



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

9 | 2014

Coincidences / Circulating towards and across the
British Isles

Les évidences défaites de Steven Millhauser

Etienne Février



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6087>

DOI : [10.4000/miranda.6087](https://doi.org/10.4000/miranda.6087)

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Etienne Février, « Les évidences défaites de Steven Millhauser », *Miranda* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.6087>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Les évidences défaites de Steven Millhauser

Etienne Février

- 1 Comme en attestent les parodies de *doppelgänger* dans les premiers romans de Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse* (1972) et *Portrait of a Romantic* (1977), le motif du double occupe une place importante dans l'œuvre de l'auteur. L'avant-dernier recueil de nouvelles de Steven Millhauser, *Dangerous Laughter* (2008), présente une ville-miroir — la réplique scrupuleusement fidèle d'une ville à l'échelle 1 :1 (« The Other Town »). Dans cette nouvelle, la coïncidence littérale entre les deux villes est fabriquée de toutes pièces par des employés municipaux, les « répliqueurs » :

Recently the art of replication has reached new levels of mastery. Replicators can reproduce the precise grain of a weathered shingle, the pattern of mud spray on the side of a car [...], the design of cracks on a glued — together porcelain rooster on the kitchen windowsill. (*Dangerous Laughter* 136)¹

- 2 Ce projet de coïncidence totale entre l'original et la réplique est néanmoins voué à l'échec, comme le laisse entrevoir un bref commentaire du narrateur (« A more difficult challenge lies in the realm of Nature », DL 136). C'est d'ailleurs dans le mince écart spatial entre les deux villes (le petit bois qui les sépare, dans lequel se situe le narrateur), que se clôt la nouvelle :

there's also a third way, which is the one I like best. That's when you can stop for a moment, midway along the path, and turn your head in both directions: toward the other town, which shimmers through the thick branches [...], and toward our town, almost obscured by the woods but still showing through. (DL 143)

- 3 Adoptant une démarche inverse aux « répliqueurs », le narrateur sépare le double de son original, et décide d'investir l'espace liminal ainsi créé.
- 4 En effet, le projet de ces répliqueurs-illusionnistes n'est pas sans rappeler une certaine conception de la *mimésis* réaliste, qui consisterait à redoubler la réalité par le langage au point de faire naître une illusion de réalité — « l'illusion complète du vrai » qu'évoque Maupassant dans son avant-propos à *Pierre et Jean*. Au contraire, l'écriture de Steven Millhauser, qui se veut pourtant scrupuleuse et détaillée, interroge les ressorts de cet illusionnisme, en questionnant la coïncidence — le contact² — entre l'écriture et

le monde, le réel et le langage. Dans le cadre de cette étude, j'adopterai la définition en négatif du réel que donne Clément Rosset dans *Le Démon de la tautologie* : « c'est justement la *définition* du réel que d'être sans définition — ou du moins sans autre définition qu'une redite de son propre fait » (Rosset 1997, 35). Clément Rosset précise sa définition dans *L'Ecole du réel*, en insistant sur le « monopole d'existence » qui est le propre du réel : « Habituellement, le double ne remet pas en question la réalité du monde en général, je veux dire ce privilège d'être réel qui consiste exactement en un *monopole d'existence* » (Rosset 2008, 100). Ce « monopole d'existence » du monde réel est la cause de sa manifestation *évidente*. Le réel est l'évidence même, l'évidence de ce qu'il y a, ou de ce qui est, « redite de son propre fait ». L'évidence s'impose à l'esprit au point de sembler se passer, elle aussi, de définition. Toutefois, les textes de Millhauser tendent à interroger ce mode d'apparaître du réel, et la place de l'écriture face à ce dernier. Rejoignant l'intuition du poète Michel Deguy, Steven Millhauser navigue « de profil » dans le « plein » de l'évidence : « Il y a la place de passer de profil là où on croyait que c'était plein. » (Russo & Harel 228)³. Il s'emploie à dégager de nouvelles perspectives, ou « incidences », là où tout semble avoir été vu et dit.

- 5 Pour ce faire, ses textes méditent l'acte d'écriture — en particulier la valeur de la nomination, la performativité du langage, et ses correspondances avec le réel. Nous verrons dans un premier temps comment, en se concentrant sur les motifs de la peau et du regard, Steven Millhauser transforme certaines réalités familières en quelque chose d'étrange et d'étranger. En défamiliarisant l'ordinaire, l'auteur attire l'attention du lecteur sur le travail de l'écriture et la manière dont cette dernière tend à défaire de fausses évidences et des correspondances en trompe-l'œil. Ceci nous conduira à aborder, dans un second temps, la manière dont l'auteur met en scène l'écriture elle-même, ainsi que les artifices de la fiction et des récits. Soulevant le voile du langage et montrant un réel réticent à la langue, les textes semblent indiquer les limites du langage et de l'écriture. Mais paradoxalement, c'est bien lorsqu'elle est confrontée à l'innommable que l'écriture peut enfin pleinement s'épanouir.

1. Défamiliariser l'ordinaire

- 6 A travers ses personnages et ses narrateurs, Steven Millhauser s'emploie à perturber, chez le lecteur, le sentiment du réel et de sa logique. Cette volonté de mettre en doute la manifestation évidente du réel explique l'intérêt de l'auteur pour des situations quotidiennes et des objets de tous les jours. Dans certaines nouvelles, la démarche de l'auteur s'approche de la poétique de défamiliarisation théorisée par Viktor Shklovsky. Ce dernier souhaitait se défaire de toute préconception du réel, au point de faire sortir les objets de la sphère du familier : « The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects unfamiliar » (Shklovsky 16). Dans le but de se départir de cette évidence de la préconception, Steven Millhauser crée des situations fictionnelles qui lui permettent d'insérer des « distorsions », dont il explique la valeur heuristique dans son essai « The Fascination of the Miniature » :

[...] all forms of distortion shock us into attention: the inattentive and jaded eye, passing through a world without interest, helplessly perceives that something in the bland panorama is not as it should be. The eye is irritated into attention. It is compelled to perform an act of recognition. Perhaps for the first time since childhood, it sees. (Millhauser 1983, 129)

- 7 Mettant tour à tour l'accent sur le toucher et le regard, et ayant recours à la figure de l'adolescent comme foyer de perception, l'auteur déforme (« distort ») le familier et en démultiplie les possibles lectures.

1.1. A fleur de peau

- 8 Afin de sortir son écriture d'un « réel-image » — un réel qui semble toujours déjà constitué en image (le « panorama » qu'évoque l'auteur dans la précédente citation) du fait de la médiation du sens de la vue — Millhauser confère une place particulière au sens du toucher, notamment dans son avant dernier recueil *Dangerous Laughter*. La peau devient alors un véritable canal d'accès au réel, permettant à l'auteur de sortir de l'immédiateté trompeuse des *images* du réel, et d'organiser les conditions d'une nouvelle captation du monde sensible, plus labile, et au référent moins stable. Dans l'obscurité totale d'un grenier, deux adolescents qui ne se sont jamais vus se livrent à des expériences sensuelles et cognitives, qui poussent indirectement l'écriture à interroger les modalités de sa propre relation au monde sensible (« The Room in the Attic »). Poussant l'exploration encore plus en avant, un inventeur génial fabrique dans son laboratoire un « haptographe », une combinaison qui permet de synthétiser des sensations tactiles (« The Wizard of West Orange »), ouvrant de nouveaux horizons au corps et à l'esprit.

Le familier étranger

- 9 Dans « The Room in the Attic », Isabel et le narrateur jouent au « touching game » (DL 52) : David doit deviner quel objet Isabel lui présente. L'opération de reconnaissance immédiate normalement prise en charge par l'œil est supprimée par l'obscurité totale de la chambre, et le narrateur doit prendre en compte la réelle spécificité de la chose, afin de pouvoir l'imaginer, c'est-à-dire la faire coïncider avec son image, ou avec sa « figure » :

I reached out my hand and felt a soft pressure against the palm. I closed my fingers over something furry or fuzzy and roundish, with a hardness under the fur. On one side, the fur gave way to a smoothness of cloth. It felt familiar, this roundish furryish thing [...] but though I kept turning it over [...], I couldn't figure it out. (DL 51)

- 10 Ce qu'explore le jeune narrateur, c'est l'espace-temps de la non coïncidence. Pendant un bref instant, le réel se dérobe et ne coïncide plus avec les catégories habituelles qui en structurent l'entendement, tout en continuant paradoxalement à se manifester sous les traits du familier (« it felt familiar »). Le narrateur ne parvient pas à extraire (« figure out ») cet objet du continuum sensible, car il lui manque le mot, outil de découpe autant que de re-présentation. Hors de la coïncidence familière du réel avec son entendement spontané, le monde devient une altérité irréductible, pure étendue sensible. La formulation substantive (« a hardness », « a smoothness ») souligne la suspension du sens dans l'esprit du narrateur, ainsi que la non cristallisation de l'image : ce n'est pas une chose, mais bien une essence, l'essence de la sensation du concret, « a hardness ». En mettant le lecteur et le personnage au même niveau d'information — tous deux cherchent le mot manquant, donné un peu plus loin : « an earmuff » (DL 51) — l'auteur fait ressentir au lecteur le caractère à la fois sensuel et inquiétant d'un réel devenu pure étendue sensible. Une situation fictionnelle très

simple (le noir total) permet ainsi à l'auteur de transformer des objets familiers (« an earmuff », « a barette », « a tea bag », DL 51-52) en des *choses*, fondamentalement étranges et étrangères, et d'explorer la valeur de la nomination.

Le toucher de l'écriture

- 11 Dans la dernière nouvelle de *Dangerous Laughter*, « The Wizard of West Orange », la peau est également conçue comme un *medium* de vision, mais l'auteur ajoute une autre dimension : il fait porter à son narrateur une combinaison capable de lui faire ressentir toute une série de sensations tactiles, et d'en générer de nouvelles, jusque-là inédites. Le narrateur, qui accepte de devenir le cobaye de l'expérience, formule ainsi la différence entre la vue et le toucher : « Safe distance of sight. Noli me tangere. The intimacy, the intrusiveness, of touch. » (DL 232). À l'inverse de la vue, le toucher implique un contact intime, une coïncidence physique, avec le réel. Cependant, tandis que le réel est perçu comme une extension de la chair, il devient paradoxalement plus difficile de le nommer :

12

Soon passed on to sensations of uncommon and unknown kind. A miscellaneous assortment of ripples, flutters, obscure thrusts, and pushes. Kistenmacher questioned me closely. My struggle to describe. Bizarre sensation of a pressure that seemed to come from inside my skin and press outward [...]. At times a sense of disconnection from skin, which seemed to be slipping from my body, like clothes removed at night. (DL 232)

- 13 Après avoir essayé de décrire cette nouvelle sensation (« seemed to come... »), le narrateur a recours à un autre usage du discours, une comparaison (« like clothes removed at night »), pour décrire ce qui résiste à être nommé. Ces sensations tactiles sont hors-mémoire, « uncommon and unknown » — elles n'ont pas de référent stable dans l'expérience du personnage. Passer de la vue au toucher, c'est renoncer au règne de l'image et accepter d'entrer dans le domaine de ce qui ne peut être représenté — de ce qui ne peut pas même être nommé. En effet, le biais que choisit le narrateur (la comparaison) ne permet pas de décrire la sensation qu'il éprouve mais invite plutôt l'imagination du lecteur à cheminer dans sa direction, vers cette région de plaisir sensuel, lorsque le corps se libère des habits, permettant enfin à la peau de sentir la douceur et la fraîcheur des draps (« like clothes removed at night »). L'écriture tente donc une mise en coïncidence de ces contrées inexplorées (« exotic realms of the tactile », 236) avec une perception balisée (ôter ses habits), c'est-à-dire une mise en coïncidence de l'inconnu et du familier, afin d'avoir une *intelligence* de ce donné inédit. Mais une telle coïncidence est par essence impossible. À travers le format concis du journal intime, l'auteur montre ainsi les limites de l'écriture face à une réalité sans image et sans nom.
- 14 Néanmoins, la langue écrite devient langue sonore : « A miscellaneous assortment of ripples, flutters, obscure thrusts, and pushes. » L'enchevêtrement des consonnes fricatives ([s], [z], [f], [θ] et [ʃ]) fait ressentir — et non simplement visualiser — au lecteur le *toucher* du corps ; non plus celui de l'haptographe mais celui de la « danse buccale »⁴ à laquelle invitent ces sifflantes et ces dentales. De la sorte, l'auteur ne met pas uniquement en relief les limites du langage : la richesse sensuelle promise par l'haptographe, perdue dans les tentatives de *représentation*, se retrouve dans le maniement des mots en tant qu'objets visuels et sonores — dans la « re-présentation »

de la langue, telle que l'évoque Laurent Jenny⁵. A travers cet exemple s'esquisse ainsi la capacité du langage à *capter* un certain niveau de réalité, à faire advenir le réel par la force poétique des mots.

De l'exotique à l'endotique

- 15 Pour le narrateur, ce détour par l'extraordinaire (« sensations of uncommon and unknown kind ») permet d'enrichir la perception de l'ordinaire. L'haptographe, qui est à la peau ce que le phonographe est à l'oreille, et le kinétoscope à l'œil (« The haptograph will do for skin what phonograph does for ear, kinetoscope for the eye », DL 226) élargit la perception quotidienne du narrateur :

Throughout day, increased awareness of tactile sensations: the edges of pages against my fingers, door handle in palm. (DL 232-233)
My skin alert, watchful, as before a storm. (DL 239)

- 16 L'adverbe « watchful » est à prendre au pied de la lettre : la peau est attentive et *regarde*. Elle est « watch-full », pleine de l'acte de regarder et de monter la garde — de s'ouvrir au réel. Plus que le cerveau (ou l'œil), la peau semble le lieu même d'intelligence du réel. Le détour par l'extra-ordinaire ou la « distorsion » qu'offre l'haptographe défamiliarise l'ordinaire, et force l'attention du personnage. Le tranchant des pages et les courbes des poignées de porte acquièrent alors une soudaine réalité. Ces manifestations, devenues si familières qu'elles sont d'ordinaire neutralisées par le cerveau, redeviennent perceptibles dans leur singularité. La véritable action de l'haptographe ne se déploie donc non pas tant lors des séances de test, dans le laboratoire du savant Kistenmacher, qu'*a posteriori*, dans la vie quotidienne. S'il promet des territoires exotiques (« exotic realms of the tactile », 236), c'est bien vers l'« endotique », « le banal, le quotidien, l'évident » (Perec 11)⁶, qu'il dirige en définitive l'attention.
- 17 A travers des situations fictionnelles ordinaires (l'obscurité d'un grenier) ou extraordinaires (l'invention géniale de l'haptographe), le recueil *Dangerous Laughter* met à l'honneur l'organe de la peau et le sens du toucher, déjà présents dans la nouvelle-titre de *The Knife Thrower*. Si, dans le grenier d'Isabel, le familier devient étrange(r), le sentiment de l'étranger qu'éprouve le narrateur de « The Wizard of West Orange » dans les sous-sols du laboratoire lui permet au contraire de redécouvrir l'intensité perdue du monde sensible. Dans les deux cas, l'auteur invite le lecteur à revenir au familier avec un regard renouvelé — « alert, watchful ». En qualifiant de la sorte le sens du toucher à l'aide d'adjectifs réservés au sens de la vue, l'auteur rappelle l'importance du regard dans le processus de redécouverte du quotidien. Cette insistance sur le regard, qui exprime de manière métatextuelle une interrogation sur les procédés de représentation du réel, est particulièrement prégnante dans les nouvelles centrées sur des personnages adolescents.

1.2. Le regard adolescent ou le réel discordant

- 18 Dans l'œuvre de l'auteur de *Edwin Mullhouse* et *Portrait of a Romantic*, le regard des adolescents, oscillant entre l'enfance et l'âge adulte, rappelle l'hésitation du texte entre l'innocence et l'expérience, l'imagination et la réalité.

Reprises et repentirs

- 19 Cette oscillation se retrouve en particulier quand le narrateur de « The Room in the Attic » aperçoit la maison de son camarade, Wolf, pour la première fois. La description s'articule alors autour de détails discordants, révélant les limites de son regard :

Around the bend, Wolf's house appeared. Massive and shadowy, it seemed to stand too close to me [...]. The house was so dark that I was surprised to notice it was painted white [...]. [Wolf] opened the front door with a key and I followed him into a living room so gloomy that it felt as if heavy curtains had been closed across the windows. In fact the curtains were open [...]. (DL 40-41)

- 20 Le texte offre des relevés visuels contradictoires, portés par des antithèses et des échos syntaxiques (« so dark »; « painted white » / « curtains had been closed »; « curtains were open »). Ce passage descriptif est bâti sur les reprises successives du narrateur, qui corrige ses relevés à deux reprises. De ce jeu (au sens de non ajointement) entre les fragments descriptifs, émerge un jeu plus profond des registres, conduisant la nouvelle à la lisière du fantastique. En effet, les associations antithétiques « dark/white », « closed/open » contribuent à inscrire dans le texte ce sentiment de confusion que Tzvetan Todorov identifie comme le principe même du fantastique : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Todorov 29). Le sémantisme du verbe « appeared » jette un doute sur la nature de la maison, qui apparaît soudainement, de manière quasi surnaturelle, s'imposant au regard du narrateur. Les lourds rideaux (« heavy curtains ») introduisent dans le texte la dimension d'enfermement, ainsi que le sentiment d'oppression, propres à la fiction gothique et à certaines romances d'Hawthorne. A ce stade de l'intrigue, le lecteur ne connaît pas encore le ton ni le contenu de l'histoire à venir. Il ne dispose que des dénnotations et des connotations du titre, « The Room in the Attic », qui pourrait être celui d'un conte d'Edgar Allan Poe ou qui pourrait encore renvoyer à la mystérieuse chambre du grenier de Thornfield, dans *Jane Eyre*. Dans ce contexte, l'insistance tautologique sur la clé (« opened the front door with a key ») ainsi que le motif de la mystérieuse maison-manoir (« massive and shadowy ») s'irisent de reflets fantastiques, bien qu'ils soient insérés dans une description en apparence anodine. Steven Millhauser transpose le motif architectural du manoir ou du château à celui de la maison de la classe moyenne dans une banlieue de Nouvelle-Angleterre, créant ainsi un trouble générique propre à révéler l'étrange saillance de l'ordinaire et du banal.

- 21 Toutefois, quand David revoit la maison quelques jours plus tard, le texte suggère de manière humoristique que ces discrets indices fantastiques — qui se densifient au fur et à mesure que le narrateur approche du grenier — étaient liés uniquement à son regard adolescent et aux jeux de sa mémoire : « [the house] was still there at the top of the curving drive, less dark than I had remembered it. » (DL 48). Le narrateur appose alors un discret repentir à son tableau, et en éclaircit quelque peu les valeurs (« less dark »). La maison n'apparaît plus, elle est simplement là, moins sombre que dans son souvenir. Tout au long de la nouvelle, l'auteur donne ainsi à voir certains écarts entre des perceptions successives d'une même réalité, donnant l'impression paradoxale que le réel ne coïncide plus avec lui-même. Ce dernier entre en collusion avec des éléments épars de fiction, glanés par le narrateur — dont on apprend au tout début de la nouvelle qu'il est un grand lecteur. La suite de la nouvelle évoluera entre le merveilleux du conte (la maison d'Isabel au Bois Dormant, protégée par sa sombre rangée d'arbres), des

accents mythologiques (Isabel sous les traits du sphinx ou de la pythie, maniant l'art de l'énigme), l'atmosphère du roman gothique (qu'abrite ce noir grenier ?) ou le fantastique de l'ordinaire (la soudaine vision de la mère de Wolf et d'Isabel, la bouche pleine d'épingles à nourrice : « when she turned to look at me, [...] I saw that her mouth was full of safety pins », DL 53), se détachant sur le fond de réalisme qui structure les descriptions.

La « libre aventure interprétative », par-delà l'évidence

- 22 A travers le regard de David — marqué par sa virginité, mais également par ses lectures et sa fascination pour Wolf et Isabel — Steven Millhauser ouvre son texte à la « libre aventure interprétative » qui caractérise, selon Umberto Eco, la poétique des « textes ouverts » (Eco 72).⁷ En réalité, le texte joue pleinement avec l'hésitation herméneutique du lecteur, invitant ce dernier à se distancer des perceptions et des descriptions, faussement évidentes, du narrateur. Ainsi se met en place un humour discret de la part de l'auteur, en décalage avec le sérieux de son jeune narrateur. Par exemple, lorsque David pénètre enfin dans la mystérieuse chambre du grenier, la narration instaure une atmosphère inquiétante et oppressante pour la dissiper aussitôt : « and somewhere in that darkness I heard the word Hello. » (DL 44). Le narrateur postpose l'information principale à la fin de l'énoncé, comme pour mieux préserver son effet dramatique. Toutefois, le caractère laconique, banal et familier de l'apostrophe — dont l'auteur n'oublie pas la majuscule — constitue plutôt une chute comique, qui dissipe la dimension inquiétante portée par la première partie de la phrase ainsi que par le contexte diégétique (David pénétrant seul dans les mystérieuses ténèbres du grenier). Cette brève et banale apostrophe ne *colle* pas avec l'atmosphère que (se) crée pourtant le narrateur (plus tard, la même voix lui répondra gravement « See ya later, alligator », DL 45). En cela, le texte est ouvert et invite à une lecture plurielle : tandis que le lecteur perçoit que le personnage principal opère une lecture de la scène au premier degré, il peut quant à lui effectuer une lecture de la même scène au second degré. A travers le même propos rapporté s'opère ainsi une double genèse des images, entre la représentation mentale du narrateur et celle du lecteur. L'auteur instille dans son texte une forme de jeu (au double sens ludique et mécanique), offrant au lecteur plusieurs niveaux de lecture qui ne s'annulent pas. Ce faisant, il invite le lecteur à *lire* à son tour l'ordinaire et le familier de manière plurielle, dépassant la simple évidence de sa présence.
- 23 Dans ce contexte, des phrases anodines deviennent complexes et semblent suggérer bien plus que leur sens littéral apparent. C'est le cas lorsque David marche seul au bord de l'eau, sur le sable mouillé de la plage : « I tried to imagine a second pair of footprints [...] vanishing in the frilly-edged sheets of water thrown forward by the breaking waves. » (DL 71). L'association de « frilly » et de « sheets » suggère deux images : des plaques d'eau (« sheets ») qui s'échouent en écume (« frilly »), ou bien des draps bordés de dentelle (« frilly-edged sheets »), les draps de la maison-manoir d'Isabel et de Wolf. Le texte ne tranche pas entre sens littéral et métaphore poétique. En effet, le fait que le narrateur imagine une deuxième paire d'empreintes introduit dans la phrase la présence d'Isabel, personnage fortement associé à l'espace de la chambre et du lit. Ce détail invite par conséquent à une lecture métaphorique : dans un tour de force visuel — exprimant peut-être l'hallucination d'un personnage soudainement exposé au soleil, au plein air et à la solitude, après les heures passées dans le grenier — le narrateur

remplace l'eau par des draps, les draps du lit-océan d'Isabel, un lit-monde plongé dans l'obscurité dans lequel le narrateur se perd quelques pages plus tôt (DL 58). Les mêmes référents laissent ainsi s'épanouir deux images et deux registres de représentation du réel, entre réalisme et métaphorisme, renforçant de manière discrète un réseau d'images (le lit, l'empreinte, le contact de la peau) qui se déploie tout au long de la nouvelle.

- 24 Steven Millhauser utilise différents procédés narratologiques, stylistiques et discursifs afin de créer un écart entre le réel et les catégories usuelles de l'entendement. L'auteur tresse divers intertextes à ses descriptions, insère des détails discordants à travers le regard de l'adolescent, et façonne des énoncés ambigus quant à leur contenu sémantique. Détricotant la maille de l'ordinaire, l'auteur donne un nouveau souffle à son *imagination* — à travers l'œil, la peau ou la mémoire. Ce travail de Steven Millhauser sur le familier, dont il arrive à rendre la confusion et le caractère indistinct, au seuil de l'innommable et du silence, fait écho à une réflexion plus large sur le langage, qui traverse toute son œuvre. Dans de nombreuses nouvelles, l'auteur met en scène l'acte d'écriture, en insistant sur le travail de la nomination ainsi que sur les artifices qui régissent l'œuvre de fiction.

2. Les performances de l'écriture

- 25 Cette étude sur les performances de l'écriture — au double sens de mise en scène et de capacité à performer le réel, c'est-à-dire à agir sur lui — se concentrera sur deux nouvelles, « History of a Disturbance » (*Dangerous Laughter*) et « The Eighth Voyage of Sinbad » (*The Barnum Museum*). A travers ces deux textes, Steven Millhauser montre la manière dont l'écriture s'élançait vers le monde sans toutefois parvenir à le saisir, mais simplement à le toucher. Dans « History of a Disturbance », le langage n'est plus cette entité que l'on utilise sans en avoir conscience, de manière spontanée. Il finit au contraire par faire barrage au réel. A travers une méticuleuse déconstruction des *Mille et Une Nuits*, « The Eighth Voyage of Sinbad » interroge quant à elle les conventions qui régissent les récits, ainsi que la performativité de la langue.

2.1. « the thing [...] refused to accept any language » (DL 101) : les réticences du réel

- 26 « History of a Disturbance » retrace l'itinéraire d'un homme, le narrateur, pour qui la coïncidence intuitive du langage et du réel ne fonctionne plus :
- There began to be moments of hesitation, fractions of second when the thing I was looking at refused to accept any language. Or rather, between the thing and the word a question had appeared, a slight pause, a rupture. (DL 101)
- 27 Soudainement réticent à la nomination et au travail de la langue, le réel ne va plus de soi, et c'est ce questionnement (« a question had appeared ») qui constituera l'unité et la dynamique de l'ensemble de la nouvelle. Notons au passage que l'auteur introduit une nuance subtile : ce ne sont pas les mots qui échouent à dire le monde, mais le réel qui se refuse à eux. Le référent n'est donc pas remis en cause. C'est plutôt le référent qui, dans sa primauté, refuse d'être codé en signes linguistiques — « refused to accept any language ». La nouvelle prend la forme d'une ultime adresse à l'aimée, visant à rendre intelligible, autant que faire se peut, le déroulement de cet étrange processus de

délitement du langage et du sens. A travers cette situation énonciative, Steven Millhauser engage une série d'expérimentations sur les associations du langage et du réel.

28

Avec ou sans le nom

- 29 Steven Millhauser inverse tout d'abord la logique du « touching game » de « The Room in the Attic ». Cette fois, le mot est donné dès le début, puis retiré :

I suppressed the word “hand.” [...] It was no longer a hand, not a piece of flesh with nails, wrinkles, bits of reddish-blond hair. There was only a thing, not even that — only the place where my attention fell. [...] And I saw: a thickish mass, yellowish and red and blue, a pulsing thing with spaces, a shaded clump. (DL 103)

- 30 Contrairement au personnage de « The Room in the Attic », le narrateur ne part pas d'un sensible informe et invisible, précédant la mise en mots. Il part du nom, à la fois donné et supprimé, afin de reconstituer une réalité *hors nom*. Sans ce dernier pour la détourner, la main plonge dans l'en-deçà ontologique du lieu où bute le regard (« only the place where my attention fell »). Il ne reste plus que le donné visuel brut, inassimilable. Le texte multiplie alors les tentatives de nomination (reprenant invariablement le même schéma de détermination : « a thickish mass », « a pulsing thing », « a shaded clump ») et accumule les couleurs (« yellowish and red and blue »), qui ne parviennent pas à s'agréger en une forme. Dans cet exemple, la perte d'un seul mot provoque un foisonnement de langue. Car paradoxalement, c'est bien à travers le langage qu'est (re)constituée cette réalité hors nom. Steven Millhauser interroge donc la valeur de la nomination, mais également la propension du langage à se déployer précisément là où le mot fait défaut.

- 31 Quelques pages plus tôt, le narrateur faisait l'expérience de la violence phénoménologique inhérente au langage, dans le processus de *constitution* de la réalité :

I recall one evening [...] when I stepped [...] into the brightly lit kitchen. I saw a whitish thing on the white kitchen table. In that instant the whitishness on the white table was mysterious [...]. It seemed to spill onto the table like a fluid. I felt a rush of fear. A moment later everything changed. I recognized a cup, a simple white cup. The word pressed it into shape, severed it — as if with the blow of an ax — from everything that surrounded it. There it was: a cup. I wondered what it was I'd seen before the word tightened about it. (DL 101-102)

- 32 Le nom, comme un coup de hache, sépare l'objet de son environnement, blanc sur blanc. De manière métatextuelle, l'auteur utilise la dimension (typo)graphique de la langue pour donner corps à ses spéculations sur la nature du langage. Le suffixe « ish » ajouté à « white » vient en diluer les contours sémantiques. Qui plus est, il se trouve à son tour inséré dans une création nominale : « whitishness ». A mesure que le processus de suffixation s'étale — comme l'aplat de couleur blanche sur la table — le polyptote ainsi créé (« white », « whitish », « whitishness ») vient renforcer graphiquement le sémantisme du verbe « spill ». Afin de créer un net contraste avec une telle dilution, l'auteur a par la suite recours à la ponctuation pour matérialiser le tranchant du verbe « severed » et du nom « ax ». Une phrase minimale, coupée net par les deux points et son point final (« There it was : a cup. »), incarne sur la page la manière qu'a l'acte de nomination de détailler (au sens de découper) le monde sensible. En ce sens, cette nouvelle fait écho à l'intuition de Michel Collot, selon qui existent deux « façons du regard » : « l'une qui découpe dans le réel des objets

clairement définis et identifiés ; l'autre qui s'enfonce dans l'opacité 'non nommable' de la chose » (Collot 266). Cette nouvelle explore la richesse de ces deux façonnements du regard, avec ou hors du nom. D'autre part, l'auteur laisse entendre que le réel est affecté par le langage qui le dit. Plutôt que d'être un reflet du réel, ou un « effet de réel », l'énoncé littéraire a un effet *sur* le réel. Dépassant ainsi le problème de la concordance ou de la discordance du réel et du langage, l'auteur met en scène la performativité consubstantielle à l'acte de nomination.

Nommer le singulier

- 33 Cependant, si le langage a un effet sur le réel, cela peut aussi être de le brouiller, plus encore que de l'éclairer et de l'informer. Le narrateur en fait l'expérience lorsqu'il se retrouve seul avec son amie, sous le porche de la maison :

But you said, « Do you love me? » [...]. It seemed to me that that single word, « love, » was trying to compress within itself a multitude of meanings, was trying to take many precise and separate feelings and crush them into a single mushy mass, which I was being asked to hold in my hands like a big sticky ball. (DL 99)

- 34 Le nom — ou lieu — commun de l'amour vide paradoxalement de toute sa substance ce dont il prétend parler, et le transforme en une masse informe et gluante. Nommer, c'est perdre la singularité, qui demeure par essence innommable. Le nom, ou l'acte de nomination, broie une multitude de sentiments singuliers (« precise and separate »). A force de découpe et de généralisation, on finit par ne plus savoir *de quoi* parle la langue. Contrairement aux mots « hand » et « cup », le mot « love » embrouille l'entendement du narrateur, plus qu'il ne permet une intelligence du réel. Il se transforme en pur continuum sensible (subissant, non sans ironie de la part de l'auteur, le même sort que la main ou la tasse) : « a mushy mass », dont le narrateur est prié de rétablir les contours (« a ball »), en le maintenant (« hold in my hands »), et en usant de l'outil de la comparaison, qui transforme la masse en sphère, le continuum en objet.

L'envoûtement du langage

- 35 Le processus que relate le narrateur se radicalise au fil des jours. Les mots finissent par devenir des obstacles étrangement tangibles (« words were interposing themselves between me and the summer night », DL 98). Quand, au supermarché, la caissière souhaite une bonne journée au narrateur, la réalité familière est soudain mise en pièces :

Have a good day! What were the words trying to say? At the word « have » her front teeth had pressed into her lip: a big overbite. [...] Have a good day! Good day! Have! « What do you — , » I said, and abruptly stopped. Things became very still. I saw two tiny silver rings at the top of her ear, one ring slightly larger than the other. I saw the black plastic edge of the credit-card terminal, a finger with purple nail polish [...]. These elements seemed independent of one another [...]. Then the finger joined the girl, the tray banged shut [...]. (DL 100)

- 36 L'envoûtement du langage (qui constitue à donner l'illusion d'une collusion entre le signifiant et le signifié) est brisé : l'expression « have a good day » n'est plus comprise intuitivement par le narrateur comme une expression lexicalisée, une formule de politesse toute faite, ne se prêtant pas à la dissection. C'est cette soudaine disjonction entre le sens littéral et le sens figuré qui fait se gripper la machine réaliste et disloque la scène sous les yeux du narrateur. Soulevant le voile du langage, ce dernier en perçoit

alors la dimension purement physique (les incisives buttant sur la lèvre de la caissière). Il ne parvient plus à mettre en relation les fragments du monde sensible qui l'entoure (le lecteur de cartes et le doigt de la caissière).

- 37 Néanmoins, si l'envoûtement du langage est perdu pour le personnage, il est au contraire rendu plus intense pour le lecteur, qui assiste à une *mise en scène* de la dislocation de la syntaxe (non plus à travers les mots du personnage, mais à travers l'écriture de l'auteur). Ce dernier reprend et réagence les constituants syntaxiques (« Have a good day ! [...] Have a good day ! Good day ! Have ! »), tout en conservant le même signe de ponctuation, qui n'a alors plus son sens original d'apostrophe, mais semble plutôt transcrire l'effarement du personnage. L'auteur se sert également d'un tiret-rature (« What do you — , ») pour matérialiser sur la page la coupure du flot de la syntaxe. Cette découpe de la syntaxe — qui renvoie au découpage du corps de la caissière — ne peut s'opérer qu'à travers un usage paradoxal du langage, mettant en scène sa propre mise en défaut. Ce faisant, s'il insiste sur les limites du langage, l'auteur en assure d'un même geste le déploiement envoûtant. C'est d'ailleurs un usage particulièrement expressif de la langue qui lui permet de transcrire le retour à la normale : « the finger joined the girl, the tray banged shut ». Après ce grippage momentané de la vision, le verbe « join » transcrit l'animation du réel, ou plutôt la (ré)animation du *regard* du narrateur, qui rétablit enfin la cohérence du monde sensible. Le son, porté par le verbe — onomatopée « banged », contribue à éveiller et à animer ce réel, autant qu'à sortir le narrateur de sa torpeur, et le sémantisme de la particule « shut » vient clore cet épisode, plus encore que le tiroir-caisse.
- 38 Par conséquent, si l'auteur met en avant la nature artificielle et arbitraire de la langue (dont découlerait son inadéquation au réel), il en expose, à travers la *pratique* de l'écriture et sa mise en scène, son génie proprement envoûtant. Car en réalité, la nouvelle « The History of a Disturbance » articule différents niveaux de discours et de rapport au langage. Les mots portés par les personnages (« hand, cup, love, have a good day ») dialoguent avec le discours du narrateur (l'ensemble de la nouvelle correspond à un long monologue) ainsi qu'avec le texte de l'auteur, tel qu'il s'insère lui-même dans le recueil *Dangerous Laughter* (faisant tout particulièrement écho aux questionnements développés dans « The Room in the Attic » et « The Wizard of West Orange »). Si le niveau de discours correspondant aux personnages semble esquisser une aporie théorique (le réel ne peut advenir sans le nom, mais nommer, c'est perdre l'essentiel d'un réel fondamentalement réticent au langage, à tel point que ce dernier finit par faire barrage au monde), les niveaux correspondant au narrateur et à l'auteur proposent au contraire une sortie de cette aporie. En effet, ces deux derniers niveaux de discours s'appuient sur le langage pour exposer, avec une grande expressivité, l'imperfection de la langue. Dépassant le postulat postmoderniste selon lequel le langage ne peut rien rendre que lui-même, Steven Millhauser montre qu'un usage réflexif de la langue (s'opposant au désir naïf d'une coïncidence sans équivoque du réel et du langage) permet de refonder la *mimésis*. Le but de ce montage de voix et de discours n'est pas de retrancher le texte dans l'intransitivité, mais au contraire de *maintenir* le réel en vue. En cela, cette mise en tension de discours contradictoires rejoint l'expérimentation à laquelle s'était livré l'auteur quelques années plus tôt, dans la nouvelle « The Eighth Voyage of Sinbad ». A travers ce texte, l'auteur étend sa réflexion et non plus exclusivement au langage, ou à l'écriture, mais au récit et à la fiction.

2.2. Les artifices du récit

Polyphonie

39 Méditation à trois voix sur la notion de personnage ainsi que sur la nature des récits et de la fiction, « *The Eighth Voyage of Sinbad* » se divise entre les pensées du vieux Sinbad, exprimées à la troisième personne ; les récits fabuleux du jeune Sinbad, narrés à la première personne (tels qu'ils pourraient l'être dans *Les Mille et Une Nuits*) ; et le discours analytique d'un critique littéraire au sujet des *Mille et Une Nuits* et de ses différentes versions et traductions. Ces trois voix discordantes correspondent à trois registres du discours et à trois utilisations de l'écrit comme sonde épistémologique, permettant de s'approcher du mystère du personnage de Sinbad. Il est à ce sujet révélateur qu'un autre trio soit utilisé dans la nouvelle : celui des variantes orthographiques du nom du héros, Sinbad, Sindbad, Sindbâd — elles-mêmes des translittérations en alphabet latin du nom arabe, qui n'est pas donné. En cela, la nouvelle de Steven Millhauser présente le langage comme une convention arbitraire. Bien que ces graphies diffèrent uniquement d'une lettre ou d'un accent, elles demeurent irréductibles les unes aux autres. Cette discordance des graphies reflète la volonté de Steven Millhauser de faire germer différentes *personnes* à l'intérieur de l'abstraction que représente le personnage de Sinbad. Ainsi, quand la voix de Sinbad surgit pour la première fois, quelques paragraphes après le début de la nouvelle, le lecteur comprend que Sinbad parle, mais cette présence pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Quel Sinbad ? D'où parle-t-il ? Quand parle-t-il ? Est-ce une voix écrite ou orale ? Le lecteur peut également s'interroger sur l'incidence de la médiation de Shéhérazade, comme l'y invite le texte quelques pages plus loin :

In what sense therefore may we say that Sinbad narrates his voyages? Scheherazade, who reports his words, has a strong motive for her storytelling. Perhaps she inserts words in his mouth that serves her own purposes. (*The Barnum Museum* 120)⁸

40 A travers la convention narratologique de la mise en abyme du récit, Sinbad est dépossédé de sa voix propre. Bien évidemment, le lecteur sait qu'il ne s'agit là que d'une convention et d'une situation fictionnelle : Sinbad n'existe pas dans le réel — il est directement créé, ainsi que sa voix, par la voix-même de Shéhérazade. Mais le texte renvoie par là même implicitement à une deuxième mise en abyme : qui a créé la voix de Shéhérazade ? Dit autrement : quelles voies a empruntées le texte imprimé pour arriver jusqu'à nous ?

41 Cette nouvelle souligne en effet le caractère faussement évident de l'imprimé. La fixité du texte imprimé cache sa mue permanente, au fil des siècles. Une telle mue est présentée, typographiquement sur la page, à travers la profusion des titres des *Mille et Une Nuits*, dispersés à travers la nouvelle. La traduction française est utilisée, avec une faute d'orthographe (« Galland's *Les Mille et Une Nuit* [sic] », BM 112), la version allemande est également donnée (« [*Die*] *Tausendundein Nächten* », BM 115), de même que plusieurs variantes anglaises (*The Arabian Nights*, *The Thousand and One Nights*, *The Arabian Nights' Entertainments*, *The Thousand Nights and One Night*, *The Book of the Thousand Nights and a Night*, BM 136). Si les titres ne coïncident pas, le récit coïncide-t-il avec lui-même ? N'y a-t-il pas une fausse objectivité, qui enveloppe ce texte appartenant au patrimoine universel, à la fois si célèbre et si méconnu ? Millhauser insiste en effet sur

les divergences entre les différentes versions des aventures de Sinbad (« There are two different versions of the Sinbad story, each of which exists in several Arabic texts, which themselves differ from one another. », BM 113). Au même titre qu'il y a une mue de l'homme (le texte insiste sur le personnage du vieux Sinbad, totalement étranger au jeune Sinbad), il y a une mue de l'histoire, du récit et de ses noms. La peau du texte — la (typo)graphie — change tout autant que celle du visage du héros. En définitive, l'objet culturel « Mille et Une Nuits » ne correspond ni à un texte, ni à un nom, mais à une nébuleuse de textes et de mots, incorporant à la fois l'Orient et l'Occident dans un processus de traduction, d'appropriation et de réécriture. Comme le bateau de Thésée, sa mue permanente (son *bricolage*) ne lui fait pourtant pas perdre son *identité*. En dernière analyse, c'est cette incertitude positive, plus que tel titre ou telle version, qui caractérise le plus finement cet objet culturel. Positive, car l'instabilité des textes constitue précisément la marque d'appartenance de cet objet culturel au patrimoine *universel*. Positive encore, car c'est bien l'exposition de cette incertitude qui permet à l'auteur de démultiplier les perspectives, de déplier et d'enrichir cet objet — en un mot de le construire en le déconstruisant.

- 42 Le travail sur la voix auquel se livre Steven Millhauser ne se limite pas au dialogisme textuel (les différentes versions des *Mille et Une Nuits*) et à la polyphonie énonciative (la structuration de la nouvelle en trois voix clairement distinctes). L'auteur accorde aussi de l'importance à certaines conventions stylistiques qui semblent régir la mise en récit. Ainsi, lorsque Sinbad rapporte les propos d'un vieillard qu'il a rencontré au cours de ses voyages, il a recours à une tournure en anglais élisabéthain, tandis que ses propres mots (ceux du personnage et ceux du narrateur) sont retranscrits en anglais moderne :

and [the old man] said, "Who art thou and whence farest thou? [...]" Then I answered him, "I am the merchant Sinbad, whose ship went down to the bottom of the sea [...]" (BM 118)

- 43 Cet anglais élisabéthain est proche du « réel déjà écrit » dont parle Roland Barthes dans *S/Z* (Barthes 61), un « réel » déjà *informé* par l'écrit et les topiques de la fiction. En d'autres termes, cet effet stylistique, qui prétend incarner une forme d'authenticité et de coloration de la langue, révèle paradoxalement les conventions artificielles de cet emploi, et, par extension, du récit dans son ensemble. En effet, pourquoi s'arrêter à la patine élisabéthaine et ne pas pousser plus loin la diachronie, jusqu'au moyen anglais, voire au vieil anglais ? Surtout, pourquoi ne pas transcrire les paroles du vieillard directement en arabe ? Et d'ailleurs, quel arabe ? En réalité, cette convention stylistique laisse entrevoir un certain horizon d'attente du lectorat, qui serait bien en peine de comprendre l'arabe ou le vieil anglais, mais pour qui l'anglais élisabéthain crée un *effet* d'exotisme — un exotisme raisonné, qui a tout du *topos*. Le texte de fiction ne vise donc pas, dans cet exemple, à coïncider avec le réel, ni à le refléter, mais à créer un effet sur le lecteur. Non pas un « effet de réel », mais un « effet d'ailleurs » ou de « réalité de l'ailleurs ». Ici, la fiction est conçue comme décrochage du réel : s'échapper du réel vers l'ailleurs du conte et de l'imaginaire, l'ailleurs de l'autre territoire, à travers l'ailleurs de la langue qu'offre l'anglais élisabéthain.

- 44 A travers un travail pluriel sur la voix, Steven Millhauser met donc à nu certains artifices du texte. Loin de représenter une lacune, ils constituent la matière même de la fiction. Ils sont la condition d'un acte d'écriture conçu comme un art de l'illusionnisme — un art de l'envoûtement par l'artifice.⁹ Au fur et à mesure que la nouvelle se déploie, l'auteur pousse la réflexion plus en avant, en s'interrogeant tout de même sur la capacité de cette fiction-artifice à rendre compte du réel. Par conséquent, l'auteur

n'évacue pas de sa réflexion la référence et le réel : sa méditation sur les artifices de la fiction vise à interroger, en dernier lieu, la relation de l'œuvre de fiction au monde.

Saisir et toucher

- 45 Les rêveries du vieux Sinbad, allongé sous son oranger, permettent à l'auteur de mettre en place une subtile dialectique quant à la nature du récit :

In the warm shade of the orange tree [...] Sinbad half dreams of the telling of the voyages. At first the telling had made the voyages so vivid to him that it was as if the words had given them life, it was as if, without the words, the voyages had been slowly darkening or disappearing. Thus the voyages took shape about the words, or perhaps took shape within the words. But a change had been wrought, by the telling. For once the voyages had been summoned by the words, a separation had seemed to take place, as if, just to one side of the words, half-hidden by their shadows, the voyages lay dreaming in the grass. [...] Before the telling, what were the voyages? (BM 119)

- 46 Premièrement, les mots (et non les expériences passées de Sinbad) deviennent le véritable matériau des voyages. S'appuyant sur cette prémisse, l'auteur retourne le raisonnement : une fois les mots devenus la matière même de l'expérience passée, que reste-t-il de cette dernière ? Une troisième idée se dégage alors, implicitement : les mots ne sont-ils pas condamnés à rater leur cible, précisément en l'atteignant ? Pour l'écriture, atteindre le réel — se substituer à lui — c'est le réifier, et donc le dévitaliser, voire l'annihiler. Et le vieux Sinbad, conteur chevronné, de se demander si, tout compte fait, les voyages ne sont pas tranquillement en train de rêver dans l'herbe. Car l'essence des voyages et des récits (le rêve, inséré indirectement dans le texte sous la forme d'une hypallage : « the voyages lay dreaming in the grass ») ne peut être fixée par l'écrit ou par l'oral.

- 47 La réflexion porte ici sur la performativité de l'écriture, comme l'indique la correction du narrateur : « Thus the voyages took shape about the words, or perhaps took shape within the words » (je souligne). En se reprenant de la sorte, ce dernier insiste sur la performativité du signe linguistique, qui est de constituer lui-même ce qu'il dénote. Ainsi les voyages prennent-ils forme dans les mots, dans la corporéité du langage (qui rappelle la matérialité de la langue figurée dans « The History of a Disturbance »). Comme tout corps, les mots sont même dotés d'ombres par le narrateur (« half-hidden by their shadows »). Mais, comme le souligne le narrateur, la performativité du récit oral n'a pas l'effet que l'on pense : « a change had been wrought, by the telling. ». En donnant l'illusion d'un « monopole d'existence » (Rosset 2008, 100) du fait de sa performativité, le langage finit par vider ce « réel-dit » de sa réalité. Le réel réifié n'est alors plus dans les mots, mais ailleurs, dans l'herbe. L'auteur opère donc un renversement total de la logique, mettant au jour le paradoxe suivant : ce qui pourrait être trop hâtivement perçu comme la puissance de l'écriture (sa capacité à performer le réel ou à se substituer à lui), constitue en réalité sa perte, tandis que l'apparente faiblesse du langage (son inaptitude à exprimer le réel dans ce qu'il a de plus singulier) n'est autre que sa chance, car c'est le souci de nomination qui relance la langue et l'écriture, d'échec en échec. L'écriture, telle que la présente en filigrane l'auteur, ne viserait donc pas à saisir le monde (l'incarner, l'incorporer ou le performer — « within words ») mais à le toucher : à rester *langage*, tout en ouvrant l'horizon. « Etranges non-objets », les mots sont pris dans un double mouvement contradictoire d'apparition et de disparition, comme l'a récemment confié l'auteur dans un entretien :

Words seem to bring you the world, in ways no one is clear about, but they also bring you themselves — you might almost say that the more vividly the world seems to come to you through words, the more aware you are of the look and sound of these strange non-objects. They disappear into the things they name, and at the same time they assert themselves, they make themselves felt. (Millhauser, interview *Transatlantica*)

- 48 C'est bien cette subtile pulsation entre la coïncidence et la non coïncidence, entre les fulgurances cristallines de l'évidence et les abîmes du doute, qui anime l'écriture de l'auteur.
- 49 Navigant entre représentation, performance et silence, Steven Millhauser médite la complexité des liens qui peuvent s'établir entre le langage et le réel, la fiction et le monde. En réalité, la démarche artistique de l'auteur consiste moins à montrer des aspects inédits du réel, qu'à révéler l'instabilité des images qui servent à les dire. Steven Millhauser met en scène l'acte d'écriture — la manière dont celle-ci s'élançait vers le réel sans toutefois parvenir à le saisir, mais simplement à le toucher. De manière métatextuelle, l'écriture expose à la fois son adresse et ses limites — en interrogeant le travail de la nomination, la performativité de la langue, et les artifices de la fiction — face à la complexité de la réalité et de sa possible représentation. Mais paradoxalement, la mise en avant des limites de l'écriture accroît son pouvoir *évocateur*, vers un nouveau réalisme, capable d'inscrire dans le texte l'éblouissement du réel, « the blazing thing that deserves the name of reality. » (Millhauser, interview *Failbetter*).

BIBLIOGRAPHIE

- Alexander, Danielle. Ponce, Pedro. Rodriguez, Alicita. "Steven Millhauser." *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 26, n° 1, Spring 2006.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, rééd. coll. « Points », 1970.
- Chénétier, Marc. *Steven Millhauser : la précision de l'impossible*. Paris : Belin, 2003.
- Cochoy, Nathalie. *Passante à New York*. Coll. "Lettres d'Amérique". Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- . "La vérité dans *Dangerous Laughter* de Steven Millhauser : une touche d'insignifiance". *Théorie, Littérature, Epistémologie*, n° 28, 2011 : *La Vérité en fiction*. Dir. S. Bauer, A. — L. Tissut. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- Collot, Michel. *La Matière émotion*. Paris : PUF, 1997.
- Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean — Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula* [1979]. Paris : Grasset, 1985 [trad.].
- Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris: Belin, 1990.
- Millhauser, Steven. *Dangerous Laughter: Thirteen Stories*. New York: Vintage, 2008.
- . *The Barnum Museum* [1990]. Normal, IL: Dalkey Archive, 1997.

- . *Portrait of a Romantic*. New York: Washington Square Press, 1977.
- . *Edwin Mullhouse: The Life and Death of an American Writer, 1943 — 1954*, by Jeffrey Cartwright [1972]. New York: Vintage, 1996.
- . « The Fascination of the Miniature ». *Grand Street*. vol. 2, No. 4 (Summer, 1983): 128 — 135.
- . « An Interview with Steven Millhauser ». Interview d'Etienne Février. *Transatlantica*, 1|2011, 4 janvier 2012. Consulté le 25 janvier 2013. <<http://transatlantica.revues.org/5302>>
- . « Steven Millhauser, An interview ». *Failbetter*. 24 juin 2008. Consulté le 25 janvier 2013. <<http://www.failbetter.com/27/MillhauserInterview.php>>
- Percec, Georges. *L'infra — ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.
- Rosset, Clément. *Le démon de la tautologie suivi de cinq petites pièces morales*. Paris : Éditions de Minuit. Coll. Paradoxe, 1997.
- . *L'Ecole du réel*. Paris : Éditions de Minuit. Coll. Paradoxe, 2008.
- Russo, Adelaide (ed.). Harel, Simon (ed.). *Lieux propices*. Québec (Canada) : Presses de l'Université Laval, Collection InterCultures, 2005.
- Shklovsky, Viktor. « Art as Technique » [1917]. *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin (ed.) & Michael Ryan (ed.). Malden : Blackwell Publishing Ltd, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Ullmo, Anne (ed.). *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

NOTES

1. Par la suite, le recueil *Dangerous Laughter* sera abrégé « DL ».
2. Dans son essai *Le toucher*, Jean-Luc Nancy (2000), Jacques Derrida articule la différence entre l'incidence et la coïncidence autour de la notion de contact : « Une *incidence* peut définir un angle des choses ou du regard, un rayon de lumière qui tombe sur une surface, la *co-incidence*, elle, en appelle à une expérience du contact. » (Derrida 141). Ainsi, la notion de coïncidence ne sera-t-elle pas entendue, tout au long de cette étude, comme un synonyme de « hasard » (renvoyant à des rencontres fortuites ou à des agencements diégétiques qui laisseraient entrevoir une intervention volontiers métatextuelle de l'auteur), mais comme le moment où des entités *a priori* montrées comme distinctes finissent par entrer en contact.
3. J'emprunte cette citation à Jean-Michel Maulpoix, dans son article « Table d'orientation » (Russo & Harel 228).
4. J'emprunte cette expression à André Spire (*Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, 1986, p. 271) cité par Michel Collot dans *La Matière émotion* : « André Spire, poète et adepte de la phonétique expérimentale, suggère que le 'plaisir poétique' repose pour une part sur un 'plaisir musculaire' ; un énoncé euphonique mobilise une véritable 'danse buccale'. » (Collot 63).
5. Selon Laurent Jenny, lorsque la « fonction mimétique [...] est saisie dans son plein exercice », l'écrivain articule deux niveaux de représentation : « Le figural [...] représente (imitativement) quelque chose du monde en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue. » (Jenny 30). En effet, « seul le figural rend possible un retour au monde 'mimétique' : en ramenant à une décision 'originnaire' sur la forme de la langue, il restitue au discours une puissance descriptive qui n'était pas donnée. » (*Ibid.*). La démarche de Steven Millhauser n'est pas très éloignée sur ce point de l'analyse de Laurent Jenny. En rassemblant différents types de consonnes fricatives au

sein d'une phrase nominale concise, l'auteur effectue « une stylisation de données plastiques inexploitées par la langue mais caractéristiques de sa forme propre » (*Ibid.*), et articule ainsi les deux niveaux de représentation.

6. Bien que la poétique de Steven Millhauser soit assez éloignée de celle de Georges Perec, les deux auteurs confèrent à l'écriture la même qualité heuristique de (re)découverte du quotidien. Tendante à interroger « l'évident », l'écriture de Perec souhaite fonder une nouvelle anthropologie tournée vers l'endotique :

Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, [...] comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? [...] Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle [...] qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. [...] Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner [...]. (Perec 11).

Questionnant la manifestation évidente de certains pans du réel, les deux auteurs cherchent à retrouver le fil de l'étonnement, les conditions d'une nouvelle *attention* au monde sensible, y compris dans ses manifestations les plus triviales ou familières.

7. Dans *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Eco souligne que certains auteurs souhaitent imposer une interprétation précise à leur « Lecteur Modèle » : « pour être sûrs de déclencher une réaction d'horreur, ils diront avant : « Il se passa alors quelque chose d'horrible. » (Eco 70). À l'inverse, l'auteur d'un texte ouvert « laiss[e] se transformer [la coopération du lecteur] en libre aventure interprétative. » (Eco 72).

8. Par la suite, le recueil *The Barnum Museum* sera abrégé « BM ».

9. En cela, ce « Huitième voyage de Sinbad » annonce les deux nouvelles qui clôturent le recueil, « The Invention of Robert Herendeen » et « Eisenheim the Illusionist ».

RÉSUMÉS

Depuis son premier roman, *Edwin Mullhouse* (1972), jusqu'à son recueil de nouvelles le plus récent, *We Others* (2011), l'écrivain américain Steven Millhauser médite sur la complexité des liens qui peuvent s'établir entre le langage et le réel, la fiction et le monde. À travers différents procédés narratologiques, stylistiques et discursifs, l'auteur instille des écarts entre le réel et les catégories usuelles de l'entendement, interrogeant de manière métatextuelle le travail de la nomination, la performativité du langage, et les artifices de la fiction. Soulevant le voile du langage et montrant un réel réticent à la langue, ses textes sembleraient orienter le regard du lecteur vers les limites de l'écriture. Mais paradoxalement, c'est bien lorsqu'elle est confrontée à l'innommable que cette dernière peut enfin pleinement s'épanouir. L'apparente faiblesse du langage — son inaptitude à exprimer le réel dans ce qu'il a de plus singulier — ne serait alors autre que sa chance, car c'est le souci de nomination qui relance la langue et l'écriture, d'échec en échec. Steven Millhauser dépasse ainsi le postulat postmoderne selon lequel le langage ne peut rien rendre que lui-même. L'écriture, telle que la présente l'auteur, ne vise pas à incarner ou à incorporer le monde, mais à rester *langage*, tout en ouvrant l'horizon. C'est donc vers un nouveau réalisme que s'achemine l'auteur, capable d'inscrire dans le texte l'éblouissement du réel, « the blazing thing that deserves the name of reality ».

From his first novel, *Edwin Mullhouse* (1972), to his latest collection of short stories, *We Others* (2011), the American writer Steven Millhauser recurrently ponders the complex relations that can be established between language, fiction and reality. Through various narratological, stylistic and discursive processes, the author creates minute gaps between the real and the usual categories of the understanding, thus examining the act of nomination, the performativity of language, and the artifice of fiction. As he reveals how reality sometimes « refuses to accept any language » (*Dangerous Laughter*, p. 101), the author seems to highlight the limits of fiction writing. Yet his writing goes beyond the postmodern assumption that language cannot (re)present anything but itself. Indeed, what truly sets the writing in motion is a thwarted desire of nomination, from failure to failure. Paradoxically, language can fully flourish only when faced with the unspeakable. The apparent weakness of language — its inability to express reality in its most singular manifestation — ultimately becomes its real chance. The work of fiction, as presented by the author, does not seek to incarnate or to embody the world — it tries to open up new perspectives on the real while remaining *language*. Steven Millhauser thus carefully invents a new kind of realism capable of inscribing in the text what the author himself defines as « the blazing thing that deserves the name of reality. »

INDEX

Mots-clés : coïncidence, écriture, évidence, familier, fiction, herméneutique, langage, Lecture, littérature américaine, Steven Millhauser, mimèsis, nomination, nouvelles, peau, performance, performativité, réalisme, récit, réel, regard, représentation, singulier, toucher

Keywords : American literature, coincidence, evidence, fiction, gaze, hermeneutics, language, mimesis, narrative, nomination, ordinary, performance, performativity, realism, reality, short stories, singularity, skin, Steven Millhauser, touch, writing

AUTEURS

ETIENNE FÉVRIER

Université de Toulouse 2 – Jean Jaures
Doctorant contractuel, Agrégé d'anglais
etienne.fevrier@univ-tlse2.fr