



**HAL**  
open science

## Présence et matière dans la littérature américaine cubiste

Jacques Pothier

► **To cite this version:**

Jacques Pothier. Présence et matière dans la littérature américaine cubiste. Jacques A. Gilbert & Salah el Moncef. Présence et Représentation, Bern: Peter Lang, pp.329-344, 2005, Présence et Représentation, 390677094X. halshs-00769888

**HAL Id: halshs-00769888**

**<https://shs.hal.science/halshs-00769888>**

Submitted on 13 Mar 2015

**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.

## Présence et matière dans la littérature américaine cubiste

Jacques POTHIER

Gilbert, Jacques A. & el Moncef, Salah, eds. *Présence et Représentation*. Bern: Peter Lang, 2005, 329-344.

Mon propos est ici d'explorer ce qui est enjeu depuis une révolution que nous situons à il y a un peu moins d'un siècle, la révolution moderniste, en prenant quelques exemples dans la littérature américaine: des textes de Faulkner et de Don DeLillo, confrontés à quelques réflexions sur les enjeux de l'image cinématographique.

Depuis Aristote, la définition de l'activité artistique s'organisait autour de l'idée d'imitation du réel. La pratique littéraire se définissait comme *poiesis*, c'est-à-dire comme production, création d'œuvres. Cette production impliquait que le langage littéraire se fasse le véhicule d'une *mimesis*, ou imitation du réel. L'activité poétique est par excellence la *simulation* d'actions et événements imaginaires, mais dont la relation au réel est médiatisée par des modalités de représentation. L'univers de la *fiction* artistique - pour utiliser le doublet latin du grec *poiesis* - reflète le monde réel. La création humaine ne saurait rivaliser avec la création divine, ne serait-ce que pour des raisons techniques. Aussi les artistes effectuent ce travail d'imitation du monde réel en fonction des contraintes de leur art.

Avec la Renaissance, les techniques de représentation «réaliste» commencent à se perfectionner de façon décisive. Le sujet advient comme source d'un point de vue sur le monde. Le jeu sur le fonctionnement du regard devient le champ des expérimentations de la *mimesis* poétique. Au lieu de représenter une valeur cachée (la sainteté, la renommée, le pouvoir) la taille des personnages sur le tableau va traduire leur éloignement par rapport au témoin implicite; c'est cette focalisation qui ordonne la perspective. On découvre aussi le pouvoir suggestif des couleurs: les couleurs vives donnent du relief aux premiers plans, tandis que les fonds, bleutés, s'enfoncent dans le diffus. Par la lumière, la couleur, la perspective, la troisième dimension est délibérément recherchée: le tableau cherche à faire oublier au mieux ses contraintes spatiales et temporelles: la surface et l'immobilité.

La perspective introduit la notion de « ligne de fuite » -- là encore, il s'agit d'échapper à une manière de prison: les limites du cadre. L'artefact humain, Aristote l'a bien analysé dans un autre texte que la *Poétique*, celui sur la *Nature*, est doté d'un caractère ontologique très fragile, qui le distingue radicalement des choses de la nature: alors que celles-ci viennent à une présence qui leur est ontologique, l'artefact est construit, limité dans le temps (il n'existe pas avant d'être terminé, puis entame un processus d'érosion qui l'entraîne à la disparition) et dans l'espace - c'est un objet fini. L'artiste s'efforce de tourner la contrainte technique de la fixité de la représentation par des subterfuges donnant l'illusion de la vie. Le tableau a un cadre: mais le peintre classique - par exemple, Nicolas Poussin dans *l'Enlèvement des Sabines* (Louvre) fait exister le hors-cadre où se précipite la population représentée ici. Ce hors-cadre, c'est aussi le dynamisme de la peinture d'histoire, qui va suggérer la durée avec l'instant, l'histoire avec l'épisode, se jouant ainsi du temps. En un instant et un regard, la représentation picturale feint d'amener à la présence de son spectateur tout un univers diégétique qu'elle implique.

Ainsi l'art s'exalte en repoussant les lois qui le limitent: autrement dit, le grand art est grand non seulement en pérennisant le reflet au-delà de la présence, mais en se niant. Kant expliquera que l'objet esthétique par excellence est l'objet naturel: l'objet esthétique artistique est celui où l'art s'efface. Le philosophe américain Ralph Waldo Emerson va expliquer que comme la nature, la beauté de

l'œuvre d'art met l'homme en relation avec la dimension transcendante.

Melville est un bon témoin, ironique et visionnaire, de cette fusion kantienne entre contemplation esthétique du monde et de l'art. Dans les *Contes de la Véranda*, on voit en préambule la figure de l'artiste se réjouir que le paysage découvert depuis la véranda de sa maison de campagne grouille d'artistes porteurs de chevalets.<sup>1</sup> Tout le dix-neuvième siècle va voir les frontières entre création divine et création humaine commencer à bouger. Le caractère statique de l'œuvre plastique hante ces artistes, qui se racontent jusqu'à l'obsession des histoires d'objets créés par l'homme qui prennent vie. Que se passerait-il si les toiles, aussi mortes que des linceuls, vivaient comme le portrait de Dorian Gray? Si la peau de chagrin se réduisait à mesure qu'approche la mort? Les progrès de l'athéisme et du positivisme suggèrent que la création divine n'est pas une chasse gardée, et les écrivains commencent à imaginer comment la création humaine pourrait rivaliser avec la création divine. Le mythe de Frankenstein n'en est pas le seul exemple, puisque c'est un thème fort de la littérature américaine de l'âge d'or, en particulier chez un Nathaniel Hawthorne.

Finalement les technologies empiéteront moins sur le domaine divin que sur le domaine artistique: dans *La Maison des Sept Pignons*, Hawthorne introduit un daguerréotypiste, représentant d'un artisanat qui va remettre en cause et populariser une des fonctions de la peinture: celle de représenter l'apparence des visages des classes aisées. Il restait la «peinture d'histoire», mais vers 1900, l'image devient mouvante, et si elle est encore muette et monocolore, il est évident que les jours de l'art en tant que technique de représentation du monde réel sont comptés. Parallèlement, l'âge d'or du roman occidental n'aboutit pas à un accord sur l'imitation du réel: après l'optimisme de Balzac qui se voyait capable d'écrire une histoire naturelle de la société française, les modalités de la représentation du réel ne font pas l'objet d'un consensus. Le naturalisme se heurte aux découvertes décisives sur l'inconscient: la subjectivité n'est décidément pas objective, et le regard de l'auteur pas plus que celui de ses personnages. Ironie de la représentation: plus ses techniques semblent coller au monde réel, plus celui-ci se dérobe.

La révolution du modernisme couve ainsi depuis un bon demi-siècle quand, avec J.es fauvistes et surtout les cubistes, la prétention à la représentation du monde réel saute, et les nouveaux maîtres s'inscrivent en rupture délibérée d'avec des traditions plus que bi-millénaires.

Le tableau communément associé à cette révolution dans la représentation est *Les Demoiselles d'Avignon*, peint par Picasso en 1907, mais qui n'allait être révélé au public que neuf ans plus tard.<sup>2</sup> S'inspirant des baigneuses de Cézanne, Picasso opère une transposition naturaliste, puisque le cadre de la scène est un bordel. La mise en scène théâtrale traditionnelle est connotée par l'écartement des rideaux, mais au lieu de creuser l'espace du tableau en profondeur, l'espace de la scène jaillit au premier plan, comme pour bousculer la nature morte qui devrait l'occuper. La tranche de melon, loin d'être pulpeuse, devient plate comme une lame de faucille, et accessoirement menaçante. Quant aux nus féminins, occasion classique de tricher avec le plat de la toile pour viser le relief plastique, ils sont décomposés en surfaces plates et anguleuses plutôt qu'en volumes arrondis (ce qui est encore le cas dans les *Trois Femmes*, pré-cubistes, du Musée de l'Ermitage<sup>3</sup>). Les poses - déhanchements, regards hardis, bras relevés derrière la tête - sont peut-être celles de l'érotisme, mais le traitement est dépourvu de sensualité. Alors qu'un siècle auparavant Jean Dominique Ingres préconisait une manière de peindre différente pour les personnes, les objets et les fonds, les corps des Demoiselles sont peints

<sup>1</sup> Herman Melville, «The Piazza», *The Piazza Tales*, 1856, (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1996); *Les Contes de la Véranda*, trad. Pierre Leyris, (Paris, Gallimard, 1995).

<sup>2</sup> Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 1907, 244 x 233,7 cm; New York, Museum of Modern Art. <[http://www.moma.org/collection/depts/paint\\_sculpt/blowups/paint\\_sculpt\\_006.html](http://www.moma.org/collection/depts/paint_sculpt/blowups/paint_sculpt_006.html)> (31 mars 2003).

<sup>3</sup> Pablo Picasso, *Trois femmes*, huile sur toile, 1908, 200 x 180 cm, <[http://www.hermitagemuseum.org/html/En/03/hm3\\_3\\_1\\_8c.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/03/hm3_3_1_8c.html)> (31. mars 2003).

comme une nature morte - Picasso le souligne en plaçant justement une petite nature morte dans le bas du tableau. La narrativité de la peinture est très réduite: la séduction est désamorcée par la menace, et la collation en *cours*, implicite dans la nature morte, paraît plus incongrue que vraisemblable.

Le cubisme commence par décomposer ses sujets en polyèdres géométriques, par entreprendre une investigation et une dissection de la forme. L'intégrité des visages et des objets familiers est brisée. Pour éviter les effets connus de la lumière et des valeurs des couleurs, la palette des couleurs est finalement réduite au minimum, comme, en 1910, dans le portrait de Fanny Tellier, la *Jeune fille à la mandoline*<sup>4</sup>. La forme, si elle subsiste, ne permet plus d'identifier nettement le sujet par rapport au fond: les facettes ou plans, bordés d'arêtes nettes, semblent appartenir indifféremment à la femme, à l'instrument, au fond. Figure et fond sont mêlés. Le cadre n'est plus problématisé comme limite d'un champ de vision mais cristallisation d'une diégèse, comme dans la peinture d'histoire. Il se pose comme cadre, affirmant l'autonomie de l'œuvre d'art en elle-même. Statique aussi: la peinture ne saurait plus être un point temporel privilégié sur un vecteur qui irait de l'avant à l'après. Les facettes multiples de l'objet clament la coexistence inorganisée d'instant et de focalisations de perceptions multiples.

Comme l'a montré John Conron<sup>5</sup>, la littérature américaine a toujours eu une empathie particulière pour l'approche picturale. On ne sera donc pas si étonné de trouver sous la plume de Faulkner, une vingtaine d'années après le cubisme, une sorte d'*ekphrasis* qui reste marquée par le cubisme analytique. Voici une description d'Eula Varner, la fille pulpeuse de Will Varner dans *Le Hameau* (*The Hamlet*), que son frère accompagne à l'école, à califourchon derrière lui:

Il y avait maintenant près de cinq ans que ce spectacle faisait partie intégrante de la vie du village; quatre fois par jours et cinq jours par semaine, le cheval bai portant l'homme écumant et furieux et la fille dont, même à neuf, dix et onze ans, il y avait de trop: trop de jambe, trop de poitrine, trop de fesse, trop de chair mamelue, tout cela ajouté à ce réceptacle en toile cirée de couleurs criardes, qui était évidemment un cartable d'écolière, tout cela offrait une caricature perverse de l'idée même d'instruction.<sup>6</sup>

La scène est ainsi ramenée à une image statique, qui prend une qualité abstraite et ironique - procédé fréquent dans le surréalisme. Elle est décomposée en formes génériques, caricaturées, qui vont évoquer et sublimer le personnage plus qu'elles ne le décrivent: non pas ses jambes, mais «de la» jambe, du sein, de la fesse, et finalement de la chair mamelue. Le personnage, disloqué, devient substance envahissante, cosmique. L'objet concret est frappé de la même déréalisation conceptualisante: ce «réceptacle en toile cirée de couleurs criarde» est, à première vue, un collage: il est traité comme un de ces morceaux de texture que Picasso collera dans ses œuvres à partir du cubisme synthétique. Ce n'est plus un vulgaire cartable d'écolier, mais il se révèle être «de toute évidence» (et l'adverbe montre paradoxalement que le narrateur souligne son effort de reconnaissance) un cartable d'écolier.<sup>7</sup> L'ensemble est encadré par une indication générique qui situe la scène comme

<sup>4</sup> *Jeune fille à la mandoline* (Fanny Tellier). Paris, 1910 (huile sur toile, 100,3 x 73,6 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Nelson A. Rockefeller Bequest), <<http://www.moma.org/collection/provenance/items/966.79.html>> (31 mars 2003)

<sup>5</sup> John Conron, *American Picturesque* (University Park, Pa.: Pennsylvania University Press, 2000).

<sup>6</sup> William Faulkner, *The Hamlet* (New York: Random, 1940), 111; *Œuvres Romanesques III* (trad. Michel Gresset, Didier Coupaye, Gallimard, Pléiade, 2000), 344: "It had been almost five years now since this sight had become an integral part of the village's life four times a day and five days a week - the roan horse bearing the seething and angry man and the girl of whom, even at nine and eleven, there was too much - too much of leg, too much of breast, too much of buttock; too much of mammalian female meat which, in conjunction with the tawdry oil-cloth receptacle that was obviously a grammar-grade booksatchel, was a travesty and paradox on the whole idea of education."

<sup>7</sup> On mentionnera pour mémoire que l'œuvre de Faulkner comprend quelques exemples de collages iconiques dans le texte, comme des dessins ou diagrammes.

artefact inséré dans le monde réel: «une caricature perverse».

La transfiguration se poursuit sur l'ensemble du paragraphe, au point que le frère finit par penser qu'il conduit le char de Phébus-Apollon: «Il eut une vision de lui-même transportant non seulement à l'horizon du village mais sur l'immense *proscenium* du monde habité, tel le soleil lui-même, une intrication kaléidoscopique d'ellipses mammaires.»<sup>8</sup>

«Une intrication kaléidoscopique d'ellipses»: l'image du kaléidoscope, celle de l'intrication des formes simples, renvoie bien à la technique du Picasso de la femme à la mandoline. L'image du «proscénium» souligne la mise en scène et évoque la référence antique, qu'on retrouve dans de nombreuses œuvres de l'entre-deux-guerres, mais aussi l'affichage de l'œuvre d'art comme œuvre d'art - ce qu'on pourrait appeler *l'effet de cadre*, pour l'opposer à l'effet de réel barthésien.

Pour des raisons évidentes, de telles pages ne peuvent occuper qu'une place relativement faible dans un roman. Faulkner s'en sert comme moment de présence intense qui vient non pas interrompre, mais ancrer le récit dans la présence: le tableau vient alors fixer, comme un nœud entre temporalité et spatialité, verticalité et horizontalité, un sens dont la poésie du pictural impose la présence mieux que ne pourrait le faire une description objective ou un développement rationnel. Une tonalité estimposée, qui irradie puissamment sur les pages qui l'encadrent, comme les tons de couleur débordent des lignes de la figure cubiste.

Quelle est donc cette présence du modernisme, et en quoi le cubisme pictural peut-il éclairer le critique littéraire?

Revenons aux *Demoiselles* de Picasso: elles ont un retentissement considérable dans son entourage, mais laissent perplexe. Leo Stein, le mécène de l'artiste, commente sarcastiquement: « on dirait que vous avez essayé de peindre la quatrième dimension. C'est bizarre »<sup>9</sup> L'idée de quatrième dimension qui traduit la perplexité du frère de Gertrude Stein, même si elle n'a aucune rigueur critique, suggère cependant qu'en cessant ouvertement de s'inscrire dans la continuité des démarches de la représentation et du narratif, la peinture semble cependant viser à une autre dimension de la réalité, imposer un autre type de présence. Oui, la profondeur des paysages est écrasée: les fenêtres ouvertes de Matisse semblent obturées par un écran coloré qui les emplit; bientôt, avec Magritte, des toiles accrochées au mur figureront comme ajout ce que l'expérience quotidienne perçoit comme l'ouverture, l'évidement d'une fenêtre. L'art s'installe à côté du monde réel dont il refuse désormais d'être le reflet. La hiérarchisation platonicienne entre ombres, objets réels, personnes et idées transcendantales disparaît dans la mise à plat des personnages et des objets familiers. En même temps, ces antiques valeurs humanistes sont bousculées par l'horreur des massacres de la première guerre mondiale, l'avènement d'un régime communiste qui tourne ouvertement le dos aux valeurs chrétiennes, et l'abandon de la convertibilité en or des monnaies. Monde discontinu, fragmentaire, chaotique qu'évoque le poème de T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922). Eliot parle d'un désert d'après la civilisation, d'après la perte des repères. Quel rapport avec ce désert mystique des peintres comme Philippe de Champagne, examiné par Louis Marin?

Le désert de Champagne s'inscrit en opposition au paysage de la Renaissance. Le paysage est «pittoresque» parce qu'avant même sa réalisation picturale, il est culturellement construit comme potentiellement représentable, parce qu'il incarne un symbolisme visuel qui lui préexiste. Le paysage est un fond propre à s'accorder aux narrations humaines, comme une basse continue soutient une mélodie: l'histoire se fige en un tableau. En revanche, dans le domaine déserté par les hommes, la linéarité narrative humaine laisse apparaître en sa marge l'absolu: la présence divine s'inscrit en lisière de l'histoire. La présence de l'irreprésentable fait trou dans l'histoire: «Le paysage, lieu désert de la

<sup>8</sup> «He had a vision of himself transporting not only across the village's horizon but across the embracing proscenium of the entire inhabited world like the sun itself a kaleidoscopic convolution of mammalian ellipses.»

<sup>9</sup> «You've been trying to paint the fourth dimension. How amusing!» Rapporté par Kirk Varnedoe, «Response to Demoiselles», in <<http://www.moma.org/collection/paintsculpt/picasso.demoiselles.html>> (2000).

Présence cachée: c'est ainsi que le paysage, figure du désert, se relèverait mystérieusement en paysage de l'absolu, en Désert de présence, seul moyen pour l'Invisible de s'inscrire dans le visible», explique Louis Marin.<sup>10</sup>

Avec la révolution cubiste, une présence de l'irreprésentable est de nouveau visée, mais son articulation au monde réel ne relève plus d'une transcendance: la présence n'est signe que d'elle-même. Le cubisme ne durera pas plus longtemps que cette petite dizaine d'années qui sépare la composition des *Demoiselles* de leur présentation au public, et la révolution cubiste est moins importante par la quantité de ses réalisations que parce qu'elle inaugure le vingtième siècle et la modernité. Avec elle commence un art qui insiste sur sa valeur intrinsèque, non comme médiateur d'une connaissance, d'une émotion, d'une éthique: un art qui affirme que son rôle est, tout simplement, de l'ordre de la présence et non de la représentation.

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette tente de répondre à une vieille question hegelienne: «Qu'est-ce qui fait d'un texte une œuvre?»: après d'autres, Genette assimile la *mimesis* à la *fiction*<sup>11</sup>. Pour Aristote, ce qui fait l'art c'est l'imagination créatrice, non la forme dans laquelle elle est produite: «autrement dit: ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, mais la fiction», résume Genette. A l'inverse, explique Genette, un courant plus récent associe la littérature au fait poétique, c'est-à-dire «un changement dans l'usage de la langue - traitée non plus comme un moyen de communication transparent, mais comme un matériau sensible, autonome et non interchangeable» (23). Deux modes de distinction de la littérature, que Genette appelle thématique (de l'ordre de la dénotation) et rhématique.

Il est difficile d'imaginer comment le discours littéraire, véhicule de la narration par excellence, peut être marqué par une évolution qui défavorise la narration. Il ne s'agit à vrai dire pas d'un phénomène semblable, mais d'une évolution concomitante, qui va s'appuyer sur certains aspects du cubisme, dans une évolution qui sera sans doute encore plus décisive.

On associe fréquemment le modernisme littéraire au phénomène littéraire du courant de conscience, combiné à la multiplication des points de vue correspondant à une rupture de l'unité stylistique, chaque focalisateur narratif ayant un style mental personnel. Parmi les exemples canoniques du procédé, on trouve Joyce et Faulkner.

Il est cependant intéressant, me semble-t-il, de s'intéresser à un autre aspect «cubiste» de la révolution narrative. Après tout, le tableau cubiste, malgré ce terme qui suggère la présence de la troisième dimension, est justement plat. La métaphore du point de vue ne doit pas conduire à analyser que l'effet du roman moderniste serait semblable à celui d'une pluralité de caméras qui, fixant un même objet de différents angles, en ferait ressortir le relief. Il n'y a, naturellement, pas d'objet unifié non plus. L'équivalent littéraire des arêtes des plans dans les tableaux, il faut peut-être le voir dans la structure paratactique qui vient naturellement supplanter la tradition de la belle transition dans ce monde devenu fragmentaire.<sup>12</sup>

Pour faire violence à la linéarité narrative, le roman dispose d'un modèle neuf: celui du cinéma. L'image animée est en effet nécessairement coupée en plans dont on s'est vite aperçu qu'il était tout à fait inutile et inélégant de les lier par des cartons de texte. Mais les plans-séquences ainsi juxtaposés

<sup>10</sup>Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée* (Paris, Hazan, 1995), 27

<sup>11</sup>Gérard Genette, *Fiction et diction* (Seuil, 1991), 17

<sup>12</sup>On a pu décrire la transition *comme* l'essence même du style traditionnel. Ainsi Roger Shattuck: «The whole classic idea of style in art arose from the undisputed supremacy of transition. It ruled that in any artistic expérience each part must follow from the last; witness the logical sequence of a tragedy or the massive symmetry of classic architecture. In great part its reward lies in the steadiness with which it carries the spectator along from beginning to end.» (Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Arts in France 1885-1918* [NY: Harcourt, 1958], 256-7. Cité par Panthea Reid Broughton, «The Cubist Novel: Toward Defining the Genre», Doreen Fowler and An J. Abadie, eds., «*A Cosmos of My Own*»: *Faulkner and Yoknapatawpha, 1980* (Jackson: University Press of Mississippi, 1981), 48.

par le montage créent, par leur arrangement même, des effets de sens intéressants. John Conron montre que ce que Serguei Eisenstein dit du montage cinématographique s'applique étonnamment bien à l'usage des images dans la littérature moderniste. Selon Eisenstein, quand des séquences distinctes (disons, en matière littéraire, des «images») sont juxtaposées par le montage, chaque plan (chaque tableau littéraire) «n'existe plus comme quelque chose d'indépendant, mais constitue une représentation particulière qui est donnée du thème général qui pénètre également toutes les séquences. La juxtaposition de ces détails partiels dans un montage donné anime et fait apparaître le caractère général dont participe chaque détail et qui lie tous les détails en un ensemble, c'est-à-dire l'image générale par laquelle le créateur, suivi du spectateur, appréhende le thème.»<sup>13</sup>

Le fonctionnement pictural de l'œuvre moderniste s'appuie donc sur la métonymie, là où l'œuvre traditionnelle (ou romantique) s'appuyait sur la métaphore. Le «corrélat objectif» de T. S. Eliot succède à la «pathetic fallacy» dénoncée par John Ruskin. Images littéraires et plans séquences du montage cinématographique peuvent être comparés à la cc-présentation des plans fragmentaires du cubisme pictural. Le fragmentaire trouve ainsi sa place dans l'unicité de l'œuvre, dans la démarche que constitue l'expérience du récepteur. Eisenstein comme Eliot mettent en avant l'effet recherché: susciter une présence immédiate.<sup>14</sup>

Le lecteur moderne, comme l'amateur d'art pictural, cesse lui aussi de faire le platonicien. Dans le monde où l'artiste et son public coexistent, la présence cachée, la vérité transcendante (voire la vérité immanente) cesse d'être la fin de l'œuvre d'art. La valeur ajoutée de l'expérience artistique, ce n'est pas un fond servi par la forme, c'est la forme elle-même, c'est-à-dire l'œuvre comme présence manifeste.

Il faudrait alors décrire ces instants d'intensité que fait exister l'œuvre d'art comme des venues à la présence de ce présent «épaissi» dont a parlé William James, cette frange vague de quelques secondes avant ou après le moment présent qui nous permettent seuls d'appréhender un présent qui, en toute rigueur physique, n'est qu'un point temporel qui s'est déjà dérobé dans le passé au moment où je le conçois.<sup>15</sup> C'est bien sûr le présent perçu qui est le présent pour-soi: ainsi, la technique du cinéma s'appuie sur la persistance rétinienne, constatant que les vides temporels entre les 24 micro-instants où l'image est présente à l'écran n'existent pas pour le spectateur. La force de la présence est d'imposer à la conscience du lecteur l'illusion d'un de ces rares moments de réalité tangibles dans un monde soumis à la loi d'entropie.

Cette rémanence du présent, Faulkner l'illustre bien dans plusieurs passages de *Tandis que j'agonise*, médiatisés par la conscience de Darl Bundren. Faulkner arrête la narration pour l'intensifier par le tableau, la scène fascinante. Voici d'abord la vision d'un homme en complète fusion avec son cheval, comme Fanny Tellier et sa mandoline:

ils restent là, tous les deux, rigides, immobiles, effrayants, le cheval, tête basse, arc-bouté sur ses pattes raidies et frémissantes, Jewel, les talons fichés en terre, coupant d'une main la respiration du cheval, de l'autre lui caressant l'encolure à petits coups multiples et affectueux, tout en lui lançant de féroces

<sup>13</sup>«When separate shots (read: images) are juxtaposed against each other by splicing them together, he writes, each shot (or sketch) exists no longer as something unrelated, but as a given *particular representation* of the general theme that in equal measure penetrates all the shot pieces. The juxtaposition of these partial details in a given montage construction calls to life and forces into the light that general quality in which each detail has participated and which binds together *all* the details into a whole, namely, into that generalized image wherein the creator, followed by the spectator, experiences the theme.» Serguei Eisenstein, *The Film Sense* (ed. et trad. Jay Leyda, New York, Harcourt, 1942), cité par John Conron, «Pictorial Narration in American Modernist Fiction», conférence donnée le 19 octobre 2001, Université de Versailles. Ma traduction

<sup>14</sup> «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an <objective correlative>; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the eternal facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.» (T. S. Eliot, «Hamlet and His Problems», *The Sacred Wood*, 1920.)

<sup>15</sup>William James, *Principles of Psychology*, II, 608-609.

obscénités.

Ils sont là, debout, hiatus effrayant et rigide. Le cheval tremble et renâcle. Et voilà Jewel sur le dos du cheval. Le corps soudé au cheval, il bondit dans l'espace en une trajectoire tourbillonnante comme la mèche d'un fouet.<sup>16</sup>

Dans cette section, le fils Cash, le menuisier, façonne à la lueur d'une lanterne posée sur une souche les planches pour le cercueil de sa mère:

Sur le sol noir les copeaux épars ressemblent à des traînées de couleur tendre sur une toile noire. Les planches ont l'air de longues bandes soyeuses arrachées aux ténèbres plates et tournées à l'envers.

Cash s'affaire autour des tréteaux. Il va et vient, soulève les planches, les dispose, emplissant l'air mort de sonores résonances. On dirait qu'il les soulève et les laisse retomber au fond d'un puits invisible, le son s'éteignant sans s'éloigner, comme si tout mouvement risquait de le chasser de l'air ambiant en résonances successives. Il se remet à scier. Son coude luit lentement, un filet de feu court sur le dos de la scie, perdu et retrouvé en prolongement continu aux deux extrémités de chaque coup, si bien que la scie a l'air d'avoir six pieds de long.

L'air sent le soufre. Sur son impalpable surface, leurs ombres se dessinent comme sur un mur, comme si, de même que le son, elles s'étaient arrêtées dans leur chute, n'ayant fait que se figer un instant, immédiates et rêveuses.<sup>17</sup>

Bien que les qualités picturales de cette scène soient extrêmement fortes, il faut noter qu'elle est extrêmement dynamique - le mouvement de Cash sera d'ailleurs caractérisé quelques lignes plus loin par sa «dynamique immobilité.» Faulkner semble aussi penser aux expériences des futuristes italiens, qui montraient sur la même toile plusieurs positions d'un sujet mouvant. L'intensité de la scène, toute en lignes et sans profondeur comme il se doit, est renforcée par la densité de l'environnement, qui semble tenir prisonnier dans sa compacité les sons et les lumières, tandis que le trait de scie est affecté de la même rémanence que la chaîne du petit chien de Giacomo Balla.<sup>18</sup> Le mot «immédiat» apparaît deux fois, soulignant l'urgence et la présence de l'expérience. Présence incertaine, hésitante, prise dans un va-et-vient entre évanouissement et présence - balancement dont justement le mouvement de la scie concrétise l'idée: aucun mot plus présent dans le texte du roman que celui, bien cinématographique, de *fading* («fondu»)<sup>19</sup> Mais même si la présence est imparfaite, c'est bien la présence qui est en cause, et non plus la représentation.

Comme dans la *Jeune fille à la mandoline* de Picasso, le fond menace d'envahir la forme. C'est ce qui se passe dans le premier paragraphe, où il est question de toile, de traînées de peinture qui semblent prémonitoires des *dripping* de Pollock. Mais les planches de Cash paraissent figurées par des lambeaux d'obscurités déchirés et collés à l'envers. Le procédé relève alors de la deuxième phase du cubisme, déjà entrevu pour la citation de tout à l'heure: celle du cubisme synthétique avec la généralisation du collage.

Il ne s'agit pas ici d'un collage redondant - qui aurait consisté par exemple à coller un bout de papier-peint imitant le bois pour figurer une planche, voire une planchette collée; mais plutôt dans son évolution conceptuelle, illustrée par le tableau «Verre et bouteille de Suze» de 1912, où la calme d'un

<sup>16</sup>William Faulkner, *Œuvres romanesques*, 1, 905.

<sup>17</sup>William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, pp. 946-7.

<sup>18</sup>Son *Dynamisme d'un chien en laisse* est l'une des plus célèbres réussites de cette école futuriste: Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912. Huile sur toile, 89,9 x 109,9 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. <<http://www.artchive.com/artchive/B/balla/dogleash.jpg.html>> (31 mars 2003).

<sup>19</sup>«Nothing ever altogether vanishes, and nothing, on the other hand, is ever fully present, here and now. Few words recur more often in the novel than *fading*. Sounds and sights hang in perpetual suspension, vacillating between receding presence and nearby absence, as in Darl's singular description of shadows», commente André Bleikasten dans *The Ink of Melancholy* (Bloomington: Indiana University Press, 1990, 185).



verre de Suze siroté à la terrasse d'un café se trouve envahi par un fond d'articles de journaux - comme si la guerre des Balkans qui y est relatée venait colorer la saveur de l'apéritif, chassant des deux côtés du tableau la reliure du livre qu'on ne lira pas ce jour-là<sup>20</sup>. Si une certaine narrativité ressurgit, c'est donc par un médium nouveau: l'œuvre ne s'efface pas, elle affirme sa présence dans l'incongruité et la transgression.

Le collage ou, si la référence est cinématographique, le montage, reste l'aspect du modernisme le plus clairement rattaché au cubisme. J'ai préféré montrer les parallélismes techniques entre cubisme et modernisme à travers les citations de deux romans de Faulkner, publiés en 1930 et 1940, mais je vais examiner en dernière partie quelques passages de Don DeLillo, tirés du roman *Americana* (1971).

A l'instar de bien des œuvres dites post-modernistes, le roman de DeLillo adopte une esthétique cubiste, en ce que le texte présente une saturation du champ qui exclut la transparence, et impose une présence opaque. Le fond ressort au même niveau que la forme, est doté d'une réalité tout aussi intense: « Peut-être, dans cette ville, la foule était essentielle à l'individu; sans elle il n'avait plus rien sur quoi passer sa colère, plus d'écho à son chagrin, et plus la moindre preuve qu'il y en avait d'autres plus solitaires que lui. »<sup>21</sup> S'agirait-il d'une banale énonciation de la nature sociale de la condition humaine? Non, ce que nous trouvons banal au début du vingt-et-unième siècle, ne serait peut-être pas passé inaperçu avant la révolution moderniste et le mouvement de pensée scientifique qui lui est contemporain. C'est la psychanalyse qui a décortiqué comment, selon l'intuition de Rimbaud, je est effectivement un autre. L'événement, par extension, s'inscrit comme un trou, une soustraction dans le continuum si concret et réel de la matérialité, comme la présence d'un trou dans les paysages de Champaigne. Le monde urbain du narrateur, employé par une grande chaîne d'information télévisuelle de la côte Est, est un fond compact de messages et de signes sans origine ni destination, menaçants par leur abondance brute, et avec lesquels il faut négocier en évitant justement de trop signifier: «Des énergies cachées alourdissaient l'air, de petits courants secrets, comme il arrive dans toutes les industries qui fleurissent dans la chaleur de l'image. [ ... ] On cherchait à éviter les catégories afin d'échapper aux formulateurs».<sup>22</sup> C'est l'abondance des représentations, des mises en scène accumulées, qui s'impose comme une présence, tout comme le texte des journaux saturait l'espace de la bouteille de Suze en tant que matière. La vision d'un ouvrier qui saute de planche en planche sur un échafaudage devient l'espace d'un instant de présence un tableau à la Magritte: «A mi-saut, selon un certain angle avec le côté ouvert de la construction, il eut soudain le ciel derrière lui, d'un bleu riche et matinal, et ils se trouvèrent encadrés par des poutrelles, l'homme et le ciel, l'espace d'une seconde qui semblait impossible.»<sup>23</sup> Happé par cette vision, le narrateur/témoin se sent contraint de prendre ses responsabilités dans le monde de la signification: «C'était absolument impératif. Il fallait faire un signe.»<sup>24</sup>

Quelques lignes plus loin, le désir tente de se frayer une voie - ou plutôt des voies dans les failles de la matérialité neutre d'un fond social sans couleur (un autre roman de DeLillo s'appellera *Bruit Blanc*) parce qu'il est saturé de significations flottantes mais indifférentes:

A l'autre bout de la salle était attablé un couple très séduisant. Leurs jambes se touchaient sous la table. Je

<sup>20</sup>Pablo Picasso, *Verre et bouteille de Suze*, papier collé, fusain et gouache, 64 x 50 cm, 1912, Washington University, Saint Louis.

<sup>21</sup> "Perhaps in this city the crowd was essential to the individual; without it, he had nothing against which to scrape his anger, no echo for grief, and not the slightest proof that there were others more lonely than he." Don DeLillo, *Americana* (London: Penguin, 1990), 29; trad. Marianne Véron, *Americana*, Actes Sud, 1992, 43.

<sup>22</sup> "Hidden energies filled the air, small secret currents, as happens in every business which thrives in the heat of the image. [ ... ] One sought to avoid categories and therefore confound the formulators." DeLillo, 13; trad., 23

<sup>23</sup> "In mid-jump, at a certain angle against the open side of the building, he had the sky behind him, a rich and early blue, and they were framed in girders, man and sky." (DeLillo, 16; trad., 26).

<sup>24</sup> "It was absolutely imperative; a sign had to be given." (DeLillo, 16; trad., 28).

dévisageai la fille, pour tenter de saisir son regard. Tout ce que je voulais, c'était un petit sourire, rien de plus. Cela m'aurait fait un plaisir fou. Il y avait en moi une énergie qui exigeait de s'évacuer par ces mille petites choses. Voler un sourire à l'après-midi de cet homme. J'amassais ces egomoments, entretenant le souvenir de chacun d'eux. Le signe de tête. Le joli sourire. Le regard profond par-dessus l'extrémité de la cigarette. Toute autre chose aurait été superflue. Je ne voulais causer aucune souffrance.<sup>25</sup>

«Une énergie qui exigeait de s'évacuer par ces mille petites choses» ou, plus littéralement, «par toutes ces petites voies»: le désir se heurte ainsi à l'opacité compacte d'un monde qui le disloque, comme une figure cubiste.

En décembre 1901, Guglielmo Marconi réalisait la première liaison radio transatlantique. La radio est l'une des techniques qui ont permis, depuis un peu plus d'un siècle, au lointain d'être réellement présent, ici et maintenant. La fiction, la *poiesis*, par son effort de concentration et de cristallisation de l'événementiel, a gardé sa force et son autonomie, sa capacité d'intérêt. Mais nous ne pouvons qu'être sidérés quand le monde réel imite, en intensité, la poétique, comme cela s'est produit le 11 septembre 2001 dans l'attentat contre la deuxième tour du World Trade Center.

«On sait, depuis longtemps, que toute image est une représentation, voire une construction. Mais cette construction-là, cette représentation-là n'aura pas été mise en scène par la télévision elle-même mais par une instance abstraite, meurtrière, sans visage qui lui aura imposé, plein écran, son propre régime symbolique et son propre *timing*», analyse Thierry Jousse dans les *Cahiers du Cinéma*.<sup>26</sup> Le 11 septembre, avec le deuxième avion pénétrant dans la deuxième tour du World Trade Center, la présence a fait irruption dans les codes de la représentation: le réel imite la représentation fictionnelle, la présence frappe comme un déjà-vu. Mais c'est aussi pour en réintégrer le cycle, puisque cette scène de quatre ou cinq images a été immédiatement transformée en icône muette, vouée à la récurrence de sa symbolique représentative. Non seulement dans les reprises en boucle, mais dans les décompositions image par image de la presse papier, la scène a été reprise, disant plus que l'accident, le défi à la puissance américaine, au capitalisme, à l'occident, ou ce qu'on voudra. Faillite de la représentation cinématographique: l'écart indécent et intolérable entre cette représentation qui n'échappe pas à l'esthétique, et la dimension humaine de l'horreur. Nous concevons que le film-catastrophe n'avait la puissance de la représentation réaliste que parce qu'il promettait que la catastrophe ne serait jamais présente, et c'est ce pacte qui est rompu.<sup>27</sup> De Lillo nous le faisait pressentir: l'empire de la représentation ne rend pas plus tangible la présence, il est présence d'un écran opaque.

<sup>25</sup> “Across the room a very attractive couple sat drinking. Their legs touched beneath the table. I stared at the girl, trying to catch her eye. All I wanted was a brief smile, nothing more. It would have pleased me a great deal. There was an energy in me which demanded release in these small ways. To have one smile from the man's afternoon. I hoarded such ego-moments, remembering everyone. The nod. The pretty smile. The deep glance over the tip of the cigarette. Anything more would have been too much, I didn't want to cause any pain.” (DeLillo, 17; trad., 28-29).

<sup>26</sup> Thierry Jousse, «New York, 11 septembre: l'envers du spectacle» *Cahiers du Cinéma* (octobre 2001), 10-11.

<sup>27</sup> Voir Charles Tesson, «Retour à l'envoyeur», *Cahiers du Cinéma* (octobre 2001), 42-44.