'épuiserait jamais dans la description ; c'est que l'attention au détail du descriptif, selon un schéma par ailleurs éprouvé par la psychanalyse, creuserait en fait la représentation d'un savoir non tant en reste qu'en latence. A la faveur de la pause descriptive, l'insistance sur l'apparence de l'objet, du lieu, du personnage, ne produirait pas un épuisement du sens, mais, bien au contraire, comme un défaut de sens, un vide, une absence, appelant un *sens à venir*. C'est cette tension qu'il repère entre deux pôles contradictoires (et parfois complémentaires) de la description qui amène Hamon à proposer son célèbre jeu de mots sur « descriptif » et « décryptif », dans ce qu'il nomme aussi la « tendance 'verticale' » du descriptif :

Ici le référent à décrire n'est pas articulé comme une mosaïque de territoires, de champs et de discours à parcourir, mais considéré comme constitué de deux (ou plusieurs « niveaux » superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite. [...] Ici la *Mathesis* (le réel comme juxtaposition de savoirs particuliers à arpenter, à parcourir) fait plutôt place à une *Semiosis* (une

3 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*.

4 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, 52.

5 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, 52.

traduction, un déchiffrement, un décryptage du réel).<sup>6</sup>

Le descriptif fait savoir que quelque chose de la référentialité reste caché, dissimulé, « crypté » au cœur même du référent. Dans un entretien de 2011 avec Guillaume Belon, le sémiologue revient sur ce néologisme dans des termes qui renforcent encore l'opposition entre deux axes du réalisme :

Descriptif/décryptif m'ont paru fonctionner comme deux tendances, deux pôles opposés, mais pas forcément antinomiques, pouvant être complémentaires, de l'attitude « réaliste » : un réalisme « horizontal » encyclopédique – c'est aussi celui des expositions universelles – qui vise à l'inventaire exhaustif des surfaces par mise en liste des contiguïtés et des voisinages (Zola, Jules Verne...), et un réalisme « vertical » qui pense que le réel est caché sous la surface, est à décrypter pour être mis à jour (Balzac, Sue, Hugo).<sup>7</sup>

On saisit mieux la dette du structuraliste aux fameux « axes » de Roman Jakobson, dont la complémentarité assurerait au langage son potentiel de signifiante. On retrouve en effet dans cette tension entre « réalisme horizontal » et « réalisme vertical », celle que diagnostique Jakobson comme étant au cœur de la production d'énoncés, ceux-ci devant jongler entre le syntagmatique et le paradigmatique, les relations de contiguïté et de similarité, les rapports métonymiques et métaphoriques<sup>8</sup>.

4. Si j'adhère à cette idée que le descriptif serait toujours gros d'un supplément excédant le référent, que le descriptif/décryptif serait aussi et surtout le vecteur d'un savoir au secret se frayant un passage vers la lumière, je rechigne toutefois à suivre Hamon sur ce versant purement structuraliste sur lequel il semble finalement se tenir jusque dans son entretien de 2011, c'est-à-dire coupé de la question de la référentialité. C'est sur ce versant que se perd de vue, selon moi, ce qui cherche accès à la visibilité. Et le goût de Philippe Hamon pour les métaphores l'empêche peut-être de saisir toutes les implications de sa formidable intuition : pourquoi, en effet, vouloir qu'une « réserve » soit nécessairement à penser en termes de « capital » ? Pourquoi, par ailleurs, considérer que ce qui est en attente de « fructification » s'ordonne à une telle capitalisation ? Ne serait-il pas envisageable que la « réserve » et la « fructification » puissent se penser selon d'autres modalités, à l'aide d'autres métaphores ? Je ferai plus loin quelques suggestions. Je me contente pour l'immédiat de remarquer que dans les exemples « réalistes » retenus par Philippe Hamon, exemples canoniques et donc consensuels on en conviendra (Sue, Zola, Balzac, Verne, Hugo), un absent et des absentes, de taille, se profilent, en creux, qui auraient permis de penser une autre fonction du descriptif, un

6 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, 63.

7 Ph. Hamon, « Le Descriptif, 'ce délaissé de l'impérialisme narratologique...' ».

8 R. Jakobson, « Deux Aspects du langage et deux types d'aphasie », 43-67.

autre dispositif réaliste. Je veux parler, d'une part, d'une forme majeure de l'esthétique réaliste, d'un « sous-genre » souvent relégué aux marges de la littérature proprement dite par l'université, celui de la *detective story*, du roman d'enquête, ou roman de détective, dont on peut dater l'émergence en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le roman dit « gothique » (par exemple Ann Radcliffe), puis le plein épanouissement tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la naissance de Sherlock Holmes, personnage éminemment *queer*, en n'oubliant pas d'inclure dans ce mouvement la vogue des romans « à sensation » (par exemple Mary Elizabeth Braddon). Je veux parler d'autre part, on l'aura vue arriver, de la question féminine et de son écriture, indissociable de celle du roman de détective selon moi. Ces absentes et cet absent, qui constituent l'angle mort de la théorie de Hamon, et dont les effets les plus manifestes sont cette débauche de grands noms de grands hommes de la grande littérature française, seront l'objet de ce court essai. Je me concentre pour l'immédiat sur l'absent. Mais les absentes arrivent dans son coffre.

5. Le roman d'enquête, ou roman de détective, est bien à mes yeux ce sous-genre du roman réaliste qui nous permet d'articuler au mieux l'un sur l'autre le descriptif et le décryptif. Il convient toutefois de se rendre à l'évidence que la crypte ne s'y « décrypte » jamais absolument, que la référentialité reste obstinément irréductible aux efforts archéologiques du descriptif. C'est pourquoi d'ailleurs la *detective story* s'affranchit des deux axes réalistes qui semblent contraindre l'analyse de Philippe Hamon, pour inventer un dispositif que l'on pourrait nommer « indiciaire », pour reprendre un adjectif popularisé par l'historien Carlo Ginzburg<sup>9</sup>. Indiciaire, ce réalisme l'est, dès lors qu'il porte sur les restes oubliés ou ignorés du monde réel, restes indexés par ces « indices » que sont les moindres fragments d'objets, les moindres détails vestimentaires, les moindres gestes, etc, mais surtout indexés de manière exacerbée par le cadavre abandonné à l'oubli et pourtant soudain hissé à la dignité de scandale logique. Le descriptif d'enquête ne se contente donc pas de travailler la référentialité, d'en creuser l'horizontalité par une verticalité. D'une part, il fait de l'horizontalité (les rapports de contiguïté qui s'établissent entre les indices divers) la condition même de la verticalité (de l'accès au secret qui creuse la représentation). D'autre part, le descriptif d'enquête fait venir le monde tout entier dans ses filets, celui de la diégèse certes, mais aussi celui, extra-diégétique, individuel et collectif, du lecteur, puisque la référentialité que la pause narrative met au travail ouvre un univers du soupçon, en donnant confusément à apercevoir les mécanismes cachés de la société, trahis par les détails négligés du monde physique, ces petits riens – vestiges, traces, objets oubliés, détails corporels, attitudes – étant dès lors constitués comme potentiellement

<sup>9</sup> C. Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », 3-44.

révélateurs, comme autant de marques, signes, traces, indices d'une culpabilité généralisée, celle de la société à l'endroit de ses victimes privilégiées, les femmes.

6. Autrement dit, le descriptif du roman d'enquête me paraît présenter l'avantage de mettre au cœur de l'esthétique réaliste ce qui manque cruellement à l'analyse du pur structuraliste, à savoir une préoccupation éthique, que l'on pourrait nommer politique aussi. Le descriptif de la *detective story* pointe avec insistance vers une présence fantomatique ; il inflige à la référentialité comme une boursoufflure imprévue, intempestive, celle causée par les coups d'une présence dans la crypte, cette présence tue, réprimée, pour ne pas dire étouffée, de la victime, personnage dont l'impérieuse exigence d'empathie précipite un débordement de la sphère diégétique, une formidable confusion métalectique des plans ontologiques. Car, de manière quasi systématique, c'est la femme qui est représentée comme victime : non pas *une* femme, dans sa singularité contingente (la petite prostituée, l'épouse infidèle, l'actrice suicidée, etc.), mais bien *la* femme, cette « elle » qui vaut pour toutes les « elles », dans l'universalité débordante de son genre. Je postule que la référentialité du récit de détective serait hantée par le fantôme de cette éternelle absente, absente présente néanmoins, puisque ne cessant, récit après récit, de faire retour, d'arriver. Que, de même que l'on n'a jamais voulu voir que le détective était une femme<sup>10</sup>, l'on n'a jamais vraiment su voir non plus que le fantôme de la crypte était en fait une revenante arrivante. Le roman de détective, en tant que sous-genre du roman réaliste, et point aveugle de nos histoires officielles de la littérature, serait alors comme un kyste incorporé dans notre savoir littéraire, la crypte, ou plus exactement l'encryptage de la référentialité, devenant ainsi non seulement le lieu privilégié des topiques du récit de détective (voyez toutes ces femmes enterrées vivantes, depuis au moins *Le Moine* de Matthew Lewis et jusqu'à *Cross and Burn* de Val McDermid), mais encore le mode de fonctionnement du canon lui-même (voyez le geste phallogocentrique du structuraliste).

7. C'est pourquoi je considère *Jane Eyre*, le roman de Charlotte Brontë (1846), comme la matrice la plus puissante de tous ces récits de « déryption ». Et je soupçonne fortement que si les réécritures populaires de ce grand roman du canon universitaire n'ont cessé de proliférer<sup>11</sup>, c'est bien que les écrivains, romancières surtout, y ont perçu le secret de leur propre désir d'écriture, la source de leur motivation à prendre la plume, selon des modalités sur lesquelles je reviendrai.

8. Le temps et l'espace étant comptés, je prendrai pour seul exemple de cette puissance

---

10 Que l'on me permette de renvoyer ici à mon dernier ouvrage, F. Regard, *Le Détective était une femme. Le polar en son genre*.

11 Voir à ce sujet le numéro de la revue électronique *Lisa*, A. Parey (dir.), *Re-Writing Jane Eyre*.

visionnaire du travail de Charlotte Brontë le roman à succès de Daphne du Maurier, *Rebecca* (1938)<sup>12</sup>, peu enseigné dans nos universités en raison des multiples préventions qui entourent la littérature populaire, féminine de surcroît, alors même qu'il demeure une lecture largement répandue parmi nos étudiant.e.s, comme dans le reste de la société, en France comme dans les pays anglo-saxons. Le génie de Du Maurier, me semble-t-il, est bien d'avoir porté au grand jour ce qui était sous-jacent à l'intrigue de *Jane Eyre*, à savoir le meurtre de la (première) femme, meurtre nécessaire à la réussite sociale du héros principal. Autrement dit, je vois effectivement dans *Rebecca* l'expression la plus manifeste d'une urgence éthique, et au fond intrinsèquement « démocratique »<sup>13</sup>, dont les « écritures féminines » se seraient toujours saisies, depuis au moins les sombres fulgurances du *female Gothic*, pour reprendre la formule d'Ellen Moers<sup>14</sup>, et jusqu'au renversement moderniste et postcolonialiste opéré par Jean Rhys avec *Wide Sargasso Sea*, pour ne parler que des jalons les plus marquants. Se manifeste de la sorte une exigence de justice, et donc de désencryptage, qui se manifestait confusément dès 1846 dans *Jane Eyre*, mais que le roman de Daphne Du Maurier sut enfin porter sur le devant de la scène un siècle plus tard, ouvrant par la même occasion la voie à toutes les « reines du crime » à venir<sup>15</sup>.

9. *Rebecca* souligne de la sorte la dimension « détective » de *Jane Eyre*. Le roman de Du Maurier soulève en effet le couvercle de la maisonnée – car il s'agit toujours de magnifiques maisons, Thornfield Hall, Manderley, qui font la fierté de leurs propriétaires masculins – pour en révéler les fondements inavouables. *Detego, detegere* : l'étymologie du terme suggère bien que le récit de détection enlève le toit, *tectum*, c'est-à-dire ce qui protège, mais dissimule aussi à la vue. Daphne du Maurier révèle à lui-même ce polar que n'osait être tout à fait encore *Jane Eyre*. Le domaine de Manderley y est de fait le quatrième personnage principal, celui qui projette son ombre immense sur le triangle amoureux qui occupe le devant de la scène, formé par le riche propriétaire et ses deux épouses, la morte et la vivante. Officiellement, la première épouse se suicide, mais Maxim, la réincarnation de Rochester, est bien en réalité un meurtrier, qui tue sa femme, enceinte, pour se débarrasser d'elle. On apprend en effet qu'il a logé une balle dans le cœur de Rebecca, épouse réputée perverse et nymphomane, comme Bertha Mason, la première épouse de Rochester, avant elle. Le mobile réel ? La peur de perdre Manderley, qui dans le système juridique anglais serait revenu en héritage au fils illégitime de Rebecca. La question fondamentale de *Rebecca*, c'est

---

12 D. Du Maurier, *Rebecca*.

13 J'entends le terme dans le sens que lui prête Jacques Rancière, par exemple dans *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*.

14 E. Moers, *Literary Women: The Great Writers*, 90-98.

15 C. Lanone, « Les reines du crime », 68-69.

le ventre de Rebecca.

10. Il faut se souvenir ici que dans le film de 1940, réalisé à Hollywood, Alfred Hitchcock et David Selznick ne purent se résoudre à transposer cette fin et s'arrangèrent pour que Rebecca se cogne bêtement la tête au cours d'une dispute<sup>16</sup>. Grossière trahison de l'œuvre, dans laquelle les hommes tuent effectivement les femmes pour protéger leur nom et leur fortune ; grossière trahison, par quoi se révèle aussi l'angoisse des pères du cinéma policier de ne pouvoir perpétuer une tradition : celle de la mise au secret, de l'encryptage, de ce meurtre fondateur qui hante toutes les grandes maisons.
11. Du Maurier ne cesse donc de souligner, au travers des deux épouses, l'extrême vulnérabilité de la vie des femmes, et c'est bien ce qui confère à son roman son atmosphère de terreur latente. La seconde Mrs De Winter, dont le nom nous restera inconnu, demeure la seule focalisatrice du récit, stratégie narrative qui a pour effet de tourner la moindre description du domaine en une source d'incertitude, voire d'inquiétude. Chaque description semble grosse d'une « réserve de sens » qui lui échapperait encore et dont son point de vue ne peut encore accoucher. Quelque chose cherche à se dire, à se montrer, que le cadre étroit du récit semble comme sans cesse refouler dans la zone indécise d'un non-dit. Ou plus exactement, d'un non-dit à dire. D'un « à-dire » en latence, insistant dans le présent du descriptif, mais soit réprimé dans les profondeurs d'une tache aveugle, soit relégué aux confins d'un angle mort, constituant dès lors comme les limbes maudits du récit réaliste et de sa référentialité, ce séjour vague et incertain où patientent les mortes en attente de leur rédemption. La conscience de la narratrice, le récit qui la manifeste, sont ainsi dotés d'une puissance ambiguë, chargée de susciter en permanence la tentation d'un *perfect moment* comme le dit le texte (114-115), et en même temps de laisser percer le sentiment d'une précarité fondamentale, celle de la narratrice et de son double, celle en définitive de toutes les femmes.
12. Le descriptif agit ainsi à la manière de ces révélateurs utilisés naguère en photo argentique : il permet le développement d'une réalité certes capturée et enregistrée, mais virtuelle et invisible tant qu'elle n'aura pas été plongée dans le bain du révélateur pour se dessiner en négatif. Le récit de la seconde Mrs De Winter nous fait plonger à intervalles serrés dans ce bain, et c'est ainsi que chaque instant semble comme suspendu entre un positif et un négatif, le bonheur du temps présent et la hantise d'une révélation, le rêve éveillé et la plongée imminente dans le cauchemar. C'est l'angoisse, signe de ce conflit intrapsychique, qui définit donc le mieux cette écriture, par ailleurs si

---

16 Voir à ce sujet A. Light, « Hitchcock's *Rebecca*: A Woman's Film ? », 295-304.

lucide quant à son fonctionnement qu'elle se met souvent elle-même en scène.

13. A vrai dire, ces mises en abyme semblent se cristalliser dans une scène en particulier, dont je voudrais me servir pour illustrer l'ensemble de mon propos. Je pense à ce moment dans le chapitre 19 où le récit décrit comme au ralenti, à grand renfort de parataxe, le spectacle d'un plongeur, *diver*, occupé à inspecter la coque d'un navire échoué (288-289), et qui ne tardera pas à repérer par la même occasion l'épave d'un voilier gisant sur les fonds marins (294), ce voilier qui recèle le secret du roman, à savoir celui des modalités exactes du meurtre de Rebecca. Que le casque du scaphandrier alimente le plongeur en oxygène à l'aide d'un narguilé, et que ce dernier évoque inévitablement un cordon ombilical, ne fait qu'ajouter à la puissance de la scène décrite. Une poche descriptive, sans doute la plus troublante du roman, se ménage donc, attirant de fait l'attention sur son importance dans l'économie générale de l'œuvre. Car dès les premières descriptions de la scène, si lentes, si détaillées, si paratactiques, le lecteur pressent que l'examen de l'épave va déclencher une révélation majeure.
14. La scène est observée par la seconde épouse du haut d'une falaise, tandis que des familles, dont elle envie l'insouciance, sont tout à la joie de leur pique-nique (288-289). Le plongeur anonyme, que l'on voit seulement disparaître et réapparaître à la surface des flots (« The diver came up and then went down again », 288), sert alors de figure : il vient donner corps à ce principe d'une écriture « obstétrique », plongeant à intervalles réguliers vers ce qui ne demande qu'à arriver, à savoir le cadavre de la première épouse, mais remontant aussi sans cesse à l'air libre pour pouvoir y reprendre des forces et communiquer avec les autorités maritimes, sans qu'il soit possible de dire ce qui a été vu, ce qui repose au fond de la mer, les énoncés que cette découverte auraient produits. Un refoulé est convoqué et révoqué tout à la fois, si bien que l'on retrouve dans cette métaphore du travail descriptif qu'incarne le scaphandrier la même oscillation que celle décrite plus haut, génératrice d'une sorte de palpitation entre la mort et la vie, l'illusion et la révélation, la menace et la sécurité, mais aussi l'individuel et le collectif, qui caractérise le procès même du dés-encryptage.
15. La seconde épouse, qui relève avec une attention maniaque les mouvements de va-et-vient entre la surface et le fond, est bien quant à elle une figure du détective. Mais il s'agit d'une détective réticente, qui a la hantise de la découverte, résiste à l'appel des profondeurs tout en étant fascinée par ce qui s'y donne à lire, à voir, à dire. Elle veut le résultat de la plongée dans les eaux et ne le veut pas. Le monde décrit dans le récit de détective est à cette image : rassurant pour autant que les scaphandriers n'y descendent pas, ne cherchent pas à remonter à la surface ce qui a été

soigneusement enfermé dans le coffre aux secrets. Or, ce coffre, comme le bateau de Rebecca, envoie aussi un message : *Je reviens*, nom du voilier de la première épouse engloutie, en français dans le texte, afin sans doute d'en souligner la force d'étrangeté, et lu pour la première fois sur une *buoy* (je retarde la traduction de ce mot, à dessein) aperçue dans le hangar sur la plage (171).

16. C'est bien ainsi que le roman de Daphne Du Maurier opère celui de Charlotte Brontë de son impensé : il autorise le retour, la revenance, du corps mort de la femme à la mer comme étant au fondement même de l'intrigue. L'écriture de *Rebecca* opère l'écriture de *Jane Eyre* de son savoir enfoui, en redonnant à une simple marine la puissance d'une scène apocalyptique, libérant la femme assassinée du coffre-fort de la référentialité dans lequel le patriarcat avait tenté de l'immerger, la ramenant à la surface de la référentialité. *Je reviens* est bien le nom de cet effet de revenance, de ce dérangement de la référentialité, par quoi la « folie » de la femme – celle de Bertha, celle de Rebecca – se requalifie en une force de protestation, en un appel à la justice, une exigence de réparation. Et le génie de Du Maurier est bien de comprendre que tout cela ne peut se jouer que sémiotiquement, sur le mode d'une opération sémiotique, c'est-à-dire à la faveur des figures, des tropes, des stratégies rhétoriques qui donnent corps au descriptif.

17. C'est en effet à la faveur de ces opérations descriptives que la référentialité se boursoufle, grossit de son savoir enfoui, se fait ventre. Le descriptif est bien alors une mise en « travail » : il se fait utérus, poche de gestation, rompant de la sorte avec la tradition d'un *pen* qui serait aussi un pénis, pour reprendre la célèbre comparaison de Sandra Gilbert et Suzan Gubar<sup>17</sup>. D'instrument d'inscription violente, le *pen* se fait plutôt ici *pennant*, flamme, fanion, pavillon, marque, et comme on le verra aussi, bouée ou balise. La plume souligne, marque, remarque la réalité comme enceinte d'un savoir embryonnaire, comme poche toujours avortée de son secret dans une économie patriarcale de l'écriture, et soudain rendue à sa fonction. Car ce qui « arrive » dans *Rebecca* n'est pas seulement la clef de la disparition de la femme, révélée à l'occasion d'une soudaine péripétie de l'intrigue ; c'est, partout dans le roman, une écriture « en travail », sens possible de l'expression auquel Hamon restait sourd tout en le donnant à entendre, comme malgré lui. L'écriture fonctionne à la manière d'un dispositif signifiant ne cessant d'accoucher de rejetons, de rejetonnes devrais-je dire, qui sont autant de versions positives et créatives du travail pourtant morbide du recouvrement du cadavre de la femme assassinée. C'est ce que je proposerai de nommer la *buoyancy* de cette écriture, sa paradoxale légèreté, son insubmersible flottabilité, son élasticité plombée. Sa résilience.

---

17 S. Gilbert et S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, (chapitre 1 « The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity »).

18. Car on ne saurait sous-estimer le rôle symbolique central de ce qui se nomme *buoy* dans *Rebecca*. Métonymie et synecdoque du tombeau immergé de la femme, de l'encryptage de toutes les femmes à la mer, la « bouée », entendue d'abord comme balise ou bouée d'épave, dit la disparition de son occupante ; mais en tant que *life-buoy*, bouée de vie, bouée de va-et-vient également, elle promet aussi le sauvetage de la disparue, son renflouement ou désencryptage. *Buoyancy* : révélation de la morte, de retour, arrivant quand même. Et tout dans *Rebecca* se met à fonctionner sur ce modèle sémiotique de la *buoy* : comme indice analeptique d'une perte, d'une part ; et, tout à la fois, comme signe proleptique d'une revenance, d'autre part. « Rebecca », par quoi j'entends autant le personnage que le livre auquel elle donne son titre, est le nom de ce qui ne cesse d'envoyer des lettres d'outre-tombe, à la lettre des lettres, qui sont autant de bouées-balises.
19. Car ce qui cause aux descriptifs de la seconde femme leur travail le plus douloureux et le plus rédempteur aussi n'est rien d'autre qu'une petite lettre, R, l'initiale du prénom de Rebecca. C'est comme si toute la force de ce qui arrive en revenance s'y concentrait pour poursuivre la seconde épouse de son insistance intempestive. Le R de la femme assassinée surgit sans cesse, comme reste imprévisible, au hasard des descriptions de l'intérieur de la maison, et notamment sous la forme d'un monogramme ornant le linge de la défunte, ses mouchoirs, son papier à lettre :

My fingers were messy with the butter from the crumpet, and I felt in my pocket for a handkerchief. I drew it out, a tiny scrap of a thing, lace-edged. I stared at it, frowning, for it was not mine. [...] It must have been in the mackintosh pocket for a long time. There was a monogram in the corner. A tall sloping R, with the letters de W interlaced. The R dwarfed the other letters, the tail of it ran down into the cambric, away from the laced edge. It was only a small handkerchief, quite a scrap of a thing. (cha 10, 132)

Au fond de la poche, grâce aussi à cette poche, se produit la renaissance de Rebecca, son retour intempestif, sous forme de cette trace proprement *grammaticale*, qui défie l'oubli, malgré son statut de *scrap*, de rebut, de déchet, auquel sa splendeur passée est rabaissée. Partout présente, partout se présentant (voir encore 47, 97, 187, etc.), la lettre arrive pour rappeler, littéralement rappeler, la morte, celle dont le corps a été sacrifié sur l'autel de la propriété patriarcale, mais dont l'esprit se trace, se marque, se stylise, se *gramme* encore et toujours dans la réalité, dans la matérialité référentielle de Manderley (propriété dont on sait qu'elle fut fortement inspirée à l'auteure par des lieux réels comme Menabilly, qu'elle loua sans discontinuer de 1949 à 1963). Cette signature est également encryptée dans le nom même du voilier coulé, *Je Reviens*, et c'est elle encore qui s'affiche en majesté sur la couverture du roman, *Rebecca*, titre qui présente à lui seul un scandale

logique puisque l'on se souvient que la première épouse n'apparaît pas dans le roman si ce n'est sous la forme de cette morte qui refuserait, quand même, en écriture, de mourir.

20. Oui, c'est par la grâce de l'écriture de Du Maurier, que la tradition indiciaire du récit de détection se sémiotise ainsi, de manière proprement hystérique, se fait partout poche de sens en gestation. Ce ne sont plus des fragments, *scraps*, du monde décrit qui pointent vers la face cachée de la réalité, vers sa face « officieuse » pour reprendre le terme de Boltanski<sup>18</sup> ; ce sont des restes de noms, des bouts de mots, les lettres elles-mêmes, vestiges d'un acte de manuscriture (même si c'est sous la forme d'une broderie) qui introduisent ce que je nommerai pour ma part une « subversion » de la référentialité – la version sous la version, la version de la submersion de la femme. Or, cette requalification de l'indice objectif en reste alphabétique suggère aussi, et surtout, que même submergée la femme à la mer n'est pas qu'un corps-déchet. Du fond de l'abîme, la subversion s'opère précisément parce que la morte se sémiotise, se fait signe, *gramme*, adresse des lettres, enrichit la référentialité de mille SOS, tandis que dans le même mouvement l'écriture de Du Maurier sémiotise elle aussi le ventre de Rebecca, le fait remonter à la surface, comme une bouée trop longtemps submergée. L'« écriture féminine », si je peux me permettre de remettre au goût du jour cette expression d'Hélène Cixous aujourd'hui délaissée, n'encrypte plus ; plus qu'elle ne décrypte, toutefois, elle « scribe », elle trace, remarque les signes qui lui sont adressés, toujours déjà adressés depuis le secret de la crypte. L'écriture de Du Maurier scribe la manuscriture de la subversion. Elle fait arriver les arrivantes<sup>19</sup>.
21. Il faudrait donc lire *Rebecca* à la lettre. La réalité, faite poche, y est toujours grosse d'une lettre qui ne devrait pas être là et qui pourtant ne cesse de se manifester hystériquement dans l'écriture, et ce par la grâce presque invisible, presque inaudible, de ces mille petits « r » qui en rythment le flux, ces mille rejettonnes de la lettre R ne cessant dès lors de s'envoyer, de se donner à voir, à lire, à entendre, produisant des effets d'inquiétante étrangeté, informant le lecteur d'un savoir englouti, mis au secret, et pourtant si familier, car faisant retour de manière si insistante<sup>20</sup>. La lettre a donc toujours déjà été là, revenante récurrente, signant de sa trace, de sa marque, l'insistance de la morte dont le roman aura pourtant aussi édifié, scripté, la crypte, mais dont « l'écriture féminine », de Charlotte Brontë à Daphne du Maurier, aura malgré tout été la *buoy*, bouée de sauvetage autant que pavillon de signalement, bouée de secours autant que balise flottante.

18 Voir L. Boltanski, *Énigmes et complots*.

19 Pour une définition de l'« écriture féminine » comme ce faire-arriver, voir H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », 53.

20 H. Cixous, « La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud », 31.

22. J'exprimais plus haut une certaine réserve quant à la notion même de « décryptage » proposée par Philippe Hamon, qui outre l'impasse qu'elle opère à la fois sur un *genre* (l'importance de la *detective story*) et sur un *gender* (la place des autrices et des figures féminines), suggère la possibilité d'un évidement du sens, d'une interprétation sans reste, d'une lumière retrouvée, alors que se dessine bien pourtant, dans l'idée même de Hamon, le principe d'une résistance du référent. Il me semble dès lors que les réflexions de Jacques Derrida sur le secret et la crypte dans le travail psychanalytique, telles qu'il les formule dans sa préface au *Verbier de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham et Maria Torok, constitueraient ici un apport décisif<sup>21</sup>.
23. « Le secret, selon Derrida, morcelle la topique » (21). Un lieu est aménagé comme compris dans un autre pour lui soustraire « la chose », cet autre lieu étant ce forum, place de libre circulation, grande place des échanges de discours et d'objets (12). La chose en question est ainsi enclavée dans le Moi, encavée, « enkystée » dit aussi Derrida, puisque ce dont il ne faut rien savoir constitue « une sorte de poche de résistance » à l'intérieur du Moi, qui inclut ce dont il ne faut entendre parler sans pour autant le comprendre (20-21). Le lieu cryptique est donc une sépulture : quelque chose y est enterré, mais comme un mort-vivant, « un mort qu'on veut bien garder en vie », « qu'on veut garder jusque dans sa mort à condition de le garder » (25). Le forum cryptique se conçoit ainsi comme « le théâtre général de toutes les manœuvres, de toutes les transactions faites pour éviter que la contradiction ne tourne à la catastrophe » (26), ce qui inclut, ajoute finalement Derrida, la production de signes destinés à crypter, c'est-à-dire à chiffrer le secret (53), à l'aide de ce qu'il nomme des « cryptonymes », composant une vaste « machinerie de stratagèmes langagiers » (58). Dans une note, Derrida ajoute que si la crypte et le fantôme partagent ainsi une parenté, il n'en demeure pas moins que le fantôme se manifeste toujours à partir d'une autre crypte que celle du Moi. Il est en ce sens toujours étranger au Moi, « hétérocryptique » dit-il (42, n. 1). L'analyse de Derrida inclut tous les phénomènes de revenance, lesquels trouveraient leur force propre dans le fait qu'ils se produisent à partir non pas de la crypte du Moi, mais à partir de celle d'un autre.
24. J'avancerai donc que, tant dans son Histoire que dans sa structure, le récit de détective, dont l'attention au détail réaliste est manifeste – la description est grosse d'une vérité fragmentée, mais en attente de son rassemblement téléologique –, creuse la référentialité d'un secret, d'un savoir dont il ne faut rien savoir, mais qu'il s'agit toujours néanmoins de contourner. Ce secret, encavé, enkysté, encrypté dans le roman de détective, c'est celui du meurtre de la femme. Et de son fantôme. Le récit

---

21 J. Derrida, « Fors. Les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok ».

de détection a ceci de fascinant que la référentialité s'y enkyste toujours du secret le mieux gardé de l'Histoire des formes et des histoires de la littérature anglaise, celui du cadavre de la femme et de ses récits aveugles ou sourds – cadavre de la femme en tant que personnage à emmurer, cadavre de la femme en tant qu'auteure à effacer de la généalogie, geste que perpétue la curieuse litanie masculine de Philippe Hamon. Le roman de détection ne parle pas seulement du monde désenchanté dans lequel notre modernité s'est construite ; depuis toujours et toujours à nouveau, il met en abyme cette revenance, cette hétérocription du descriptif. Il ne fait sens pour nous, ne jette un pont entre l'individuel et le collectif, qu'à nous proposer de pénétrer par effraction dans la crypte où demeure cette autre, notre double.

## Œuvres citées

---

BOLTANSKI, LUC. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris : Gallimard, 2012.

CIXOUS, HÉLÈNE. « Le Rire de la Méduse ». 1975. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Galilée, 2010. 35-68.

CIXOUS, HÉLÈNE. « La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud ». *Prénoms de Personne*. Paris : Le Seuil, 1974. 13-38.

DERRIDA, JACQUES. « Fors. Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok ». Nicolas Abraham et Maria Torok. *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*. 1976. Paris : Champs/Flammarion, 2007. 7-73.

DU MAURIER, DAPHNE. *Rebecca*. 1938. Londres : Virago, 2003.

GINZBURG, CARLO. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat*. 6 (1980). 3-44.

HAMON, PHILIPPE. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Classiques Hachette, 1981.

HAMON, PHILIPPE. « Le Descriptif, 'ce délaissé de l'impérialisme narratologique...' ». Entretien avec Guillaume Bellon. *Recto/Verso*. 7 (2011). <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article205> (consulté le 17 juillet 2018).

- GILBERT, SANDRA ET SUZANNE GUBAR. « The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity ». *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1979. 3-44.
- JAKOBSON, ROMAN. « Deux Aspects du langage et deux types d'aphasie ». 1956. *Essais de linguistique générale*. Trad. française N. Ruwet. Paris : Minuit, 1963. 43-67.
- JENNY, LAURENT. « La Description ». Université de Genève, 2004. En ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deinteg.html> (consulté le 14 septembre 2018).
- LANONE, CATHERINE. « Les reines du crime ». *Le Magazine littéraire* « Les romancières anglaises » 6. 476 (2008) : 68-69.
- LIGHT, ALISON. « Hitchcock's *Rebecca*: A Woman's Film ? ». Ed. Helen Taylor. *The Daphne Du Maurier Companion*. Londres : Virago Press, 2007. 295-304.
- MOERS, ELLEN. *Literary Women: The Great Writers*. 1976. Oxford : Oxford University Press, 1985. 90-98.
- PAREY, ARMELLE (dir.). *Re-Writing Jane Eyre* vol. 4.4 (2006). <https://journals.openedition.org/lisa/1157>
- RANCIÈRE, JACQUES. *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris : La fabrique, 2014.
- REGARD, FRÉDÉRIC. *Le Détective était une femme. Le polar en son genre*. Paris : PUF, 2018.
- SAINT-GELAIS, RICHARD. « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête ». Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php> (consulté le 14 octobre 2019).