

Introduction

En 1991, William H. Gass publiait le petit catalogue d'une exposition d'œuvres littéraires (essais, romans, poèmes, correspondances) organisée à la Olin Library de Washington University (St. Louis, Missouri). Parmi ses commentaires des *Cinquante Piliers Littéraires* où il disait avoir appuyé, sa vie durant, ses constructions esthétiques, figurait un petit texte sur « L'homme de neige » de Wallace Stevens. Le premier vers de ce poème, y lisait-on, « rend véritablement justice au « m » et au « n » du titre (« The Snowman ») : « One must have a mind of winter »¹.

Peut-être, à l'inverse, ai-je inconsciemment voulu, d'un titre, et en mineur, faire écho aux jeux des formes et des thèmes dans l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains américains contemporains que j'admire, « rendre justice » au « g », au « r », au « an » et au « s » qui me les font, pour une raison ou une autre, juger « grands » : « Sgraffites, encres & sanguines »... Dissémination et cristallisation, contagion mimétique des modes d'inscription qui ont eu la faveur des auteurs étudiés, façon de « parler de » en « faisant comme »... Mime du geste critique qui en double un autre, toute œuvre littéraire conséquente faisant largement prendre en charge ses thèmes par les formes dont elle se dote et qui, plus que tout, la constituent. « Formes-sens », « formes homologues », « la phrase comme dramaturgie du sens »², figures...

Car la littérature, ce serait presque toujours « faire comme » dès lors que l'on comprend qu'il n'est guère possible de « parler de », sauf à se condamner à de plates transitivités, voire de redoutables redondances ; de même Cézanne, en peinture, ne prétendait-il rendre qu'un certain type de *rappor*t entre l'œil et la nature, en en établissant un autre, comparable, homothéti-

¹ « Il faut avoir un esprit d'hiver » (*Poèmes*. Wallace Stevens, Montpellier : Delta, 1988, tr. N. Blake et H. Kaddour, p. 19). Il sera question de ce texte dans le chapitre 2.

² Laurent Jenny, *la Parole singulière*, Belin : 1991, p. 173.

que, entre l'œil et la toile³ : dans tous les cas, mettre en scène et/ou en formes ce que l'on ne saurait véritablement dire ou montrer. Ainsi tel recueil de nouvelles de Raymond Carver n'exige aucunement qu'on « lui parle d'amour », quoi qu'on en dise l'invite impérative de son titre français⁴. Il tente seulement de circonscrire « de quoi l'on parle lorsqu'on parle d'amour » (*What we talk about when we talk about love*), de prêter des formes lisibles à ce qui, précisément, ne se laisse pas cerner. La langue anglaise admet une certaine intransitivité de la préposition « about » qui pourrait nous être précieuse pour dire à la fois le dessein et le dessin des textes dont il sera question ici. *To be about something, to write about something*, c'est « parler de quelque chose », ou en écrire. Mais *to walk about*, c'est errer, tourner autour, définir par encerclement un centre absent ou sans intérêt, et *to potter about* c'est vaquer sans but. *To talk about*, dans cette perspective, ce ne serait pas « parler de » quoi que ce soit, mais déblatérer pour ne pas dire, cadrer de paroles, autant que faire se peut, ce qui par son importance même ne peut qu'échapper aux mots disponibles. Et *writing about*, dans cette logique de langue, ce serait tenter de s'approcher de ce que l'on ne peut toucher, tracer la forme vague de l'indéfini, border le réel de symbolique, figurer l'asymptote à laquelle, nécessairement, se réduit le « dire ». Un peu comme si on lisait sous le « Il s'agit » de l'idiome français, non l'annonce d'un objet du discours, mais une manière de rétroaction, de réflexivité définissant un sujet par sa seule activité. Où le geste ferait sens plutôt qu'il ne le désignerait, figurerait au lieu de représenter⁵. Ainsi la peinture moderne ne parle-t-elle jamais véritablement que d'elle-même, ainsi l'écriture de notre temps se commente-t-elle en se trouvant. « Où des mots nous manquent, toutes choses se précisent », nous dit un poète⁶. Encore faut-il alors en dessiner les formes. J'avoue n'avoir jamais vraiment compris que l'on dise « figuratif » un art confiant dans les pouvoirs de la représentation mimétique et « abstrait » celui qui choisit de ne s'en remettre qu'aux figures pour concrétiser l'absence.

Approche poétique de la fiction, donc ; étude d'un faire, sans états d'âme. On a préféré parler du littéraire en prétendant que le reste est littérature. Des thèmes « officiels » affichés par les œuvres étudiées ici, il ne sera pas fondamentalement question, même s'il est ici ou là nécessaire d'y avoir recours, même s'ils se retrouvent toujours filigranés, *in fine*, sous les formes auxquelles ils ont été contraints d'avoir recours. On procédera plutôt, ici et là, à une

3 Voir le chapitre 8.

4 *Parlez-moi d'amour*, Mazarine : 1986, tr. G. Rolin. Voir le chapitre 1.

5 « Activité » que Laurent Jenny définit fort bien : « Appelons donc "figural" le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité ». (*La Parole singulière*, Belin : 1990, p. 14). Ou encore : « Réalisant » la langue, la parole la « met en œuvre » dans la figuralité. Répondant à un événement du monde, elle se déploie comme un événement du monde ». (83n)

6 Jean-Michel Maulpoix, *Dans la paume du rêveur*, Fata Morgana : 1984, p. 42.

traversée des thèmes vers la trame du texte, car il semble bien que « la réconciliation des mots et des choses vien[ne] du dedans du discours », que, sans doute, « le figural [a] pour fonction de prévenir leur divorce, en manifestant que les mots et les choses appartiennent à un seul monde »⁷. Il ne sera pas plus question, à proprement parler, de cette sorte de redoublement — ou de déboîtement — thématique que constitue la pratique de ce que l'on a appelé la « métafiction » : retour, occasionnel ou constant, thématisé dans l'œuvre, sur le romanesque en train de se faire, auto-réflexivité de certaines nouvelles de Robert Coover ou de John Barth, affichage des codes narratifs, « récit spéculaire »⁸, mises en abîme et « faux-monnayages » divers, chasse à l'illusion, exhaussement du « soupçon », narcissisme ou auto-érotisme assumé, explicite, programmé, du texte de *Willie Masters' Lonesome Wife* (Gass).

Non. Plus que la métafiction — équivalent dans le récit de ce que Paul de Man appelait, du côté de la réception, des « *Allégories* de la lecture » : on pourrait alors parler d'« allégories de la composition » —, ce qui nous intéressera ici, plutôt que sa thématisation, ce sera la *figuration* du geste d'écriture à laquelle l'exposition de tout thème, fût-il « abîmé », contraint parfois d'intéressante façon⁹. M'attachant, depuis des années, à quêter dans les productions les plus novatrices du temps les contributions de la littérature américaine à une réflexion générale sur la fiction et ses problèmes, à glaner dans la variété des œuvres, et surtout par-delà les appellations plus ou moins contrôlées (post-modernisme, métafiction, minimalisme...), un certain nombre de préoccupations symptomatiques, j'ai maintes fois été soumis à cet effet dont je ne devais qu'après coup apprendre que Valéry l'avait très exactement décrit : « J'entends, par "effet le plus désirable" [...] celui que produirait une œuvre dont l'impression immédiate qu'on en reçoit, le choc initial et le jugement que l'on en fait à loisir, à la réflexion, à l'examen de sa structure et de sa forme, s'opposeraient entre eux le moins possible ; mais au contraire, s'accorderaient, l'analyse et l'étude confirmant et accroissant la satisfaction du premier contact »¹⁰. D'un « choc » maintes fois éprouvé, donc, d'un « jugement » inaltérablement favorable sur nombre d'œuvres contemporaines, la « valeur » et la « satisfaction » se confortaient au fil du temps d'y lire les constantes et la solidité d'une poétique. Et pour variés que pussent être les outils critiques auxquels j'avais recours pour leur faire avouer leurs secrets, toujours revenait, obsessionnel, polymorphe, ce combat de l'encre et de la blancheur du support, figuré de multiples manières chez des auteurs dont les

7 Jenny, *op. cit.*, p. 56.

8 Je vole l'expression au livre de Lucien Dällenbach (Paris : Le Seuil, 1977).

9 En retour, « le figural rappelle... le discours à son motif ». (Jenny, *op. cit.*, p. 111).

10 Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, p. 1303. Décélérait-on dans cette distinction précise les raisons pour lesquelles critique dite « journalistique » et critique dite « universitaire » sont si rarement au diapason ?

dissemblances esthétiques étaient par ailleurs considérables. Comme si, en littérature de même qu'en peinture — le retard traditionnel de la première sur la seconde ayant été comblé —, l'heure n'était plus, *en tout état de cause*, à l'anecdote, à l'ameublement, aux coloriations pré-circons crits, aux feintes profondeurs du trompe-l'œil, aux bavardages ou aux seules idées, mais à l'intransitif, au pur chromatisme, à la gestuelle, à la surface, aux inscriptions. « All-over », « American graffiti » ; « action writing », peut-être, performativité accrue en tout cas ; recherche sur les possibles demeurant dans les formes quand on en a fini des pratiques de langue que Mallarmé disait « commerciales ». Cy Twombly, Jackson Pollock, Mark Tobey...

Il ne s'agira donc pas ici de suggérer un quelconque rapprochement d'esthétiques très contrastées, mais bien plutôt de procéder à une approche unifiée de pratiques qui demeurent distinctes. On dévia ainsi la question posée aux œuvres, un peu à la manière dont l'Oncle Toby, dans *Tristram Shandy*, dévie celle de la Veuve Wadman : « Où avez-vous été blessé ? », lui demande-t-elle pour s'enquérir de la partie de son corps endommagée à la guerre. Et Toby de pointer du doigt non pas son aine mais, sur la carte, la ville de Namur où il a combattu... Répondre « de travers », prendre « à travers » le champ. Oui, parler « à travers » et ici, nécessairement « à tort » : en inversant aussi le sens de cette déviation, renvoyer vers « le corps »¹¹ les questions posées à « la carte », et les questions posées aux textes achevés vers les primes raisons de désirs d'inscrire ou de ne pas inscrire. Déplacer la question de « ce dont on écrit » (*what one writes about*) vers celle des matériaux et des gestes permettant de le faire. Car tels sont la portée et les enjeux des pratiques récentes. Que Barth nous entretienne du « principe des moyens métaphoriques » et de « la forme significative » ; que Gass loue la prose de Sir Thomas Browne pour « ne s'être pas encore abaissée aux divertissements fictionnels, mais s'être intéressée, comme Montaigne, au théâtre et à la danse des idées », ou celle de Wittgenstein pour être « une logique qui nous est livrée sous forme de musique » ; que DeLillo avoue avoir voulu que tel de ses livres « devienne ce dont il parlait » [*become what it was about*] ; que Pynchon écrive des phrases bancales pour dire que le réel boite ; ou que Carver, prenant, au pied de la lettre l'étymologie commune du « montrer » et du « monstre », s'acharne à suggérer ce qui menace et ne peut être représenté : tous écrivent, comme le dit A.R. Ammons, « en cherchant les formes sous lesquelles les choses veulent advenir ».

Ce qui ne signifie aucunement que les œuvres dont il est question ici aient nécessairement grand-chose à se dire, ni même que leurs auteurs constituent de quelconque manière une société d'admiration mutuelle. Ainsi entendis-je un jour tel d'entre eux accuser par téléphone l'un des autres d'avoir, à lui

¹¹ Bernard Malamud disait : « Le style coule des doigts. L'œil et l'oreille approuvent ou amendent ».

seul, fait faire un bond de cinquante ans en arrière à la littérature américaine ; et les avis de chacun, naturellement, divergent sur la qualité, l'importance et l'évolution des œuvres de chacun des autres. D'aucuns ne manqueront donc pas de me faire grief de les avoir placés en une compagnie qu'ils jugeront mêlée ou douteuse... La variété de leurs choix esthétiques — de la « réserve » de Carver et de l'ascétique sécheresse de Wilson aux luxuriances et aux emportements de Theroux et d'Elkin, en passant par l'abstraction d'Olson, les sensualités de Gass et de Hawkes — n'est nullement réduite par leur recours commun aux figures de l'écriture : elle porte au contraire témoignage d'un souci qui déborde les pratiques particulières traitant de référents souvent en opposition diamétrale.

Ce qui ne signifie pas non plus que ces œuvres, retenues pour la valeur qu'on leur accorde, constituent le seul corpus possible, tant il est vrai qu'elles témoignent exemplairement de préoccupations plus largement partagées. Et puis, que vaudrait l'affirmation qu'on s'est appuyé sur le travail des « plus grands contemporains américains » pour composer un ensemble où ne figurent, ni Gaddis, ni McElroy, ni Barthelme, ni Pynchon... ? Et nul ne veut non plus prétendre ici que la production de chaque auteur considéré vaut, en volume, en qualité ou en notoriété, celle des autres. Mais depuis quand — hormis dans certaines officines d'Outre-Atlantique — le critique pêcherait-il en s'intéressant à des œuvres non encore canonisées ? Depuis quand manquerait-il à son devoir — hormis s'il le voyait dans la simple promotion éditoriale ou journalistique d'auteurs popularisés à grand renfort de clichés — en invitant à des lectures du complexe, en désignant les procédés d'art chez des écrivains lus pour d'autres raisons, en tentant d'attirer l'attention sur ce que Jean Paulhan aurait sans doute appelé des « livres-que-c'est-la-peine » ?

Ce qui ne signifie pas, enfin — est-il besoin de le dire ? —, que l'immense intérêt que l'on porte à ces œuvres dépend exclusivement du fait qu'elles illustrent de façon plurielle le désir et la logique de l'inscription dans l'espace littéraire qui unifient ces études, les ayant provoquées. Il n'est pas moins légitime de lire Carver parce qu'on s'intéresse au milieu qu'il dépeint, Olson en raison de la qualité de ses intrigues, Gass parce qu'il est pratiquement le seul à parler comme il convient du « cœur du cœur du pays », Wilson parce qu'on s'intéresse à la forme de sa pensée, Hawkes pour ses structures impeccables, Elkin ou Theroux parce qu'ils sont — *aussi* — drôles à pleurer. Non moins légitime, donc. Moins intéressant *littérairement*, sans plus. Car je tiens avec Valéry — même si je doute d'être parvenu comme il le recommande à ne point « opiner » — que s'il est tout naturel de s'intéresser à une œuvre pour sa *valeur*, il revient au critique de s'interroger sur son *mérite* :

La critique, en tant qu'elle ne se réduit pas à opiner selon ses humeurs et ses goûts, — c'est-à-dire à parler de soi en rêvant qu'elle parle d'une œuvre, — la critique, en tant qu'elle *jugerait*, consisterait dans une comparaison de ce que l'auteur a entendu faire avec ce qu'il a fait effectivement. Tandis que la

valeur d'une œuvre est une relation singulière et inconstante entre cette œuvre et quelque lecteur, le *mérite* propre et intrinsèque de l'auteur est une relation entre lui-même et son dessein : ce mérite est relatif à leur distance ; il est mesuré par les difficultés qu'on a trouvées à mener à bien l'entreprise¹².

Et il ajoute — nuance essentielle sans laquelle j'aurais scrupule à avancer les pages qui vont suivre, s'agissant de certains auteurs : « L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur (*sans le savoir ou le sachant*) s'est posé et de chercher s'il l'a résolu ou non »¹³. James, au demeurant — dût-on insister, pour juger de la pertinence de tels propos, sur la nécessité d'origines culturelles et nationales identiques — ne disait pas autre chose : « Grant the *données* ; judge the execution » [Accepter les principes ; juger la mise en œuvre]. Et l'on se risquera à supposer que son intérêt pour certaine « correspondance des arts » l'aurait fait envisager les conversions suggérées par mon titre sans trop de grogne ni déplaisir...

*
* *

« Sgraffites, encre & sanguines ». Derechef. Et de plus près. Cette triade n'est pas née des seules exigences et séductions de l'euphonie. Ces termes m'ont paru de nature à décrire trois types de figuration de l'acte d'inscrire, à suggérer diverses façons de donner une traduction sensible, quasi physique, à des préoccupations d'écriture voisines qui ne sont jamais, bien entendu, étrangères à celles des thèmes apparents. Métaphores, certes ; un tant soit peu procrustéennes de surcroît : pour qu'il en fût autrement, il aurait fallu renoncer à la fois à toute image — à tout langage, à dire vrai — ainsi qu'à tout regroupement. Le poète Robert Creeley a beau nous expliquer que « rien ne trouvera sa vraie place si nous partons du principe qu'il y a déjà une place pour chaque chose », et la spécificité de toute création littéraire nous encourager à nous défier à la fois des débraillements de la métaphore et des corsets des catégories, il fallait néanmoins que la variété des pratiques se tempérât pour l'exposé de l'évidence de voisinages, sinon d'affinités.

« Sgraffite », par conséquent, et pour commencer : « procédé de décoration murale en camaïeu, par grattage d'un enduit clair sur un fond de stuc sombre », nous précise le dictionnaire Robert. Ainsi, « le Gamin aux Peder-sen », de William Gass : une immense étendue blanche qui ne commence à signifier que de faire surgir formes et teintes des dessous, que d'être rayée, striée, barrée — traces d'une bouteille de whisky brisée dans de la neige qui fond, empreintes d'un traîneau, macules terreuses, marque d'un sabot brun qui émerge, mystérieuse menace d'une tache jaune surgissant ça et là... Stries

¹² Valéry, *Tel Quel, Œuvres Complètes*, Vol. II, pp. 479-80. C'est Valéry qui souligne.

¹³ Id., p. 558. C'est moi qui souligne.

d'une pâte à pain, langues d'un feu intérieur, soleil pâle lézardant des congères. Peinture « à fresque », en vérité, qui, d'emblée, rendit irrésistible cette mise en équivalence. Les « égratignures » du « sgraffito », de même, faisaient moins penser aux blessures secrètes des protagonistes mutilés de Carver qu'aux murs chaulés des cachots conservant les bistres de noms gravés du bout d'un clou : « sur les murs de la prison du langage, j'écris mon nom » ? « La réserve » qu'explore le premier chapitre, c'est, d'une certaine façon, la condition même du sgraffite, la logique de l'inscription « en creux » sur de l'indéfini renvoyant à une négativité omniprésente dans les nouvelles. L'haleine blanche des conteurs d'histoire qui emplit les romans d'Olson — comme un gaz, toujours, envahit l'espace disponible — efface et noie à ce point le détail que motifs et dessins, les lignes, les angles et les torques d'une géométrisation forcée n'apparaîtront clairement qu'à une vue d'ensemble : alors, sur le blanc des fonds, s'organiseront les formes et les signes qui percent cette brume de récits. Dans ces trois chapitres, il est question de textes où, toujours, il s'agirait de *faire apparaître* un système de signification dont les traces *émergent*, se lisent *sous* le blanc qui les couvre ; les signes seraient ainsi comme en latence, un peu à la façon dont les volumes, selon Praxitèle, venaient au jour d'être dégagés de ce qui, dans le marbre, n'était point eux. L'Aphrodite de Cnide ne surgit pas des flots, mais de la pierre qui la dissimulait. Ici, se dissipent haleines, vapeurs et rumeurs (Olson), se craquèle une surface (Gass), s'écaille la réserve (Carver) et se dessinent les motifs d'une intrigue (Olson), les signes d'une menace (Gass), l'imminence de bouleversements (Carver) ; se révèle, en tous cas, au travers de blancheurs partagées, le dessin de ce qui n'est plus recouvert. C'est l'inscription du négatif (Carver), du doute (Gass) et de l'incertitude (Olson). Dire le mouvant, l'indéfini, l'ouvert, c'est écrire sur le revers froid des surfaces. Le « fingere » de la fiction reconduit ici presque explicitement les doigts [*fingers*] et la glaise de ses origines. Fausse étymologie, éloquent voisinage.

Des « encres » qui métaphorisent le deuxième mode, explicite et positif, de l'inscription, peut-être serait-on bien avisé de se rappeler qu'elles ont leurs sources étymologiques — vraies, cette fois — dans la brûlure et la causticité (*egkaiein*). Sans doute, comme les fusains, tiennent-elles leur noirceur d'avoir connu le feu. C'est par le bout de la plume d'où sort l'encre [*the ink end*], quand ce n'est pas par le plomb d'une « grise mine », que les narrateurs de Gass exercent leur contrôle et leur empire sur le monde qui les entoure. Cadres. Fenêtres. Mots-croisés. Un « penning in » polysémique dit chez ces « détenus » de l'écriture à la fois l'enfermement par la plume et l'inscription violente d'une vision tyrannique [*pen*, c'est bien sûr la plume, mais c'est aussi le cachot]. Chez le narrateur de Hawkes, la brûlure est solidement référentielle, qui lui a inscrit dans la chair un tatouage. Il n'est guère, dans *Cassandra*, de voie qui ne soit explorée aux fins d'acquérir une « deuxième peau », vierge de toute inscription, et l'écriture s'incline et se décline sur toute une variété de supports. Et dans le cadre de la fenêtre qui circonscrit son monde

et sur le bord de laquelle reposent ses pieds, Skipper trace ses paraphes [*flourish*] d'un poignet délié. La douleur qu'il y a à écrire la passion s'accommode mal, chez lui, d'un hédonisme gêné. Dans le livre d'Alexander Theoux, en revanche, la douleur résulte de « passions » véritables et contradictoires et les marques mêmes de brûlures antérieures ne peuvent être cautérisées qu'au feu d'une véritable pyrogravure. L'encre se fait exorcisme et la figure devient le seul moyen d'une vengeance que nulle activité discursive ne saurait accomplir. Peut-être, soumis aux tortures du cœur, sa santé mentale ébranlée par le chagrin, l'écrivain a-t-il ici toute raison de se réjouir que son cerveau, à l'instar de celui du poulpe, ne fasse « qu'un sixième de son sac à encre »...

« Sanguines », enfin, seraient ces œuvres qui rapprochent explicitement la carnalité des corps de l'activité d'écriture et de profération. Démantèlement, chirurgie, cicatrices (Wilson), fascination de l'organique et de la chair (Elkin), corps violés, langues coupées, sens torturés, langue contrainte (Barth). Trois crayons pourpres font violence au langage et, contemplant les corps écrits, nous disent ce qui les mine. L'encre noire le cède au rouge de l'hématite. Les signes exhibent leurs dépouilles, la langue ses articulations, les mots la forme des lettres et des bruits dont ils sont faits. Dissections, écartèlements, dispersions, casseaux de langue, cicatrices, bris d'images : figures vermillon de la mise à mal des genres. Mettre au jour ces figures, dans des textes d'une facture extrêmement sophistiquée, impliquait un examen méticuleux de la phrase, des mises en rapport souvent complexes, une lecture au ras du texte et une volonté d'aller dans le détail. J'ai, nul doute, été moins méticuleux, moins complet, moins attentif, moins prudent et moins audacieux qu'il n'eût fallu ; j'ai été contraint de tenir pour acquises un certain nombre de choses ; peut-être ai-je exigé du lecteur une plus grande familiarité avec le corpus étudié qu'il n'est légitime ou coutumier de le faire. Mais en littérature comme ailleurs, un certain travail est indispensable pour dépasser les évidences ; là comme ailleurs, disait quelqu'un, « à force de simplifier on ne comprend plus rien ». Et les vrais bonheurs de lecture sont souvent proportionnels aux efforts.

Ovide, je crois, disait déjà que « tout ce qui vaut la peine est difficile ». Acceptera-t-on de s'en souvenir ? — de penser, peut-être, à ce que Marianne Moore répondait plus récemment à un interlocuteur pour qui sa « poésie [était] très difficile à lire : — Elle est très difficile à écrire » ? Et d'en sourire ?