

Creatures Seeking Their Own Forms ou la représentation des arts visuels chez Cormac McCarthy

Christine Chollier

▶ **To cite this version:**

Christine Chollier. Creatures Seeking Their Own Forms ou la représentation des arts visuels chez Cormac McCarthy. Imaginaires, 1998, La représentation des arts visuels, 3, pp.173-188. hal-02568141

HAL Id: hal-02568141
https://hal.univ-reims.fr/hal-02568141

Submitted on 8 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CREATURES SEEKING THEIR OWN FORMS[1]

OU

LA REPRÉSENTATION DES ARTS VISUELS

CHEZ CORMAC McCARTHY

Avec « la représentation des arts visuels » se pose la question du rapport entre la littérature et d'autres arts. Si les cinq premiers romans de Cormac McCarthy se prêtent particulièrement à cette étude, c'est parce que sa fiction emprunte au moins autant ses objets à l'art qu'au réel. Les visions des personnages comme celles du narrateur se transforment en tableaux, images, peintures rupestres, sculptures, frises. Comme la scène de *Blood Meridian* vue *comme dans un diorama* (BM 164), le roman se mue en tableau vertical où sont peints des figures ou des paysages diversement éclairés. Ce tableau est éclairé de derrière, de manière à produire des effets divers et variés[2]. Le tout serait vu de face, d'une petite ouverture : celle-là même par laquelle on entre au début de *Suttree*, celle figurée par les lames de la grange au début de *Child of God*, celle par laquelle s'immisce le rêve *(Outer Dark)*, celle qui nous demande de regarder au début de *Blood Meridian (See the child)*. Lisez voir... Le poète entraîne le lecteur dans un vertigineux parcours à travers les temps, les espaces et les consciences, qui exalte la folie du voir.

Cette question de la représentation des arts visuels en littérature se dédouble d'ailleurs : car elle pose celle du pourquoi et celle du comment.

I- POURQUOI cette présence insistante de l'image en littérature ?

Le sujet nous amène à remonter aux origines de la mythologie de l'écriture. Pour les néo-platoniciens, dont Plotin, l'image, miroir capable de saisir l'apparence du modèle, est imitation, figure, signe du modèle. La fiction est essentiellement mimétique, n'en déplaise à Platon qui préfère les genres diégétiques aux genres mimétiques[3] (et Aristote le contraire) : sa fonction est d'imiter la nature et le poète est fabricant d'images comme le sculpteur ou le peintre d'idoles : *ut pictura poesis*... La poésie, comme la peinture, est un double de l'image sensible qui est déjà un double de l'Intelligible. Plus encore que des sœurs jumelles, peinture et poésie sont des reflets l'une de l'autre et finissent par s'identifier. Horace ne dit pas autre chose dans son *Ars Pœtica*.

Une fois défini le statut du mythe comme image, et le statut de l'ima-

ge comme mythe, il convient d'examiner la fonction transformatrice de l'image mythique dans le domaine littéraire. En effet le texte retravaille le matériau mythique, en combinant description et interprétation, sur le double registre de la fable (récit fondateur) et de la représentation (image codifiée). Car l'image issue d'une fable donne lieu à son tour à des transformations : des descriptions deviennent de nouvelles fables ou des amplifications sous forme de nouveaux récits qui apparaissent eux-mêmes comme des métaphores. Le produit obtenu est en quelque sorte l'image d'une image.

La présence la plus immédiate de l'image dans la littérature se manifeste par la description - ou *ecphrasis* - dans laquelle le texte se donne comme simulacre d'une image pour donner à voir ce que le récit ne suggère qu'à travers la succession d'événements et d'actions. Ensuite, le récit peut se donner comme le développement narratif d'un sujet peint contemplé par l'auteur. Tout mode d'interprétation se fonde sur l'ambivalence et la réversibilité du mythe et de l'image. Autrement dit, une mythopoétique de l'image s'inscrit ici à la place de la description.

Il apparaît que le statut rhétorique de l'image mythique, qui s'inscrit dans une réflexion globale sur la fonction de l'art, se définit par la combinaison de deux fonctions de transformation : l'image a d'abord un pré-texte qu'elle figure et condense ; puis par réflexivité de l'image sur elle-même ou sur ce qu'elle condense, elle produit un nouveau texte, hyperbolique celui-là. C'est là le rôle de l'image : cristalliser le mythe, puis engendrer par là-même un nouveau texte.

McCarthy puise dans l'immense musée imaginaire qu'est le monde ancien, transmis jusqu'à lui par les images peintes ou sculptées qui racontent les histoires de la mythologie. Or si ces premières images se forment et se dissolvent, il en est qui cristallisent plus particulièrement le mythe propre à chaque roman. Fugitives ou non, elles font de la littérature le lieu où la littérature elle-même se métamorphose[4].

Ces mythes sont des paradigmes où se rejoignent auteur et lecteur, narrateur et narrataire, pour donner corps à l'élément nouveau. Ils sont véhiculés par la tradition orale. Ils le sont aussi par le visuel, c'est-à-dire les tableaux, les frises, les bas-reliefs, les livres d'images et le cinéma. L'image nouvelle s'appuie sur des images anciennes qui constituent un savoir de base partagé par tous.

La vision McCarthienne doit en effet se superposer à celle qu'a le lecteur. Elle doit impressionner, au sens photographique du terme, l'esprit du lecteur de la même manière que les mythes de la mémoire col-

lective l'ont impressionné. Les images qu'a le lecteur en mémoire lui servent à en élaborer de nouvelles. Ces nouveaux clichés sont libérés par l'imaginaire parce qu'ils viennent se substituer aux anciens. Le premier sens du mot cliché est positif : en typographie, le cliché est une planche métallique sur laquelle a été reproduite en relief une image en vue de l'impression. En photographie, c'est un négatif : le cliché permet la reproduction, l'autorise. Le négatif inverse les valeurs. Les personnages sont des ombres qui se fondent dans le paysage qui leur sert de toile de fond et s'en détachent alternativement : ils n'ont aucune épaisseur mais révèlent au sens photographique du terme leur existence irréelle et fictionnelle.

Le chromatisme et la matérialité des représentations McCarthiennes sont signalés par un texte qui évoque son propre mode de production. D'une part, le lexique emprunté pour signaler l'espace ou les personnages est moins un vocabulaire réaliste qu'un lexique emprunté à ce qui est déjà représentation : la peinture[5], l'architecture[6], la sculpture, le moulage, la photographie[7] ou la géométrie[8]. Le texte se donne constamment comme représentation, voire, par jeu de duplication, comme représentation d'une représentation[9]. D'autre part, les formes apparaissent, se décomposent et se recomposent alternativement. La matérialisation de l'immatériel (eau, chaleur, atmosphère[10]...) et son envers, la dématérialisation du corps humain, signalent le caractère fictionnel du signifiant. La substance n'est jamais acquise parce que l'image ne l'est jamais définitivement. Il lui manque quelque chose : une lecture (ou un lecteur). En effet l'objet perçu change d'aspect et même de nature en fonction de la position du spectateur. La lecture étant aussi une question de distance, on peut lire dans le traitement de l'image une mise en abyme de différents types de rapports au texte : la lecture réaliste (à mi-distance), la lecture du signifiant (rapprochée) et la lecture imaginaire, imaginative ou imaginale (à distance). Tantôt donc la profondeur disparaît, la perspective est écrasée ; tantôt au contraire les objets et les personnages s'arrachent au règne de l'indistinct, réintroduisant une perspective qui, lorsqu'elle disparaît, les fond dans le décor. La ville du cinéma des villes nocturnes, cité de prismes, de collages (S 397), privée de lumière naturelle, n'en paraît que plus réelle. C'est bien là le paradoxe de la création : l'artifice devient plus vrai que la réalité. L'auteur fait des arts visuels son modèle, voire son référent.

B - COMMENT la littérature peut-elle représenter les arts visuels ?

Peinture et littérature se différencient néanmoins par leur rapport au temps. La littérature est d'abord narrative, c'est-à-dire fondée sur l'action et le mouvement (le devenir). La peinture à l'inverse est statique : elle ne

peut que suggérer une action continue et permanente. Elle se situe dans l'instant et cet instant équivaut à une éternité. Réduire la narrativité du mythe à une figure revient à le condenser et à en transférer les qualités (temporalité et mouvement) d'un système vers l'autre (éternité et staticité) : il y a métaphore *(trans-latio)* dans cette translation des caractéristiques d'un système à un autre. Lorsque la narration emprunte à l' « art visuel », c'est pour exprimer la permanence qu'est la Vérité du mythe.

a) *The Orchard Keeper* : l'anamorphose ou... toute perception est une lecture

The Orchard Keeper est une réécriture ironique du mythe des frères ennemis : le meurtre primordial a lieu au début du roman. Pour des raisons de temps et de place, sera passée sous silence l'esthétique expressionniste de certaines images, notamment celle de la stase qui, chez McCarthy comme chez Faulkner, véhicule l'actualisation du mythe, moment de l'intrusion du mal dans la faille qui l'appelait, instant où l'histoire particulière rejoint l'histoire de l'homme[11]. Une scène d'intérieur, atypique dans ce roman, est digne d'intérêt.

Le tableau que constitue la première apparition dans le roman de la veuve, mère de John Wesley Rattner, est signalé par une référence évidente à la peinture classique, voire à la peinture sacrée d'inspiration byzantine : *[w]ith the lamps aligned one on either side she had a ritualistic look, a nun at beads perhaps* (OK 61). Le cadre est matérialisé par les lumières. Nonne vivant dans la séclusion, rendant un culte à celui qui a disparu et qui ne sera jamais remplacé, cette femme est peinte comme ces vierges pétrifiées dans le recueillement, entourées de cierges ; elle est décrite à l'aide de substantifs flanqués d'adjectifs ou de participes passés qui expriment bien l'immobilisme puisqu'ils évacuent tout verbe conjugué (à part un verbe de position, *sat,* qui n'est pas particulièrement un verbe de mouvement non plus) : *[d]eep hole between her neckcords, smokeblue. Laddered boneshapes under the paperskin like rows of welts descending into the bosom of her dress.* La description se désigne comme tableau, imitation de formes *(shapes)* sous/sur une peau de papier *(paper).* La scène est en effet arrangée comme un tableau où une femme serait assise devant une cheminée.

> *Deep hole between her neckcords, smokeblue. Laddered boneshapes under the paperskin like rows of welts descending into the bosom of her dress. Eyes lowered to her work, blink when she swallows like a toad's. Lids wrinkled like walnut hulls. Her grizzled hair gathered, tight, a helmet of zinc wire. Softly rocking, rocking. A loose drape of*

skirt slung in a curtain-fold down the side of the chair swept softly at the floor. She sat before the barren fireplace stitching [...] From out his scrolled and gilded frame Captain Kenneth Rattner [...], soldier, father, ghost, eyed them (OK 61).

Or si Madame Rattner est confinée au pronom personnel « elle » [12], c'est aussi parce qu'elle est vue par celui pour lequel elle est toujours « elle » dans l'histoire. La détermination du pronom *she* n'intervient que très tard - et encore, de biais puisqu'à travers l'identité de son mari - parce que le focalisateur de la scène est le garçon, comme le révèle le texte un peu plus bas encore : *[l]ater he watched from the kitchen lean-to...* (OK 61-62). Il faut faire retour sur la composition pour comprendre que la mère est décrite vue par son fils. La focalisation interne insinue que les comparaisons peu flatteuses mais très concrètes, à la limite de l'hallucination *(like rows of welts, like a toad's, like walnut hulls, a helmet of zinc wire...)*, s'originent dans l'esprit du jeune garçon. L'animalisation et la réification de la mère sont l'œuvre de l'imaginaire du fils. Avec Bernard Vouilloux, concluons que ce que McCarthy nous montre, c'est que *« l'opérateur de (la) translation (spatiale des structures temporelles de l'histoire), c'est la lecture (...). Le tableau « narratif », gelé dans le présent intemporel de la peinture,* est *« narrativisé par la lecture de celui qui le contemple »*[13]. Autrement dit, *il n'y a pas de perception qui ne soit déjà lecture*[14]. Il y a très certainement dans ce type d'écriture une éducation du regard/de la lecture.

La mère est littéralement détaillée, presque déshabillée. Les gros plans succèdent aux gros plans, partant du cou pour s'attarder ensuite sur la poitrine osseuse, les yeux et les paupières, puis les cheveux. Cette scène apparaît comme le rêve éveillé du jeune garçon livré à l'oisiveté et au désœuvrement, l'une de ces scènes-types qui permettent au narrateur d'introduire une description, selon Philippe Hamon [15]. John Wesley regarde, lit, s'abandonne à la rêverie, essaie de se souvenir de son père... (OK 62). L'œil qui observe se mue en œil qui épie et se perd dans le spectacle, la fascination le faisant passer de l'autre côté du miroir. Débarrassé du Père, John Wesley a pour sa mère des sentiments moins ambigus qu'ambivalents. L'indifférence apparente, déclinée tout au long du roman, est contrebalancée par un nouvel intérêt... Cadrage et fenêtre font de cette vision encadrée un spectacle et donc de la vue un organe de jouissance : la longue jupe qui drape la mère est un voile qui se soulève légèrement en balayant le sol ; elle incite au fantasme de l'apparition et de la disparition, du voilement et du dévoilement. Le mouvement de la jupe fait osciller le regard vers autre chose que la haine ou l'indifférence. Ici aussi de l'angle de vue dépend la nature de l'objet du regard.

Le désir d'inceste reste pourtant frappé d'interdit...

Car ce que le sujet regarde, c'est ce qui le regarde : tableau dans le tableau, l'effigie du capitaine Rattner, portrait traditionnel de militaire, parodie de trinité (soldat, père, fantôme), est omniprésente. Le père n'est pas seulement là, il les regarde *(eyed them)*. Le narrateur a composé le tableau de manière à ce que John Wesley Rattner voit sa mère et voit *le Père* qui les regarde *tous* les deux comme s'ils étaient déjà coupables. *L'œil du Père* est là pour incarner l'interdit : c'est le Surmoi. Mais l'ironie du narrateur avait désamorcé la scène en faisant de Rattner un bon-à-rien qui avait abandonné femme et enfant sans scrupule. L'interdit transgressé ne sera pas l'inceste : le meurtrier du Père sera sauvé quelques pages plus loin par le jeune garçon.

b) *Outer Dark* ou l'absence de perspective

Chez McCarthy, certains personnages sont affublés d'un défaut oculaire qui fait de leur vision un équivalent littéraire de l'anamorphose picturale. L'anamorphose est une technique de l'hallucination, une « dépravation » de la perspective qui se fonde sur la dislocation des formes et sur leur projection hors d'elles-mêmes. C'est en gagnant un point de vue privilégié que l'observateur du tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein parvient à voir dans une masse oblongue située au premier plan du tableau l'image même de la mort.

L'angle de vue qui est celui de Culla Holme dans *Outer Dark* confère aux choses une valeur particulière. Ainsi, les spasmes de l'accouchement lui rappellent ceux de la mort (OD 13). Le démenti qui suit *(But it wasn't death with which she labored far into the fading day.* OD 13) est une litote, une antiphrase, qui corrige l'angle de vue[16]. Le texte est donc organisé pour satisfaire l'angle de vue choisi au départ. La dénaturation de la vision contribue à l'impression de morbidité générale mais elle est représentée au lecteur, qui doit donc apprendre à la reconnaître. Le gauchissement de la vision, représenté dans la fiction, renseigne le lecteur sur ses propres déformations. Le texte lui présente une image censée être le reflet du personnage, mais qui est aussi un peu celui de l'observateur, comme ces tableaux qui figurent un miroir dont l'image reflétée est donnée à voir.

Le texte McCarthien est donc une perpétuelle anamorphose, ce qu'il explicite lui-même constamment. Selon le point de vue que l'on adopte, il se compose ou se décompose autrement. Il faut donc voir dans ces anamorphoses picturales intégrées à l'anamorphose littéraire, des modes d'emploi, des commentaires métafictionnels adressés au lecteur. Dans

Outer Dark l'épisode des pourceaux peut se lire selon la parabole chrétienne, selon la lecture girardienne ou selon le symbolisme celte des porcs. Dans *Child of God*, Lester Ballard ne voit pas le petit garçon dans l'autobus pour ce qu'il est ; c'est lui-même petit enfant qu'il voit. On peut y lire une expérience lacanienne du miroir ou un dédoublement entre part immortelle et part mortelle faisant suite à la *nekyia* ; le tableau d'ensemble ne souffre pas de ces lectures plurielles puisqu'il est organisé pour les autoriser[17].

Lorsque Culla rencontre pour la première fois le trio infernal qui ravage la contrée, la scène prend l'allure d'un tableau sans profondeur, sans perspective : *the scene compressed into a kind of depthlessness so that the black woods beyond them hung across his eyes oppressively and the man seemed to be seated in the fire itself, cradling the flames to his body as if there were something there beyond all warming* (OD 177). L'arrière-plan se superpose au premier plan, juste devant les yeux du focalisateur. L'absence de distance entre le signe et le symbolisé, entre le signifiant et le signifié, qui caractérisait déjà la vision de Culla, s'actualise dans l'espace. Le manque de perspective mène droit à l'hallucination. La remarque vaut aussi pour la lecture. Ce tableau sans profondeur qui s'impose au regard du personnage révèle la nature véritable de ces êtres infernaux : nés du feu de l'enfer. Rappelant la peinture primitive[18], l'absence de perspective pour le lecteur devenu spectateur a le mérite de distinguer très nettement la réalité et l'art. D'ailleurs, l'art chrétien primitif ne prétendait pas reproduire fidèlement la vie dans son épaisseur[19]. Les techniques employées alors dématérialisaient la réalité[20]. Cet art ne créait l'illusion que pour mieux la dénoncer. L'art byzantin se caractérisait par un éternel présent qui remplaçait les dimensions du temps et de l'espace, une absence de suggestion de mouvement ou de changement, des yeux immenses au regard fixe. Tout était dépourvu de pathétique et d'émotion. L'absence de perspective bloque l'illusion réaliste. En aucun cas il ne s'agit de se substituer au réel[21].

c) *Child of God* ou l'hypotypose

Parfois la narration semble s'arrêter sur des « scènes » particulières, des tableaux, des vignettes. Dans *Child of God,* le narrateur de la diégèse principale abandonne le récit au passé à quatre reprises pour dresser un tableau particulier de Lester Ballard. L'ouverture du roman introduit Lester Ballard par l'intermédiaire d'une hypotypose où le présent simple fige le personnage dans l'éternité de certaines attitudes :

> *He moves in the dry chaff among the dust and slats of sunlight with a constrained truculence [...] His thinly brist-*

> *led jaw knots and slacks as if he were chewing but he is not chewing. His eyes are almost shut against the sun and through the thin and blueveined lids you can see the eyeballs moving, watching* (CG 4).

Lester Ballard est d'emblée un mélange de fixité et d'agitation difficilement contenues, le lieu d'une tension entre ces deux extrêmes, comme le révèlent les globes oculaires de celui qui deviendra rebelle et voyeur. Celui qui n'est encore qu'*un homme* ou l'*homme* est déjà plus grand que nature, réduit à ces deux yeux affolés, comme déjà réifié par ce qui va devenir sa pulsion scopique. Alors que les envahisseurs qui montent de la vallée se caractérisent par le bruit et le mouvement, Lester Ballard et sa masure sont là, immobiles : le même verbe *stand* est appliqué à la maison, à la grange et à l'*homme*. Lester Ballard est là comme s'il avait toujours été là, comme s'il appartenait au décor : paysage et personnage sont à peine troublés par les guêpes, mais certainement dérangés par les arrivants[22]. L'effet du présent atemporel se voit renforcé par les tensions entre bruit et silence, mouvement et fixité, violence et bonne humeur.

Cette vignette matricielle se démultipliera successivement aux pages 51, 67 et 156. Une section très courte concentre l'attention du lecteur sur le dénuement dont est victime Lester Ballard (*A flat tasteless crust that he chews woodenly and washes down with water.* CG 67) et le soin extrême qu'il porte à la préparation de sa carabine, prélude aux assassinats qui vont suivre. Le deuxième paragraphe de la section est, en l'occurrence, un exemple de focalisation externe la plus rigoureuse qui soit :

> *He sits and dries the rifle and ejects the shells into his lap and dries them and wipes the action and oils it and oils the receiver and the barrel and the magazine and the lever and reloads the rifle and levers a shell into the chamber and lets the hammer down and lays the rifle on the floor beside him* (CG 66-67).

L'attention minutieuse portée à l'objet pétrifie le personnage, le réifie, le fige au-delà des gestes qu'il accomplit. La succession des substantifs et des verbes au présent simple, tous coordonnés systématiquement par la simple conjonction *and*, reproduit l'effet mécanique des gestes du personnage. L'utilisation d'une focalisation externe absolue qui ne livre rien des motivations du personnage mais se contente de décrire ses actions « de l'extérieur » transforme Lester Ballard en véritable machine à tuer dont la carabine est la partie pour le tout. Le présent traduit la succession rapide et sûre d'actions infaillibles, non repérées par rapport au moment de l'énonciation. La forme indéterminée du présent ne décrit

aucune action, aucune occurrence des procès, mais exprime quelque chose d'atemporel, de permanent, qui n'est ancré dans aucune situation particulière. Le mythe Lester Ballard naît de ces quelques arrêts sur image[23]. Le tableau tire la narration de l'événementiel vers le temps étale du mythe.

Un autre arrêt de l'image sur Lester Ballard l'inscrit toujours plus dans le mythe :

> *His wrath seemed to buoy him up. Some halt in the way of things seems (1) to work here. See (2) him. You could say that he's sustained (3) by his fellow men, like you. Has peopled (4) the shore with them calling to him. A race that gives (5) suck to the maimed and the crazed, that wants (5) their wrong blood in its history and will have it. But they want (5) this man's life. He has heard (6) them in the night seeking him with lanterns and cries of execration. How then is he borne up (7) ? Or rather, why will not these waters take him ?* (CG 156).

Cet épisode de la traversée de la rivière en crue prend une tournure surnaturelle, voire mythique ou épique, en tous cas anhistorique. Tout y est, non sans clin d'œil malicieux, bien sûr : le mythe des origines, la force titanesque, qui suggère une intervention divine ou magique, etc. L'énoncé produit un effet de ralenti, d'arrêt sur image, qui mime l'une des phrases même *([s]ome halt in the way of things seems to work here).* La pause dans le cours normal des choses se fait sentir au lecteur, dans la phrase, grâce au décrochement de l'Histoire que constitue le passage du passé au présent. Le passé, qui ordonne un ensemble d'actions solidaires et dirigées le long d'une chaîne causale, est abandonné au profit d'un présent qui, coupé de l'Histoire, rompt avec l'impérialisme de la signification pour rapprocher les actes du personnage et donc de son mystère.

L'hypotypose est donc le développement de l'image au double sens du terme : image visuelle et image rhétorique.

d) *Suttree* ou la réanimation par l'imaginaire

Il faut passer très vite sur l'importance du cinéma[24] dans *Suttree* pour souligner celle de la peinture[25] et en particulier celle des natures mortes.

Les scènes de marché sont l'occasion de natures mortes. Les poissons des étalages sont décrits ainsi : *cold gray shapes dimly limned* (S 67).

Limned est dérivé d'un mot archaïque qui signifie *to depict by painting or drawing*[26]. Ce ne sont donc pas tant des poissons qui sont dénotés que des représentations où la nourriture est lumineuse, comme illuminée de l'intérieur. Le terme connote de par son étymologie les enluminures, ces peintures miniatures du Moyen-Âge, prélude à la grande peinture. La nature morte est construite à l'aide de phrases nominales :

> *He went by stacks of crated pullets, plump hares with ruby eyes. Butter tubbed in ice and brown or alabaster eggs in ordered rows. Along by the meatcounters shuffling up flies out of the bloodstained sawdust. Where a calf's head rested pink and scalded on a tray and butchers honed their knives. Great cleavers and bonesaws hung overhead and truncate beeves in stark abbatoir by cambreled hams blue-flocced with mold* (S 67).

Aucune action n'a lieu, si ce n'est celle du regard. Le narrateur (ou le personnage à supposer que le décryptage lui soit attribué par focalisation interne) peint littéralement du regard. Ici encore la nature morte est *still-life* - vie arrêtée dans sa pulsation, arrêt sur image avant la décomposition inéluctable de la chair. L'insoutenable se peint plus facilement qu'il ne se dit. Comme dans la peinture de Chaïm Soutine (1894-1943), mis à part quelques traits qui dénotent quelques objets, rien de ce chaos ne suggère un référent emprunté à l'observation empirique. De même les configurations qui s'y décèlent ne doivent d'exister qu'aux projections d'un imaginaire auquel le lecteur/spectateur virtuel accepte ou non de se substituer : les yeux deviennent des rubis, les viandes des membres mutilés, les œufs ont une couleur peu habituelle ; tripes, plaies, sang, etc. prennent des tournures inquiétantes. Par l'ambiguïté, l'immaturité, l'inorganicité de ses taches, l'artiste fournit le lieu commun où prendra corps le fantasme. Donner à lire, c'est donner à voir ; c'est aussi redonner le temps et sa profondeur à travers une composition paradoxale de volumes et de plats. Mais plutôt qu'un instantané, quasi-impossible en littérature, c'est une description narrative qui joue avec les différents plans de l'écriture : elle les rend successifs et non simultanés, mais ils ne s'en superposent pas moins l'un à l'autre. Bernard Vouilloux commente ainsi :

> *La description procède par une série d'immobilisations et de dynamisations, elle combine des totalisations et des fragmentations ; sa structure se constitue dans la lecture, mais celle-ci n'est jamais que l'horizon au bord duquel le sens se rappelle et s'annonce par un jeu incessant de retards et d'anticipations. La description d'un tableau comme le tableau que peint la (ou sa) description entrecroisent*

> *les effets du visuel et de l'écriture : pas plus qu'un tableau, la description ne se donne dans l'instant et n'y donne l'objet ; et dès lors qu'elle décrit, elle ne fait que des-écrire le visible, le rendant au mouvement du voir, comme elle se rend au travail du temps*[27].

Lorsqu'il revisite la maison familiale abandonnée, Suttree voit une scène de banquet totalement muette.

> *In this banquet hall. Scene of old heraldic feasts. Suttree in silent recognition of the somewhat illustrious dead. Large companies seated. A fat marcassin to adorn the board. The male bonecoupling rearing white and steaming up from the broken meat. Eyes watch. [...] There is nothing laid to table save meat and water. There is no sound of human speech* (S 136).

Les personnages sont des morts illustres : des personnages de légende. Rien ne dit qu'il s'agit de la famille. Il s'agit plutôt d'ancêtres. Ancêtres fictifs, étant donné l'époque évoquée. Un gros plan met au point sur l'articulation : *Thanksgiving* de Norman Rockwell, le tableau du mythe américain, est revu et corrigé à la sauce des ancêtres saxons puisque le marcassin remplace la dinde. Mais la vie reprend ses droits : à la fascination muette et pétrifiée du plat succède le passage à l'attaque de gros bâfreurs (sic). La scène s'anime mais elle est toujours muette. Elle en engendre une autre. En effet, le son vient d'ailleurs : en « surimpression » phonique une autre scène - de chasse, celle-là- vient s'inscrire. Toute une mythologie « celte » ou « saxonne » de la chasse remonte à la surface. Ce qui surgit dans le souvenir n'est autre qu'une série de tableaux qui expriment la mémoire atavique du personnage. Il pourrait s'agir de tableaux qui ornaient les murs de la maison familiale et que la mémoire mythique de Suttree aurait animés. Rien ne le certifie. Le tableau engendrera à son tour une narration : le *scion réprouvé de clans saxons damnés* se retrouvera dans la forêt et c'est son sang celte qui parlera (S 286). Le tableau condense le mythe, puis l'alimente à son tour, comme la mise en abyme des deux scènes semble le dire. Ici encore ce qui nous est donné est déjà une lecture puisque le « lecteur/déchiffreur » figure au premier plan de la scène.

Si la réalité n'autorise que la réification des humains, le rêve permet à Suttree d'insuffler une âme à des personnages pétrifiés. Il ranime des sculptures à jamais endormies. Plongé dans des abîmes enfiévrées, Suttree voit *cette ville sous la mer* (S 459). Dans le partage des eaux, la lave en éruption et le mouvement des plaques tectoniques, une nouvel-

le Atlantide émerge des eaux et refait le chemin à l'envers : *cité ou continent mythique qui se reforme*. Les matériaux se détourent en forme de temple, colonne, plinthe, corniche et frise. Des silhouettes commencent à s'animer.

A la frise stupéfiée que forme la famille Reese dérivant sur le fleuve dans la brume *(plaster caryatids hung there in a stunned freeze,* S 307) s'oppose celle de la servante qui porte de l'eau dans un cratère de marbre : la frise du rêve prend vie et la servante en descend pour s'avancer vers le rêveur. La frise pétrifiée d'êtres vivants s'inverse et la frise d'êtres morts s'anime. Archer, guerrier, vierge, fille, servante en sont les acteurs. La servante qui se met en mouvement (S 459) rappelle Wanda ensevelie sous un glissement de terrain un jour de déluge. Elle ressuscite la fille aînée des Reese. Elle évoque ces servantes qu'Héphaïstos, dans sa forge sous les volcans, avait forgées dans de l'or ; le dieu du feu les avait rendues capables de se mouvoir et de l'aider [28]. La boucle est bouclée : la jeune fille réelle statufiée s'anime dans le rêve. Le schéma mort-vie se trouve du côté de la vision et de l'imagination. Seul l'art peut sauver de l'agonie.

La réminiscence d'un monde originel peut-elle régénérer un univers menacé ? Dans la fiction du lecteur le rêve du personnage vient inscrire McAnally dans le mythe : au moment où le ghetto sombre sous les coups répétés des bulldozers, une Atlantide est ressuscitée par le rêve. Une fois détruit, McAnally ne devra une possible résurrection qu'à la mémoire, au rêve ou à la fiction. Le roman de McCarthy en est une illustration. L'isotopie de la fiction qui inclut rêve, délires, souvenirs et hallucinations autorise à y voir le double schéma suivant : la diégèse s'oriente de la vie vers la mort, alors que le schéma symbolique va de la mort vers la vie.

Si la réalité fige et pétrifie, l'imaginaire désenglue la forme et l'incarne. Le texte McCarthien dit la jouissance dionysiaque et baroque qu'il y a à faire naître une forme et à lui faire prendre possession de l'espace.

e) *Blood Meridian* : de la fresque à la frise

Blood Meridian n'est pas un western sanglant et violent de plus. L'esthétisation des scènes de violence, d'une part, une volonté de court-circuiter tout affect, d'autre part, transforment le roman en un produit à la fois littéraire et visionnaire. En effet, à quelques rares exceptions près[29], le lecteur n'a pas accès aux motivations, aux sentiments ou aux émotions des personnages. Ce sont presque des personnages « plats [30] qui viennent s'inscrire, eux et leurs actions, dans ce paysage dépositaire de fossiles, paysage stratifié, feuilleté d'histoire(s) : on les retrouve tantôt super-

posés au paysage qui leur sert de toile de fond, tantôt fondus à lui, tantôt identifiés au cosmos dont ils miment la violence. Incrustés, gravés dans l'espace, dessinés sur lui ou mêlés à lui, parfois même produits par lui, les personnages, américains et indiens, y réinscrivent une histoire déjà écrite maintes fois avant eux. Espace et texte forment un palimpseste : c'est un paysage de l'écriture, de l'inscription, qui nous est dépeint. La mise en tableau, en frise ou en bas-relief des scènes collectives[31] sert non seulement à neutraliser la violence en l'esthétisant, mais aussi à inscrire ces hommes dans ces types de discours : ceux-là mêmes qui véhiculent les mythes. Fresques[32] alternent avec miniatures et frises.

Dans la grande fresque relatant l'attaque de troupeaux et de leurs gardiens par des Commanches, le plus-que-parfait *(He had already fired his rifle and now he sat on the ground and fumbled with his shotpouch.* BM 53) et les passifs *(The company was now come to a halt and the first shots were fired [...],* BM 53) communiquent une impression double : d'abord, la compagnie de Glanton n'a pas l'initiative de l'action, elle est donc spectatrice de ce qui lui arrive ; ensuite, les actions se succèdent à un rythme tellement enlevé que la narration ne peut pas rendre compte de cette succession. Le passage fait penser à ces frises et ces bas-reliefs qui racontent une histoire en n'en retenant que les épisodes principaux ; il appartient alors au spectateur qui déchiffre de relier ces épisodes simplement juxtaposés, voire même superposés.

La vision de la scène par les personnages est affirmée et confirmée par la reprise anaphorique de *he saw* : des miniatures se mettent en place. Puis le personnage focalisateur va s'effacer une nouvelle fois. Dans la seconde très longue phrase *(Now driving in a wild frieze of headlong horses [...] with loud cries to their fellows.* BM 53-54), la disparition du focalisateur, l'absence de verbes conjugués et la parataxe qui juxtapose les participes présents en effaçant les liens de cause à effet ou d'enchaînement [33] transposent la scène du champ de l'expérience au niveau de l'observation. Cette transposition est d'ailleurs soulignée par le terme architectural et pictural de *frise.*

Les participes présents contribuent à extraire la scène de son contexte historique immédiat. En linguistique, on dit qu'ils actualisent l'action ; contrairement aux temps à l'aspect « progressif » ou « continu », le participe présent n'est pas raccroché à une portion de temps repérable (passé/présent/futur) sur la ligne vectorisée qui sert à figurer le temps. Les verbes ainsi libérés de tout repère temporel expriment des actions a-temporelles, seulement envisagées dans leur déroulement, de pures actions (au sens où Matoré [34] parle de durée pure, par exemple). Comme les verbes à l'infinitif, ces participes présents sont *des devenirs illimités* [35]

indépendants de toute situation particulière. Comme libérée du temps, la violence pure des « sauvages » se déchaîne pour tout annihiler sur son passage.

Mieux encore que les tableaux qui visualisent l'immatériel, absorbent la réalité pour la restituer dans son essence sous une autre forme, les sculptures et les frises insufflent vie à ce qui est mort.

Le début du chapitre IX de *Blood Meridian* relate une ambuscade dans laquelle tombent les hommes de Glanton. La bataille fera l'objet d'une narration minimale ; plus intéressante est l'approche des guerriers, vue par la compagnie qui s'est jetée à terre pour se dissimuler dans les buissons. D'abord le sable du fond de la *playa, lisse et vierge de toute trace (smooth and unbroken by any track,* BM 108), ne donne donc rien à lire jusqu'à ce que les « spectateurs » aperçoivent les cavaliers : *the riders were beginning to appear far out on the lake bed, a thin frieze of mounted archers that trembled and veered in the rising heat* (BM 108-109). C'est une frise qu'on nous présente encore, un bas-relief de cavaliers. La frise n'est jamais qu'une sculpture décuplée, une gravure en relief. Mais l'image n'est pas statique : la frise s'anime peu à peu et défile, comme par magie, sous les yeux des hommes de Glanton et ceux du narrateur : *[t]hey crossed before the sun and vanished one by one and reappeared again and they were black in the sun and they rode out of that vanished sea like burnt phantoms with the legs of the animals kicking up the spume that was not real and they were lost in the sun and lost in the lake and they shimmered and slurred together and separated again and they augmented by planes in lurid avatars and began to coalesce [...]* (BM 109). Le soleil, la poussière et la chaleur qui monte du sol contribuent à engloutir ces formes *(vanished, black, phantoms, not real, lost, shimmered, slurred, avatars, chimeric).* Mais elles semblent lutter pour exister et se reformer *(reappeared, rode out of, separated again, augmented, coalesce),* menacées par tout ce qui les tire vers la dissolution et l'indifférenciation. Ces corps finiront par s'extraire de l'amorphe, comme le cheval qui se détoure de la frise de La Bataille de Pharsale dans le roman éponyme de Claude Simon. Chez McCarthy, les créatures sont à la recherche de leur forme *(creatures seeking their own forms,* BM 65), forme qui n'est jamais définitivement acquise, forme vacillante, qui se dessine puis se brouille, qu'il s'agisse de créatures ou de... création d'une forme littéraire. Car le discours sur les figures ne manque pas d'apparaître comme un discours sur la création littéraire, sur la forme littéraire de la vision. Pour faire surgir des formes, il faut qu'elles aient perdu au préalable leur quotient de réalité. La littérature - et plus généralement l'art - est cette machine qui engloutit la réalité pour la libérer sous de toutes autres formes. La gageure, nous rappelle le texte, ne consiste pas à décrire ou à expli-

quer le réel mais à faire oublier l'absence effective du référé pour donner à l'apparence ainsi produite le statut de réalité.

A cet égard, les effets produits dans le même passage par l'eau qui pourtant n'existe pas semblent significatifs : bien que l'eau, nous dit-on, ait disparu depuis des milliers d'années, un effet d'optique produit par la poussière, la chaleur et la brise en crée un avatar : *water gone these thousand years lay riffled silver in the morning wind* (BM 108). L'écume soulevée par les chevaux n'est donc pas réelle ; cependant, elle existe pour l'œil qui la voit bel et bien soulevée par les chevaux : *the legs of the animals kicking up the spume that was not real* (BM 109). L'eau existe même tellement dans ce lac asséché que le sol continue de renvoyer au ciel les images inversées qu'il reflétait lorsqu'il en éait encore recouvert :

> *[..] there began to appear above them in the dawn-broached sky a hellish likeness of their ranks riding huge and inverted and the horses' legs incredibly elongate trampling down the high thin cirrus and the howling antiwarriors pendant from their mounts immense and chimeric [...]* (BM 109).

Grâce à cet effet d'optique les formes des cavaliers sont maintenant soumises à une infernale reproduction de leurs rangs inversée par le paysage. Comme l'eau, tel un miroir déformant, le ciel absorbe ce qui se présente pour transformer et faire renaître des images déformées *(incredibly elongate, immense),* inversées *(pendant from, trampling down the high thin cirrus).* Ciel et lac fonctionnent comme des miroirs qui se renvoient les images tout en se réservant le droit de les déformer. Le ciel est le buvard palimpseste qui a absorbé les figures et les restitue inversées, déformées, allongées, plus grandes que nature. Il a aspiré les personnages homologués comme « réels » pour les réexpulser. Les guerriers païens ont changé de nature : ils ont disparu en tant qu'actants de la diégèse. La sublimation de la substance est un préalable à sa transformation. C'est en tant qu'images, donc une fois mythifiées, qu'ils réapparaissent. On comprend pourquoi la bataille n'a pas lieu.

C'est donc un paysage totalement intellectualisé que peint McCarthy avec des termes archaïques ou des termes spécialisés. Par exemple, *tangentiel* est un terme géologique ; *pendant from,* un terme d'héraldique qui fait le lien entre armes et représentation ; *frieze,* un terme architectural... La frise est le lieu où viennent s'inscrire les mythes historiques. L'effet de réel que l'apparition de guerriers prêts à se battre pourrait produire est totalement court-circuité par ce terme architectural de « frise » qui pétrifie ce qui censé être en mouvement. La marge figée et purement

décorative qu'est la frise ne renvoie cette apparition à rien d'autre que ce qu'elle est : une fiction qui se fait vision, une Histoire qui se fait histoire, un réel qui se fait plastique...

***

L'image se voit généralement taxée d'infidélité et de trahison par rapport à une réalité en soi. Les dialectiques sur le faux et le vrai, la copie et le modèle, mises en œuvre dans l'œuvre McCarthienne, soulignent son oscillation entre deux statuts : la copie du réel issue de la perception et le fantasme chargé de compenser le déficit du réel. Le texte McCarthien produit des images qui ne sont ni limitées à la matérialité accessible aux sens, ni réservées à une essentialité contenue dans le concept abstrait. Il dépasse l'annexion de l'image aux seules fonctions de reproduction et de projection.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne