

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de

Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها

محمد الخبو و هادية عبد الكافي

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Parcours

Neila KESKES
 Université de Sfax

Résumé

L'œuvre de Cormac McCarthy est imprégnée de violence. C'est une re-présentation en miniature de l'Histoire américaine. Une transcription artistique d'un quotidien écrasant, pesant lourd sur des personnages emblématiques. Œuvre en délire. Nature tourmentée. Texte mobile, mouvant d'où l'aspect baroque sur le plan stylistique. Style qui épouse les formes d'un paysage convulsionné, torturé; style apocalyptique, style qui ranime et qui insuffle la vie à une nature décrépite et dilapidée. Style visuel métaphorique. Style qui dépeint la violence pour mieux la dénoncer. Le lecteur participe du principe de l'*ut pictura poesis*. Comparer le texte à des bas-reliefs, des tableaux, des sculptures: un texte jalonné d'indices, de signes, de codes, – et c'est au lecteur de les décoder, de les déchiffrer. Les sens sont interpellés. Violence de l'univers décrit. Esthétique de la violence et par la violence.

Abstract

McCarthy's fiction is embedded with violence. It is a miniature representation of American History, an artistic transcription of a daily life weighing heavily on emblematic characters, tormented nature and frantic fiction. It is an instance of a moving text that reveals stylistically its baroque aspect. It is a style that takes on the form of a tortured, convulsed landscape; an apocalyptic style; a style that gives life to a decrepit and dilapidated nature. It is a visual and metaphoric style; a style that depicts violence to denounce it even more. The reader partakes of the principle of *ut pictura poesis*. Comparing the text to low relieves, paintings, sculptures, the text is made out of indications, signs, codes, – and it's up to the reader to decode them, to decipher them. The senses are interpolated. Violence of the universe is described. We are facing an aesthetics of and by means of violence.

L'œuvre de Cormac McCarthy¹ est d'une grande violence. Une violence qui puise abondamment dans des chroniques historiques. Une violence omniprésente et quasi incontournable en ce qu'elle constitue « le nerf secret de l'histoire nationale »². En effet, le passé, historique ou littéraire, est un terrain d'exploration privilégié dans l'œuvre³. Il s'agit de retrouver, sinon d'inventer, l'histoire d'un peuple qui veut voir dans son passé la preuve de son originalité nationale⁴. Ce retour aux sources vives du passé et cette recherche passionnée de tout ce qui a trait aux origines de la nation lient historiens, romanciers, poètes et artistes. Cette plongée dans les abîmes de l'histoire ne va pas sans une contamination de l'esthétique par l'horreur ; l'imaginaire médiéval en est une vive illustration⁵.

Les personnages de McCarthy seraient les descendants de hordes saxonnes et celtes qui seraient venues jusqu'à la côte Est de l'Amérique du Nord. Quelque chose les tire constamment vers le passé. Introspection et rétrospection forment le lieu de la fiction.

-
1. Auteur américain contemporain, Cormac McCarthy a publié *The Orchard Keeper* (1965) – *Le gardien du verger* (1966), *Outer Dark* (1968) – *L'obscurité du dehors* (1992), *Child of God* (1974) – *Un enfant de Dieu* (1992), *Suttree* (1979) – *Suttree* (1994), *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985) – *Meridian de sang ou le rougeoiement du soir dans l'Ouest* (1992), *All the Pretty Horses*, Vol. 1 of *The Border Trilogy* (1992) – *De si jolis Chevaux* (1993), *The Crossing*, Vol. 2 of *The Border Trilogy* (1994) – *Le grand passage* (1997) et *Cities of the Plain* Vol. 3 of *The Border Trilogy* (1998) – *Des villes dans la plaine* (2002).
 2. Pierre-Yves Pétillon. *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle : 1939-1989* (Paris: Fayard, 1992) 352.
 3. Tous les romans semblent s'inscrire dans des périodes précises de l'histoire américaine : la guerre mexico-américaine (1847-1848) pour *Blood Meridian*, les années 1930 pour *The Orchard Keeper* et *The Crossing*, 1949 pour *All the Pretty Horses*, les années 1950 pour *Suttree* ainsi que *Cities of the Plain* et 1965 pour *Child of God*. Même si *Outer Dark* évolue dans un passé qui n'est pas déterminé, la critique a pu le situer à la fin du dix-neuvième siècle. L'effet produit est pourtant le même que dans les autres romans : les repères chronologiques ont tendance à devenir de plus en plus brouillés à mesure que l'histoire se déroule, comme emportés par le flux de la fiction.
 4. Cette non-rupture trouve son analogie au cœur même de l'art gothique : « cette quête des origines ».
- Liliane Abensour, and François Charras. « Le choix du noir, » *Romantisme noir* (Paris: l'Herne, 1978) I.
5. Jérôme Bosch : *Le Jardin des Délices* (1503-1504), *La Tentation de Saint Antoine* (1505). Cf. annexe : planche n° 1.

McCarthy s'appuie sur la généalogie des ancêtres pour expliquer l'origine de la violence latente et incontrôlable de la société américaine. Les personnages de McCarthy seraient ainsi constitués de strates préhistoriques. Celtes et saxons sont les ancêtres, mais l'héritage est un héritage de sang et de folie, de bruit et de fureur, qui ronge la création romanesque⁶. Le processus de l'auto-destruction est en marche. Le mal court. *Blood Meridian* radicalise les indications fournies dans les autres romans. D'ailleurs, il inscrit sa diégèse dans un passé plus lointain – le milieu du dix-neuvième siècle – comme pour mieux se rapprocher des origines et exorciser le passé, par conséquent le mal⁷. D'ailleurs l'histoire des immigrants européens y apparaît à plusieurs reprises. Deux ermites d'origine allemande sont découverts dans une mission (« They had jumped ship on the coast long ago and made their way to this place. He was terrified and he spoke no english and little spanish. The judge spoke to him in german. They had been here for years. *Blood Meridian*, 225)⁸. Indétermination et distanciation temporelles témoignent de la volonté de l'auteur de porter l'histoire à l'imagination. L'auteur situe son action dans une zone d'ombre parce que l'imagination peut y rivaliser avec la mémoire, voire la substituer, pour transposer les faits historiques bruts en quelque chose d'excentrique.

C'est dans la rupture avec le temps que viennent s'inscrire les épopées sanglantes de McCarthy. Les diégèses suspendent le temps historique et calendaire : vacuité historique et atemporalité. Le temps est le lieu du commencement. C'est là où McCarthy va forger sa fiction et donner corps à ses personnages. C'est la matrice de l'œuvre. Toute date précise est estompée. De même que les personnages sont estompés, aplatis, que l'auteur va ranimer. On pourrait assimiler le texte McCarthien à un bas-relief ; les personnages peuplant les romans étant figés et atemporels. Les hommes de la compagnie Glanton viennent en effet d'un autre

6. Tragédie shakespearienne des personnages de McCarthy.

7. Robert Merle. *Malevil* (New York: Simon, 1974).

8. « Ils avaient déserté leur navire sur la côte, il y avait bien longtemps, et ils étaient venus jusqu'ici. Il était terrifié et il ne parlait pas anglais et à peine espagnol. Le juge lui parla en allemand. Ils étaient ici depuis des années », *Meridien de sang*, 259.

temps (« They were men of another time... and they had lived all their lives in a wilderness as had their fathers before them », 138)⁹.

Le texte McCarthien est constitué de fragments d'Histoire décontextualisés et reconstitués. L'œil McCarthien détecte les formes primitives de l'espace : fossiles, compositions géologiques, restes paléontologiques, fresques murales sont autant de signifiants susceptibles de raconter une histoire faite de cataclysmes et de microcataclysmes. La vision McCarthienne traverse les strates archéologiques du temps et de l'espace. Espace et homme sont déterminés par leurs formes primitives. McCarthy fait constamment allusion à des vestiges préhistoriques. Fresques murales (« ancient paintings », 173)¹⁰ et restes paléontologiques (« a great femur from some beast long extinct », 251)¹¹ évoquent la préhistoire (« and graven on the rocks above them pictographs of horse and cougar and turtle and the mounted Spaniards helmeted and bucklered and contemptuous of stone and silence and time itself », 139)¹². L'homme à cheval que les Indiens d'Amérique ont vu envahir leur continent est gravé à jamais sur des murs de pierre.

Formes primitives qui ont traversé les siècles, les fossiles foisonnent dans l'œuvre. Suttree voit des formes fossilisées incrustées dans les murs (« the prints of trilobites, lime cameos of vanished bivalves and delicate seaferns... stone armatures on which once hung the flesh of living fish », *Suttree* 82)¹³. Inscrits dans un paysage fossilisé, stratifié qui leur sert de toile de fond, ces personnages y sont tantôt superposés, tantôt fondus, mêlés, tantôt identifiés, tantôt incrustés, dessinés, gravés. Ils y réimpriment une histoire déjà écrite maintes fois avant eux. McCarthy aplatit ses personnages comme pour les inscrire dans des tableaux. Les hommes, les objets, l'espace, tout est produit de l'histoire (linéaire)

9. « C'étaient des hommes d'un autre temps... et ils avaient vécu toute leur vie dans les solitudes de même que leurs pères avant eux », *Méridien de sang*, 162.

10. « antiques peintures », *Méridien de sang*, 201.

11. « un gigantesque fémur provenant d'une bête disparue depuis longtemps », *Méridien de sang*, 289.

12. « gravés sur les rochers des pictogrammes de chevaux et de cougouars et de tortues et des Espagnols à cheval portant le casque et l'écu et dédaigneux de la pierre et du silence et du temps », *Méridien de sang*, 163.

13. « les empreintes de trilobites, camées calcaires de bivalves disparus et de délicates fougères marines... des armatures de pierre qui autrefois avaient sous-tendu une chair de poissons vivants », 108.

et pourtant, tout est recommencement du passé. Un passé dont ils ne sont pas toujours conscients, mais dont ils sont envoûtés.

Dans la fiction de McCarthy, les personnages sont présentés comme des survivants d'un autre ordre, les descendants d'ancêtres très éloignés; c'est ce qu'affirme Gene Harrogate (« We go way back, me and Suttree do », *Suttree*, 106)¹⁴. Suttree sait qu'il est un artefact issu de générations antérieures (« An artifact of prior races », *Suttree*, 129)¹⁵, le scion réprouvé de clans saxons damnés, (« Reprobate scion of doomed Saxon clans », *Suttree*, 136)¹⁶. Lester Ballard est également héritier de sang saxon et celte (« Saxon and Celtic bloods », *Child of God*, 4)¹⁷. Dans l'hôpital où Arthur Ownby a été exilé, de longs monologues parlent de ces héros, de leurs exploits, de leurs temps (« Long monologues rise and fall, they speak of great deeds and men and noble eras gone », *The Orchard Keeper*, 223)¹⁸. Les hommes de la compagnie Glanton sont les héritiers naturels d'un ordre implacable et lointain, (« like men invested with a purpose whose origins were antecedent to them, like blood legates of an order both imperative and remote », *Blood Meridian*, 152)¹⁹. Dans la grotte où ils jouent, les enfants, Warn Pullian et John Wesley Rattner, redeviennent des troglodytes; ils allument un feu à la manière des hommes préhistoriques (« This here is the way the cave-men used to do », *The Orchard Keeper*, 140)²⁰. La fusion des deux ordres, celui des morts et des vivants, va de pair avec le déchaînement de la violence, collective ou individuelle. Ce que les ancêtres apportent avec eux, c'est l'immanence de la mort: la violence est généralisée. Une violence latente, dormante.

La violence saxonne des sociétés McCarthiennes est religieusement entretenue. *Blood Meridian* met en scène des

14. « Moi et Suttree ça fait une paye qu'on se connaît », *Suttree*, 141.

15. « Un artefact issu de générations antérieures », *Suttree*, 172.

16. « Scion réprouvé de clans saxons damnés », *Suttree*, 183.

17. « Du sang saxon et celte », *Un enfant de Dieu*, 11.

18. « De longs monologues se déroulent et s'interrompent, ils parlent d'exploits et d'hommes et de nobles temps révolus », *Le gardien du verger*, 261.

19. « comme des hommes chargés d'un dessein dont les origines leur étaient antérieures, comme les héritiers naturels d'un ordre à la fois implacable et lointain », *Meridien de sang*, 177.

20. « C'est comme ça que faisaient les hommes des cavernes autrefois », *Le gardien du verger*, 165.

cavaliers en scelle, à la recherche de nouvelles victimes, sans autre logique de continuité qu'une logique guerrière. L'action récurrente se résume à des pillages ou à des massacres (« They passed through small villages doffing their hats to folk whom they would murder before the month was out », 176)²¹. La violence est pour eux une fin en soi. Le progrès sur ce territoire mène paradoxalement d'un stade supérieur à un stade inférieur de la civilisation. Dans cet univers baroque où toute forme d'identité et d'intégrité est menacée, le romancier tente de fabriquer un univers plutôt que de restaurer une unité destituée. La réalité héritée est abjecte et incompréhensible. De plus, la langue seule se trouve impuissante à reproduire cette réalité. L'art, lui, peut donner une sensation de l'objet comme vision. C'est ainsi que le style de McCarthy est visuel, descriptif. La mémoire des « formes » aura plus d'effet. Il s'agit de construire une réalité autre, plutôt que de mettre en oeuvre une écriture réédifiante. En effet, c'est d'une réalité déjà déconstruite que se fait l'héritage, donc impossible à reconstruire. L'objet sera perçu autrement, transféré dans la sphère d'une nouvelle perception, d'où l'idée de grossir ou accentuer les traits, d'inverser les images, les valeurs aussi bien que les signes. Une bonne illustration en est la scène d'attaque par les Commanches du groupe des déserteurs américains partis piller le Mexique, passage qu'il faut citer longuement si l'on veut prendre la mesure du mouvement de subversion et d'esthétisation qui s'y accomplit :

there rose a fabled horde of mounted lancers and archers bearing shields bedight with bits of broken mirror glass that cast a thousand unpieced suns against the eyes of their enemies. A legion of horribles, hundreds in number, half naked or clad in costumes attic or biblical or wardrobe out of a fevered dream with the skins of animals and silk finery and pieces of uniforms still tracked with the blood of prior owners, coats of slain dragoons, frogged and braided cavalry jackets, one in stovepipe hat and one with an umbrella and one with white stockings and a bloodstained weddingveil and some in headgear of crane feathers or rawhide helmets that bore the horns of bull or buffalo and one in a pigeontailed coat worn backwards and otherwise naked and one in

21. « Ils passèrent par de petits villages en soulevant leur chapeau pour saluer des gens qu'ils allaient assassiner avant que le mois ne fût achevé », *Meridien de sang*, 205.

the armor of a spanish conquistador. *Blood Meridian*, 52²².

C'est une théâtralisation de la violence. C'est un renversement des valeurs²³. C'est l'anarchie totale qui se répand et se répond. Dès lors ce qui semble être une transgression, ne l'est plus. C'est un mode de vie, « a way of life ». La violence l'emporte, la mort triomphe (« a deadcart bound out with a loaf of corpses, a small bell tolling the way and a lantern swinging from the gate », *Blood Meridian*, 22)²⁴.

Le chaos est voué à une construction imaginaire, de nature différente, et de là esthétisée. La langue que confectionne McCarthy apparaît comme une sorte de cataclysme qui, balayant tout sur son passage, réinstalle le chaos originel. L'instinct de survie, les sensations remplacent la raison. La langue de McCarthy est une langue de survie, de pulsations, de perception. C'est une langue sensuelle et sensorielle, une langue à fleur de peau.

Les romans de McCarthy empruntent leurs objets moins au réel qu'à l'art. La vision des personnages ainsi que celle du narrateur se transforment en images, peintures, sculptures, frises, bas-reliefs. De même qu'une scène de *Blood Meridian* est vue comme dans un

22. « [...] quand surgit...une horde fabuleuse de lanciers et d'archers à cheval dont les boucliers couverts d'éclats de miroirs brisés projetaient des milliers de soleils éclatés dans les yeux de leurs ennemis. Une légion d'horreurs au nombre de plusieurs centaines, à demi nues ou habillées de tenues attiques ou bibliques, ou vêtues de toilettes surgies d'un rêve fébrile, d'une garde-robe de peaux de bêtes et de soyeuses fanfreluches et de morceaux d'uniformes encore marqués du sang de leurs précédents propriétaires, manteaux de dragons transpercés, jaquettes de cavalerie brandebourgs et passements, l'un en haut-de-forme et un autre avec un parapluie et un autre avec des bas blancs et un voile de mariée taché de sang et quelques uns coiffés de couvre-chefs de plumes de grue ou de casques de peau brute rehaussés de cornes de taureau ou de bison et un autre arborant une jaquette à queue-de-morue mise devant derrière mais à part cela tout nu et un autre dans l'armure d'un conquistador espagnol. » *Méridien de sang*, 67.

23. Francisco Goya. *La nef des fous* (1904-1500). Cf. annexe : planche n° 2.

24. « un tombereau qui sortait de la ville avec un chargement de cadavres, le tintement continu d'une clochette ouvrant le chemin et une lanterne se balançant au hayon », *Méridien de sang*, 33.

L'image apocalyptique de la charrette chargée de cadavres est tout à fait assimilable à celle de Pieter Bruegel dans *Triomphe de la mort* (1562). Cf. annexe : planche n° 4.

diorama, (« like a scene viewed in a diorama », 164)²⁵, l'œuvre se transforme en « tableau vertical où sont peints des figures et des paysages diversement éclairés »²⁶. Le tout serait vu de face, d'une petite brèche : celle-là même par laquelle on entre au début de *Suttree* (« Peering down into the water where the morning sun fashioned wheels of light, coronets fanwise in which lay trapped... blades of light in the dusty water sliding away like optic strobes where motes sifted and spun », 9)²⁷, celle vue à travers une vitre dans *The Orchard Keeper* (« like something seen through bad glass », 7)²⁸, celle figurée par les lames de la grange au début de *Child of God* (« the laddered light from the barnslats in a succession of strobic moments », 4)²⁹, celle par laquelle s'imisce le rêve dans *Outer Dark*, celle qui nous demande de regarder au début de *Blood Meridian* (« See the child », 3)³⁰, celle rendue par la flamme du cierge à l'entrée de *All the Pretty Horses* (« The candleflame and the image of the candleflame caught in the pierglass », 3)³¹, celle rappelée par la lueur de la fenêtre dans *The Crossing* (« He... held the boots to the windowlight to pair them left and right », 3)³², ou celle des enseignes dans *Cities of the Plain* (« red and green colors of the neon signs », 3).

Caméra à hauteur d'homme. C'est la suprématie du regard, la tyrannie du regard. Un regard implacable, un regard circulaire, panoramique, en plongée, en contre-plongée. Un regard rétrospectif. Gros plans. Un opéra de l'espace. Une chorégraphie de l'espace.

L'auteur entraîne le lecteur/voyeur dans un parcours hallucinant à travers les temps, les espaces et les consciences, lequel parcours

25. « pareils à un décor de diorama », *Méridien de sang*, 191.

26. Article Diorama du *Petit Robert des noms communs*.

27. « Les yeux rivés sur l'eau où le soleil matinal façonnait des roues de lumière, diadèmes en éventail dans lesquels demeuraient prisonniers... des lames de lumière dans l'eau poussiéreuse partant à la dérive telles des strobes optiques où filtraient et tournoyaient les atomes. », *Suttree*, 11.

28. « comme un objet vu à travers une vitre brouillée », *Le gardien du verger*, 11.

29. « l'échelle de lumière que dessinent les lames de la grange en une succession de moments strobiques », *Un enfant de Dieu*, 11-12.

30. « Voici l'enfant », *Méridien de sang*, 11.

31. « La flamme du cierge et l'image de la flamme du cierge captives dans le trumeau », *De si jolis chevaux*, 9.

32. « Il... examina ses bottes à la lueur de la fenêtre pour reconnaître le pied gauche du droit », *Le grand passage*, 7.

vante le visuel. Il puise dans l'immense patrimoine imaginaire qui est le monde ancien, transmis jusqu'à lui par les images peintes et sculptées. Ces mêmes images font de la littérature un mode d'expression en métamorphose.

Les romans de McCarthy ne font jamais que peindre, graver ou sculpter des formes ou des silhouettes sur l'espace américain représenté comme toile de fond. Dans *Blood Meridian*, les cavaliers sur leur monture deviennent sous les yeux du lecteur des centaures (« shadow of horse and rider alike were painted upon the fine white powder in purest indigo », 111)³³. La vision McCarthienne va impressionner visuellement l'esprit du lecteur. Les images que le lecteur a en mémoire lui servent à en élaborer de nouvelles, qui, à leur tour vont se superposer aux anciennes. L'écriture de McCarthy est une écriture en palimpseste. C'est aussi une écriture à plat, sans perspective : aplats.

L'esthétisation de scènes de violence transforme l'œuvre de McCarthy en un produit à la fois littéraire et visionnaire³⁴. L'auteur est fabricant d'images, de formes. Ecrire, dire, peindre, informer, écouter se font équivalents. Le lieu de la création est un véritable atelier où l'artiste confectionne sa matière³⁵. En effet, l'action de modeler ou de donner forme à des matériaux malléables tels que l'argile, la boue, la poussière est omniprésente. L'élémental vient à la rescousse de l'auteur : c'est ainsi que fusionnent poussière, boue, débris, tohu-bohu originel. Poussière et lumière forment la genèse de l'œuvre. Masures, animaux et humains finissent toujours par retourner à la poussière, à renaître de la terre. Ils sont minéralisés. Ils semblent réintégrer l'endroit d'où ils sont extraits (« Many of

33. « l'ombre du cheval comme du cavalier se profilait sur la fine poudre blanche dans un ton du plus pur indigo », *Des villes dans les plaines*, 132.

34. Le lecteur a rarement accès aux motivations et aux émotions des personnages. Rares sont les scènes où il est explicitement dit que les personnages ont peur, par exemple, « they were afraid » (*Blood Meridian*, 61) ou « I always was scared » (*Outer Dark*, 116). Des personnages plats (flat characters) au sens où l'entend E.M. Foster dans *Aspects of the Novel*, c'est-à-dire au sens de personnages construits pour incarner une idée, à l'opposé de personnages plus psychologiquement construits.

E.M. Foster. *Aspects of the Novel* (London : Arnold, 1927).

35. Michael Sweerts. *L'atelier : Création. Le monde des origines. L'éternel commencement. L'œuvre à venir*. Cf. annexe : planche n° 3.

the houses stood empty and the presidio was collapsing back into the earth out of which it had been raised », *Blood Meridian*, 175)³⁶. Les corps absorbent la poussière du paysage (« and they rode an army of grey-beards, grey men, grey horses », *Blood Meridian*, 248)³⁷, ils naissent même de cette poussière (« Men are made of the dust of the earth », *Blood Meridian*, 297)³⁸ et se laissent réabsorber. Le texte fait alterner les passages où les groupes tantôt se détachent du paysage, tantôt s'y fondent : les cavaliers semblent ou surgir du paysage (« Like beings provoked out of the absolute rock », *Blood Meridian*, 172)³⁹ ou y retourner (« The men as they rode... paled slowly in the rising dust until they assumed once more the color of the rock », *Blood Meridian*, 160)⁴⁰. L'espace produit les hommes de même qu'il les absorbe. C'est un texte spongieux, friable. Les corps semblent provenir directement de la roche. Les personnages sont nés de la poussière, de la boue, de la roche. Ils en ont surgi, comme des personnages historiques ou mythologiques qui se seraient échappés d'une fresque, d'un bas-relief ou d'une frise, et qui déferleraient, formes primitives et sans référence, dans un espace contemporain. Leurs silhouettes ou leurs ombres ressemblent à des créatures à la recherche d'une forme définitive (« like creatures seeking their own forms », *Blood Meridian*, 65)⁴¹. Ce ne sont que ces formes incrustées, gravées, peintes ou simplement dessinées que les peintures rupestres⁴² donnent à voir (« the slant black shapes of the mounted men stenciled across the stone with a definition austere and implacable », *Blood Meridian*,

36. « Beaucoup de maisons étaient désertes et le pénitencier croulant retournait à l'argile avec laquelle il avait été construit », *Meridien de sang*, 203.

37. « et ils continuèrent, une armée de barbes grises, d'hommes gris, de chevaux gris », *Meridien de sang*, 285

38. « L'homme est fait de la poussière de la terre », *Meridien de sang*, 338.

39. « Des créatures surgies de la roche brute », *Meridien de sang*, 200.

40. « A mesure qu'ils progressaient les hommes... commencèrent à pâlir lentement sous la poussière qui les enveloppait et ils prirent une fois de plus la couleur de la terre par laquelle ils passaient », *Meridien de sang*, 187.

41. « pareilles à des créatures en quête de leur propres formes », *Meridien de sang*, 82.

42. Ces formes gravées sur la pierre semblent provenir des grottes de Lascaux à savoir, *Bison blessé attaquant un homme* (vers 1500-10000). Cf. annexe : planche n° 5.

139)⁴³. Elles essaient de témoigner d'un passé révolu (« As if such destinies were prefigured in the very rock for those with eyes to read », *Blood Meridian*, 173)⁴⁴.

C'est bien une prescription de lecture qui se présente au lecteur car c'est dans le même espace que les hommes de la compagnie viennent y inscrire leurs ombres, gravées sur la pierre avec une austère et inexorable précision (« In the dry sand of the arroyo floor old bones and broken shapes of painted pottery and graven on the rocks above them pictographs of horses and cougar and turtle and the mounted Spaniards helmeted and bucklered and contemptuous of stone and silence and time itself », *Blood Meridian*, 139)⁴⁵. L'espace est un immense palimpseste qui sédimente les légendes. C'est un espace / texte où s'entrecroisent discours et pratiques artistiques.

L'auteur / créateur doit briser, fondre, mêler et modeler avant de pouvoir recréer (« not again in all the world's turning will there be terrains so wild and barbarous to try whether the stuff of creation may be shaped to man's will or whether his own heart is not another kind of clay », *Blood Meridian*, 4)⁴⁶. McCarthy fait de l'Ouest américain un terrain, une terre qui fusionne pierre et êtres humains (« man is nothing but antic clay », *Blood Meridian*, 307)⁴⁷. La grande attention portée à la boue (« a river of mud », « mud-chocked gullies », « the slick and steep-pitched mud », *The Orchard Keeper*, 173, 174, 178)⁴⁸ et en particulier à l'argile dont

43. « les formes noires et penchées des hommes à cheval gravées sur la pierre avec une austère et inexorable précision », *Méridien de sang*, 163.

44. « Comme si ces destinées-là étaient préfigurées dans la roche pour ceux qui avaient des yeux capables de lire », *Méridien de sang*, 201.

45. « Dans le sable sec au fond de l'arroyo de vieux ossements et des formes brisées de poteries peintes et au-dessus d'eux gravés sur les rochers des pictogrammes de chevaux et de cougouars et de tortues et des Espagnols à cheval portant le casque et l'écu et dédaigneux de la pierre et du silence et du temps », *Méridien de sang*, 163.

46. « jamais plus tant que durera le monde il ne se trouvera des sols assez sauvages et barbares pour éprouver si la matière de la création peut être façonnée selon la volonté de l'homme ou si le cœur humain n'est qu'une autre sorte de glaise », *Méridien de sang*, 13.

47. « l'homme n'est qu'une poussière grotesque », *Méridien de sang*, 349.

48. « un fleuve de boue », « Les ravins obstrués par la boue », « la boue en pente raide », *Le gardien du verger*, 203, 204, 209.

on fait des statues (« another kind of clay », « antic clay » *Blood Meridian*, 5, 307)⁴⁹ évoque la créature modelée à partir de la boue : la genèse de l'homme. L'homme provient et revient à la terre. L'homme est argile.

L'écrivain devenu artisan travaille avec toutes sortes de matières : poils, cuir chevelu, dents, sang, herbes, saletés et même excréments humains⁵⁰. Les personnages naissent de ce chaos que McCarthy a créé dans l'univers des mots, de leurs substances et de leurs référents. Devenu démiurge, le narrateur double son discours d'un mode d'emploi incorporé. Les arts plastiques : tableaux, sculptures ou frises, fournissent tout ou partie de l'univers romanesque.

C'est donc un paysage totalement intellectualisé que peint McCarthy, un paysage scriptural composé des termes archaïques ou de termes spécialisés. Par exemple, « tangential » est un terme géologique, « pendant from » est un terme d'héraldique qui fait le lien entre armes et représentation, « frieze », un terme architectural... L'effet de réel que l'apparition de guerriers prêts à se battre pourrait produire est totalement court-circuité par ce terme architectural de « frieze » qui pétrifie ce qui est censé être en mouvement. La marge figée purement décorative qu'est la frise ne renvoie cette apparition à rien d'autres que ce qu'elle est : une fiction qui se fait vision, un réel qui se fait plastique, une esthétisation de la réalité.

Le chromatisme et la matérialité des représentations McCarthiennes sont signalés par un texte qui évoque son propre mode de production. Le lexique employé pour signaler l'espace ou les personnages est souvent imitation de ce qui est déjà représentation : la peinture (« shadow of horse and rider alike were painted upon the fine white powder in purest indigo », *Blood Meridian*, 111)⁵¹, le moulage (« Men are made out of the dust of

49. « « une autre sorte de glaise », « poussière grotesque », *Méridien de sang*, 13, 349.

50. La glaise, la glèbe –autres substances très proches de la terre, de l'argile– dont le rapport phonique nous rappelle le film d'André Cayatte : *La glaise et la balance* (1963).

51. « l'ombre du cheval comme du cavalier se profilait sur la fine poudre blanche dans un ton du plus pur indigo », *Méridien de sang*, 32.

the earth, *Blood Meridian*, 297)⁵², la sculpture (« a frieze of archer and warrior and marblebreasted maid all listing west and moving slowly their stone limbs, *Suttree*, 459)⁵³, l'architecture (« stone figures quarried from the architecture of an older time », *Outer Dark*, 77)⁵⁴, la géométrie (« A phantom truck that augmented itself out of the boiling heat by segments and planes », *Suttree*, 346)⁵⁵, la photographie (« the cold glass eye of the caméra », *Suttree*, 129)⁵⁶, le cinéma (« all things bear that grainy look of old films », *Suttree*, 177)⁵⁷, le théâtre (« Acurtain is rising on the western world... The audience sits webbed in the dust... shapes go to and fro over the boards », *Suttree*, 5)⁵⁸. Le lexique emprunte de façon délibérée et explicite au domaine des représentations imagées. Dans *Suttree*, les vieux noirs immobiles dans les rues sont des effigies, (« like effigies », 110) et dans *Blood Meridian*, les hommes ressemblent à des effigies de boue, (« mud effigies », 8). Le terme renvoie aux représentations de personnes qu'offrent la peinture, la sculpture, la cire. L'écrivain de la sensation définit avec son lecteur une relation d'optique. Sauf que le verre qui s'interpose entre le réel et la vision des personnages dématérialise les êtres et les objets (« like something seen through bad glass » *The Orchard Keeper*, 7)⁵⁹.

Dans certains cas, la narration semble s'arrêter sur des « scènes » particulières, des tableaux, des vignettes. Dans *Blood Meridian*, le début du chapitre IX relate une embuscade dans laquelle tombent les hommes de Glanton. La bataille fera l'objet d'une narration retenue; plus intéressante est l'approche des

52. « L'homme est fait de la poussière de la terre », *Méridien de sang*, 338.

53. « une frise d'archer et de guerrier et de vierge au sein de marbre, tous inclinés vers l'ouest dans un paresseux mouvement de leurs membres de pierre », *Suttree*, 604.

54. « Sur leurs chaises dans cette noire immobilité on aurait pu prendre ces voyageurs pour des personnages de pierre tirés de l'architecture des temps révolus », *L'obscurité du dehors*, 79.

55. « Camion fantôme qui se mit à grossir au sortir de la chaleur bouillante par segments et par plans », *Suttree*, 456.

56. « l'œil froid de l'appareil », *Suttree*, 172.

57. « où tout présente cet aspect granuleux des vieux films », 236.

58. « Un rideau se lève sur le monde occidental... L'assistance attend enveloppée d'une toile de poussière... Des silhouettes à quatre pattes vont et viennent sur les planches », *Suttree*, 10.

59. « comme un objet vu à travers une vitre brouillée », *Le gardien du verger*, 11.

guerriers vue par la compagnie qui s'est jetée à terre pour se dissimuler dans les buissons (« 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 » *Blood Meridian*, 109)⁶⁰. Cette description souligne l'intérêt que porte McCarthy à l'architecture : c'est une frise qui se présente ici, un bas-relief de cavaliers. La frise n'est jamais qu'une sculpture décuplée, une gravure en relief. Comme toujours chez McCarthy, les créatures sont à la recherche d'une nouvelle forme (« creatures seeking their own forms », *Blood Meridian*, 65)⁶¹, 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 littéraire⁶², forme littéraire de la vision, d'où le style visuel de l'auteur.

Tableaux, fresques, sculptures et frises sont les lieux où la réalité s'abîme pour fournir la *prima materia de l'œuvre*. Le poète qui travaille ainsi le matériau fictif s'appuie sur une base artistique pour en réorganiser le contenu et lui donner une forme particulière. Ce faisant, il explore tous les sens du mot *graphein*, qui signifie à la fois « dessiner » et « peindre ». Quant au lecteur, ce qu'il voit, c'est un espace qui crée ses formes et les livre à ceux qui souhaitent les lire, les voir. Il est comme ces habitants qui regardent les Américains entrer dans la ville de Carrizal dans *Blood Meridian* (« Those riders seemed journeyed from a legendary world and they left behind a strange tainture like an afterimage on the eye and the air they disturbed was altered and electric », 175)⁶³. La focalisation est déléguée aux habitants comme l'indique le verbe modalisateur « seemed ». Ceux-ci voient les cavaliers américains comme des personnages issus d'un monde légendaire. Comme légendaire signifie : « doit être lu », le caractère fictif de la diégèse est mis en

60. « les cavaliers commençaient à apparaître au loin sur la cuvette du lac, mince frise d'archers à cheval frémissant et tournoyant dans la chaleur de plus en plus forte », *Méridien de sang*, 130.

61. « pareilles à des créatures en quête de leurs propres formes », *Méridien de sang*, 82.

62. L'auteur est également à la recherche d'une nouvelle forme littéraire.

63. « Ces cavaliers semblaient venir d'un monde légendaire et ils laissaient derrière eux une curieuse tache comme une image à posteriori sur la rétine et l'air qu'ils avaient troublé en était altéré et électrique », *Méridien de sang*, 203.

abyrne. Ce que l'espace américain offre, c'est un discours de plus, c'est une légende. C'est un lieu où le réel se décompose pour ne réapparaître que sous la forme de mythes, discursifs ou plastiques. L'espace est une page blanche sur laquelle viennent s'écrire les errances, les combats et les morts : la neige ou la poussière les recouvrent et les dévoilent comme un palimpseste. Ils ne restent que traces, signes, fossiles, empreintes, qui sont des formes, et non des écritures. Les déchiffrer revient à remonter le temps (« tales... brought to light again like time turned back upon itself », *Child of God*, 138)⁶⁴. Ces légendes se transforment en signes, en hiéroglyphes mystérieux, en rimes anachroniques et en images.

Le langage étoffé de l'écrivain peut être comparé à un pinceau (style pictural), à un stylet (style scriptural), mais aussi à une caméra (style cinématographique). Dans *Suttree*, les scènes de marché sont l'occasion de natures mortes. Les poissons des étalages sont décrits ainsi : (« cold gray shapes dimly limned », *Suttree*, 67)⁶⁵. Ce sont des métaphores de la mort ; « limned » rappelle l'enluminure⁶⁶ aussi bien que le **glacis**, le papier glacé, ici la nature morte, « still life ». La nature morte est constituée 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 abattoir by cambreled hams blueflocked with mold. » *Suttree*, 67⁶⁷.

64. «Contes... ramenés au grand jour, comme le temps qui se retournerait sur lui même », *Un enfant de Dieu*, 120.

65. « de froids contours gris se dessinent vaguement », *Suttree*, 89.

66. « Limned » est dérivé d'un mot archaïque qui signifie « to depict by painting or drawing ». Le terme connote par son étymologie les enluminures, ou peintures miniatures du Moyen-âge : plutôt que des poissons, la description dénote des représentations où la nourriture est lumineuse.

Article « to limn » : *The American Heritage Dictionary of the English Language*.

67. « Il passa à côté des piles de cageots de poules, de gros lièvres aux yeux de rubis. De beurre en bac sur de la glace, d'œufs bruns ou d'albâtre en belles rangées. Le long des étals de viande, délogeant sous son pas les mouches de sciure imbibée de sang. Là où une tête de veau reposait rose et échaudée sur un plateau et où des bouchers affûtaient leurs couteaux.. De grands couperets et des scies à os suspendus au plafond et des bœufs mutilés dans un morne

Le regard est fort interpellé. Le narrateur peint littéralement du regard (style iconique), fait un arrêt sur l'image : la nature morte est « still life » ou vie arrêtée dans sa pulsion. Les yeux deviennent des rubis, les viandes des membres mutilés, les œufs ont une couleur peu habituelle : tripes, plaies, sang... prennent des tournures troublantes. Cette séquence pourrait être comparée à un abattoir ; image de la mort, du massacre, de décapitation (style du romantisme noir).

McCarthy parvient à nous faire sentir et vivre l'insoutenable violence qui anime cette séquence (regard faisceau). Outre les effets visuels qui s'entrecroisent avec l'écriture, d'autres effets sont convoqués : la description combine fragmentation et totalisation, elle conjugue immobilisation et dynamisation – le passage de la métonymie vers la métaphore. Lorsque Suttree revisite la maison familiale abandonnée, il 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 carcass to adorn the board. The male bonecoupling rearing white and steaming up from the broken meat. Eyes watch... There is nothing lead to table save meat and water. There is no sound of human speech. Suttree, 136⁶⁸.

Un silence minéral règne sur cette séquence, un mutisme absolu. Les personnages sont statufiés : poupées de sons. Les personnages sont des morts illustres mémorables, des personnages de légende. Il s'agit moins de la famille que d'ancêtres – ancêtres fictifs, étant donné l'époque évoquée. Violence, agressivité et voracité. Il y a une analogie entre l'agapè (l'orgie) et la violence carnivore, primitive instinctive⁶⁹. C'est un intérieur muré dans le silence et le bruit et la fureur à l'extérieur. La bouffe, la ripaille ingurgitée voracement est un moyen d'assouvir une violence latente. La scène

abattoir à côté de jambons à jambiers floclés de bleu par la moisissure», *Suttree*, 89.

68. « Dans cette salle de banquet. Scène de festins héraldiques. Suttree plongé dans une muette reconnaissance des morts en quelque sorte illustres. De larges compagnies attablées. Un gras carcassin ornant la table. L'articulation mâle qui jaillit blanche et fumante de la viande rompue. Tout yeux.... Il n'y a rien sur la table que la viande et l'eau. On n'entend pas un mot », *Suttree*, 181-82.

69. Goya : *Saturne dévorant ses enfants*. Vers (1820-1823). Cf. annexe : planche n° 6.

s'anime mais elle est toujours muette. Elle engendre une autre. En effet, le son vient d'ailleurs : en surimpression phonique, une autre scène, de chasse cette fois-ci, vient s'inscrire (« Beyond the muted clamor at the board there is a faint echo of another chase », *Suttree*, 136)⁷⁰. Ce qui surgit dans la mémoire 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 de *Suttree* aurait animés (« Paint on these old paneled doors crazed and yellowed like old porcelain », *Suttree*, 136)⁷¹.

L'écriture McCarthienne est une illustration de la mémoire, du rêve, du délire, de l'hallucination. La réminiscence d'un monde originel, primitif ne fait que revivifier un univers périlleux, menaçant. Le même tableau engendre une narration (« Reprobate scion of doomed Saxon clans », *Suttree*, 136)⁷² ; celle-ci remontera en surface (« Celt's blood in some back chamber of his brain », *Suttree*, 286)⁷³. Les murs de l'intérieur sont décorés de tableaux qui remontent au Moyen-âge (« Saxon clans », « Celt's blood ») : héritage de la violence médiévale⁷⁴.

Il semble possible de dire que le parcours que McCarthy fait suivre à son lecteur est un rite initiatique de quête de sens au terme d'une lecture littéraire. Le lecteur se trouve obligé à un perpétuel va-et-vient, parallèle à sa lecture linéaire, qui apparente son parcours à une authentique initiation, un parcours mental à travers lequel il cherche à se constituer une identité. La quête d'identité se trouve étroitement associée à la vision et ceci par le caractère récurrent du verbe « to see ». L'association est d'autant plus évidente par le caractère engageant de l'expression « See him » (*Child of God*, 156)⁷⁵, « See the child » (*Blood Meridian*, 4)⁷⁶.

70. « Au-delà de la vocifération assourdie de la tablée on entend le faible écho d'une autre chasse », *Suttree*, 182.

71. « La peinture sur les panneaux de ces vieilles portes, craquelée et jaunie comme de la porcelaine ancienne », *Suttree*, 181.

72. « Scion réprouvé de clans saxons damnés », *Suttree*, 182.

73. « L'antique héritage du sang celtique en quelque loge reculée de son cerveau », *Suttree*, 379.

74. Bosch. *Le jugement dernier*. (1504). Cf. annexe : planche n° 7.

75. « Regardez le », *Un enfant de Dieu*, 136.

76. « Voici l'enfant », *Blood Meridian*, 4.

Ainsi dans la quête, le déplacement géographique n'est que la manifestation d'un changement plus profond, spirituel, déplacement du regard (travelling) ou changement de point de vue pour le lecteur et le personnage⁷⁷. La quête d'identité constitue ainsi un objet d'émerveillement – « wonder ». S'adonner aux courants naturels et s'en détacher pour les restituer par l'art : telle est l'attitude désignée par le terme « wonder », et à laquelle McCarthy semble initier personnages et lecteurs. Ainsi le déplacement – « wander » – est-il créatif. En offrant au voyageur / lecteur divers points de vue, il lui permet de progresser vers un sens plus proche de la vérité. Les changements d'apparence, qu'on peut considérer comme déplacement, sont eux aussi créatifs, puisqu'ils produisent de nouveaux êtres. Se métamorphoser semble une manifestation physique d'une création de soi. Le déplacement par la simulation qu'il exerce sur l'imagination apparaît comme une imitation du geste créateur.

77. Alberto Giacometti. *Trois Hommes qui marchent*. Cf. annexe : planche n°8.

ANNEXE

PLANCHE N° 1

Jérôme Bosch

Le Jardin des délices (triptyque), 1503-1504

Panneau de gauche, 220 x 97



La Tentation de Saint Antoine,

vers 1505

Panneau central, 132 x 120



PLANCHE N° 2

Jérôme Bosch

La Nef des fous, vers 1490-1500

58 x 33 cm

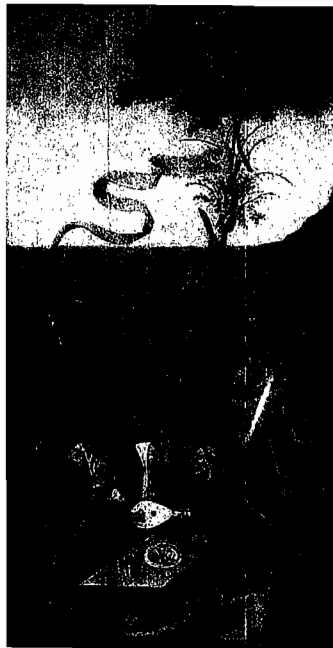


PLANCHE N° 3

Michael Sweerts
L'Atelier 71 x 74 cm

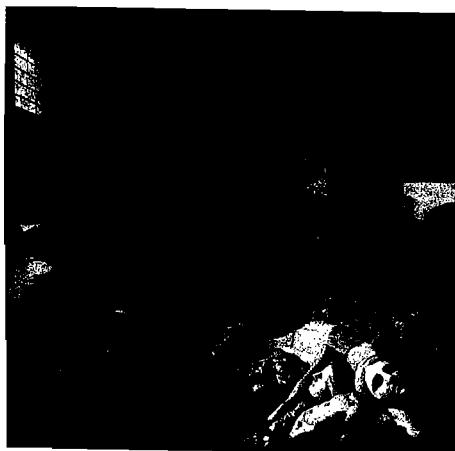


PLANCHE N°4

Pieter Bruegel
Le Triomphe de la mort, vers 1562



Détail du Triomphe de la mort



PLANCHE N° 5

*Bison blessé attaquant un homme, vers 15000–10000 av. J.C.
Détail des peintures de la grotte de Lascaux, Dordogne
110 cm (longueur du bison seul)*



PLANCHE N° 6

Francisco Goya

Saturne dévorant ses enfants, vers 1820-1823

Peinture murale à l'huile marouflée sur toile,

143,5 x 81,4cm



PLANCHE N° 7

Jérôme Bosch

Le Jugement dernier (fragment), 1504

60 x 114 cm

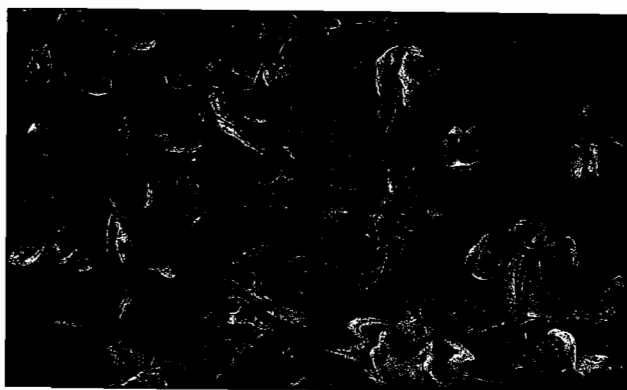


PLANCHE N°8

Alberto Giacometti
Trois Hommes qui marchent

**BIBLIOGRAPHIE**

Abensour, Liliane, comp. *Romantisme noir*. Paris : L'Herne, 1978.

Axtel, James. « History as Imagination. » *Historian* 49 (1987) : 451-62.

Beckett, Sœur Wendy. *Histoire de la peinture : découvrir et comprendre les peintres et les œuvres de Giotto à nos jours*. Trans. Daniel Alibert- Kouraguine et Gisèle Pierson. Paris : Solar, 1995.

Bosing, Walter. *Hieronymous Bosch : Between Heaven and Hell*. Germany : Taschen, 1994.

Fermifler, André. « Lire la peinture. » *Nouvel observateur* 8 Fev. 1970 : 37.

Foster, E. M. *Aspects of the Novel*. London : Arnold, 1927.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

Hagen, Rose-Marie et Rainer. *Pieter Bruegel : Peasants, Fools and Demons*. Germany : Taschen, 1994.

Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle : 1939-1989*. Paris : Fayard, 1992.

Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence : The Mythology of the American West, 1600-1860*. Middletown : Wesleyan, UP, 1973.

Roger, Gerôme. « La traversée des formes. » *Magazine littéraire* Apr. 1998 : 48-50.

Vouilloux, Bernard. « Presque du narratif en peinture. » *Littérature* 81 (1991) : 85-101.

