



‘A refusal not to be God’: l’ambition du détail dans les nouvelles de William Gass et de Steven Millhauser

Sigolène Vivier

► To cite this version:

Sigolène Vivier. ‘A refusal not to be God’: l’ambition du détail dans les nouvelles de William Gass et de Steven Millhauser. *Revue Française d’Etudes Américaines*, 2019, 3 (160), pp.71-85. hal-03164996

HAL Id: hal-03164996

<https://hal.science/hal-03164996>

Submitted on 17 May 2023

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

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

« A REFUSAL NOT TO BE GOD » : L'AMBITION DU DÉTAIL DANS LES NOUVELLES DE WILLIAM GASS ET DE STEVEN MILLHAUSER

Sigolène Vivier

Belin | « Revue française d'études américaines »

2019/3 N° 160 | pages 71 à 85

ISSN 0397-7870

ISBN 9782410015997

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2019-3-page-71.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« A refusal not to be God » : l'ambition du détail dans les nouvelles de William Gass et de Steven Millhauser

SIGOLÈNE VIVIER

Mots-clés

Steven Millhauser ;
William Gass ;
nouvelle ; liste ; détail ;
miniature

Gass and Millhauser's minute prose frequently showcases stylistic and symbolic devices which seek to redefine the substance of what is deemed insignificant. In this regard, their miniatures and lists serve as metaphorical expressions of ambivalent fictional discourses, where the quest for meaning often yields dissatisfaction, mirroring the reader's own as she faces the hopeless ambition of the detail to map out the world in full.

Dans son étude sur l'infime, Vincent Broqua rappelle que le mot « rien » provient étymologiquement de *res*, la chose. Dire que rien est quelque chose n'est donc pas un paradoxe, ce qui devrait nous inciter à nous « départir de l'idée que le rien s'entend totalement, comme l'annulation du sens » (Broqua 6). Ce constat peut être aisément transposé au fonctionnement du détail, souvent rattaché à l'insignifiant et à la superfluité. Il faudrait ainsi libérer le détail de son simple rôle d'effet de réel au profit de celui de *punctum* du texte, au sens de « ce qui me point » pour parler la langue de Barthes : parce que le détail sait se faire discret, il lui est justement possible de crever la page pour venir « entamer le sens¹ » une fois relevé.

1. Nous citons ici l'ouvrage de Vincent Broqua, qui résume de la sorte l'opposition barthésienne entre *punctum* et *studium* dans le contexte photographique : « [Barthes] identifie une dualité de la photographie entre le vaste et le minime, entre l'absolue totalité du savoir et le détail de ce qui me touche, entre ce qui provient de moi et ce qui vient me chercher [...]. En aval, le *punctum* passe de point aveugle à point aveuglant. Il entame le sens et, dans ce mouvement vers le regardeur, donne une valeur d'autant plus remarquable à l'expérience esthétique qu'il risquait de ne pas être remarqué. » (Broqua 11)

Les textes de Steven Millhauser et de William Gass exploitent cette corrélation entre puissance et petitesse jusqu'au paradoxe, dès lors que la profusion de détails entraîne le risque d'opacifier le sens. Car si le détail invite à considérer la dialectique du tout et de la partie, il a également partie liée avec la rhétorique de l'accumulation et de la liste : le dictionnaire le définit précisément comme l'objet d'une énumération, celle des éléments détachés d'un même ensemble² – un postulat qui pose en réalité la question de l'organicité de l'œuvre, ainsi que celle des échelles que cette dernière peut choisir de travailler, par le biais d'effets de disproportion ou de décalage.

Chez Millhauser, l'art du détail est porté par les muséifications, les miniaturisations et les morcellements qui parsèment une œuvre affichant une affection particulière pour la délicatesse de l'ouvrage. Chez Gass, des protagonistes enfermés dans des vies de monotonie et de réclusion portent à l'inanimé une attention aigüe qui fait vaciller leur stase et les promet à un véritable bouleversement ontologique : de la scrutation du rien jaillit la différence ou la beauté, qui les invitent à prendre pleinement possession de leur voix et de leur imaginaire. Sous l'effet de l'observation minutieuse d'environnements souvent régis par le banal, de véritables dérèglements scopiques et obsessionnels ont lieu : la frontière entre réel et fantastique s'en trouve très souvent brouillée chez Millhauser alors que les reclus contemplateurs de Gass tissent des univers chimériques et étourdissants. Ces divers bouleversements viennent tout d'abord remettre en cause la texture de l'insignifiant chez les deux auteurs : leur pratique du détail, outre le plaisir qu'elle procure au gré des morceaux de bravoure, ne met pas simplement à mal la dichotomie conventionnelle entre narratif et descriptif, elle crée également des fictions menées au rythme d'une rhétorique implicite de l'attention, qui s'attache à sonder les modalités de notre démarche herméneutique. Désireuses d'interroger le fonctionnement de l'illusion référentielle en redimensionnant le monde, les nouvelles de Millhauser et de Gass exhibent une profusion de détails qui se révèle synonyme d'une certaine esthétique disséminatrice, où le sens s'ancre au fur et à mesure des récurrences symboliques et des variations structurelles. Mais cette générosité menace souvent de dégénérer en saturation et la faconde des voix narratives inquiète alors le récit : le lecteur, parfois désorienté, peine à écluser ces écritures denses, qui tendent à faire jouer l'intransitif des textes.

2. Le TLFi donne du détail les définitions suivantes : « énumération complète des moindres éléments d'un ensemble » ; « objet de cette énumération, petit élément ; en partic., petit élément détaché de l'ensemble pour être caractérisé. »

Se met ainsi en place une dialectique du désir et de la puissance, dont le détail est la pierre de touche. Faut-il alors lire l'esthétique de la minutie chez ces deux auteurs comme une réaffirmation impérieuse de leur virtuosité de stylistes ? Ou bien la parcellisation du réel est-elle plutôt l'indice des déficiences du langage, ce dernier restant fondamentalement incapable d'englober exhaustivement l'infini ? Faudrait-il alors penser le détail en relation avec l'indicible davantage qu'avec la monstration ?

Du soin de la miniature à la systématité de la liste en passant par le travail de l'anecdotique, il nous faudra examiner les diverses façons dont le lecteur est sommé de dompter l'accumulation ostentatoire du détail, au fil de récits qui ne cessent de mettre en œuvre une véritable poétique de l'inassouvissement. Lire Gass et Millhauser ensemble, c'est par ailleurs choisir de lier deux pratiques novellistiques contemporaines qui se dérobent à l'impératif de concision dans lequel on enclave souvent le genre. Loin de toute exigence de brièveté censément définitoire, leurs nouvelles, délicates et déconcertantes à la fois, se nimbent ainsi d'une aura transgressive qui accueille justement avec aisance les luxuriances du détail.

Gass ou la transfiguration poétique du banal

Penchons-nous tout d'abord sur l'infra-ordinaire comme le nommerait Georges Perec – chez Gass, une certaine glorification du banal confère notamment à l'inanimé une importance cardinale. Souvent prosaïque, le détail gassien figure la puissance fondatrice du poétique grâce à laquelle les personnages de ses fictions-dissections éprouvent leur solipsisme et s'éveillent à la langue. C'est le cas de Fender dans « Icicles », un agent immobilier effacé qui aime à contempler la neige recouvrant les alentours. Son flux de pensée est présenté sous forme de divagations, qui s'égrènent au fil de plusieurs prolepses et analepses en reprenant en contrepoint des épisodes que la nouvelle ressasse à l'envi – parmi ceux-ci, les rodomontades de son collègue Glick ou bien sa fascination pour une petite rangée de stalactites formées sur le porche de sa maison. L'acuité de la pensée de Fender peut ainsi l'emporter dans des entreprises aussi monomanes et fantaisistes que celle consistant à compter le nombre de petits pois de son dîner – une tourte à la viande de marque industrielle, dont le logo publicitaire est une vache :

The cow stood squarely in a clump of daisies. At least it was some white-petaled flower with an orange or yellow eye. Smiling. He'd cut his finger on a blade of paper. Now he felt it stinging pleasantly, and his shoulders were aching. Then there the peas were finally, huddled together. [...] Peas. In one pie there might be anywhere from nine to eighteen peas. Eighteen was quite a few. He'd counted

peas but never bits of beef or carrot. Now he wondered why. Peas cried out to be counted, they were so green and discrete, nevertheless it was the beef that determined the quality of the product. Automatically he began phrasing the letter. As you are perfectly aware, it is the meat that chiefly determines . . . Pig in a poke, that's what. He chewed cautiously. Doubtless it never occurred to you that someone would actually trouble to number . . .

(Gass 2014, 132)

Le passage s'offre à lire telle une véritable microscopie : Fender laisse son regard balayer la texture du monde qui l'entoure dans ses composants les plus infimes afin de créer du mouvement dans une vie autrement monotone. Ce mouvement est avant tout celui du regard, qui lui seul rythme le passage, comme le suggère la succession convenue des adverbes de temps « now », « then » et « finally ». Nous nous intéressons ainsi avec Fender à l'effeuillage de sa tourte en trois temps, de son déballage à sa dégustation en passant par la contemplation du doigt à l'œuvre, action qui culmine avec la découverte des petits pois. La syntaxe reflète spécifiquement cette considération du rien, par le biais des phrases nominales ou participiales (« Smiling. » ; « Peas. »), dont la sobriété mime le temps d'arrêt propre à la contemplation.

La convocation détaillée de l'objet et de sa symbolique permet à Gass de mettre en tension deux espaces qui se répondent sans cesse dans ses fictions : celui de l'intériorité (c'est-à-dire de l'espace de la conscience des personnages présenté au lecteur par le discours narratif) et celui de l'intérieur (c'est-à-dire de l'espace au sens domestique, qui devient avec les objets qu'il contient l'écran de projection de cette même conscience). En nourrissant la fertilité de son imagination par l'animation de l'inerte, Fender sublime sa peur initiale du différent et de l'impromptu et revivifie profondément son existence ; ce bouleversement est précisément amorcé par la contemplation des stalactites de son porche, incarnations de cet émoi intime. Claire Maniez a montré en quoi la nouvelle pouvait se lire comme le récit d'une conquête – de l'autre, de soi, d'une voix propre surtout (Maniez 83). Fender apprivoise en effet la force d'une nouvelle voix au fil de son éveil poétique, comme le prouve la fin de la nouvelle, lorsqu'il se force à laisser une nuée d'enfants dévaler les collines environnantes en direction de sa maison, probablement dans le but de détruire les stalactites tant admirées. Pourtant si peu éloquent au début de la nouvelle, Fender détaille soigneusement cette image et la rend immédiatement poétique, transfigurant ainsi la vue de cette kyrielle d'enfants en vision inspirée :

Stripes, boots, buttons, squares, yellow—he stared at them—sleds and plastic pails and metal shovels, tassels, mittens, bells, plaids, furries, the branch of a

« A REFUSAL NOT TO BE GOD »

spruce, clouds of upended snow, catcalls, piercing whistles, a fluttering scarlet-and-dark-green scarf behind a child's throat like a military banner. Then it was as though, suddenly, a fist had opened, and they came down the hill like a snowfall of rocks.

(Gass 2014, 162)

La parataxe propre à la liste affiche la submersion initialement ressentie par Fender face à cette scène chaotique et criarde en faisant surgir pêle-mêle motifs, couleurs, jouets, vêtements et clameurs. La brisure syntaxique du groupe nominal « yellow—he stared at them—sleds » attire l'attention sur la nouvelle sagacité du regard de Fender, qui engrange de façon boulimique les moindres détails de cette étrange apothéose. La horde d'enfants partant à l'attaque des éléments hivernaux finit par être décrite à l'aune d'une certaine complexité poétique, mêlant comparaison et métaphore, comme en témoigne la phrase finale.

Dans une majorité de nouvelles de Gass, c'est grâce à un tel salut par l'imaginaire, développé à partir d'une multitude de détails amplifiés et métaphorisés, que l'on déploie comme l'on éprouve le solipsisme : alors que les litanies des personnages entretiennent initialement leur repli et leur solitude, celle-ci est finalement contournée par la fuite vers des contrées langagières de plus en plus foisonnantes, contrairement à d'autres poétiques du solipsisme comme celle du ressassement beckettien par exemple. Si le sujet politique se marginalise, le sujet poétique y trouve toute sa place, et l'objet, devenu catalyseur de la pensée esthétique, permet aux expérimentateurs du détail de dessiner les contours de leur vérité subjective.

C'est donc grâce à l'examen du détail que les personnages peuvent se départir des normes et des limites contre lesquelles ils butent initialement. Le détail devient alors un instrument subversif en permettant de déstabiliser l'Être-au-monde des personnages qui l'étudient. La pulsion scopique qu'évoque la nouvelle de Gass montre comment la poétique du détail pourrait également être considérée comme symptomatique de l'expérience subjective moderne : loin de toute intransigeance purement réaliste, le foisonnement de détails pourrait rendre compte de la nouvelle substance du moi, animé tant par l'exaltation de son individualité que par son désir d'accéder à la connaissance générale, devenue décloisonnée et incommensurable. C'est cette double exigence que relevait en substance Alain Touraine dans *Critique de la modernité*, en rappelant que les catégories révoltées anciennement soumises à l'élite « refusent d'appeler moderne un monde qui ne reconnaît pas à la fois leur expérience particulière et leur accès à l'universel » (Touraine 462). Pour Fender, la poétique du détail marque en ce sens un éveil à la langue, où l'observation minutieuse permet à la fois de conjurer l'inexprimable et de renouer avec un

monde – à défaut d'un universalisme – dont il se sent exclu. Arthur Saltzman relevait déjà cette corrélation entre détail, subjectivité et production de sens chez Gass, au sujet de « In the Heart of the Heart of the Country » :

“In the Heart” explores a mental realm where content is never expendable; because the mind’s life is the only source of energy detectable here, every detail is precious fuel. [...] [The narrator] purges [his environment’s] foreignness to a degree by subordinating its inherent reality to the reality of his own devastated condition.

(Saltzman 1986, 99)

Chez les reclus de Gass, cette soif de collecte et d'intransigeance est en somme une entreprise de réappropriation du réel à travers le filtre de leur solipsisme, alors que leur expérience du monde est initialement vécue comme celle d'une altérité irréductible – une logique de défamiliarisation et de refamiliarisation qui se trouve justement au cœur du principe de la miniature, où le détail est mis à l'honneur de façon structurelle afin d'interroger les mécanismes de production comme de perte du sens.

Maîtriser la petitesse : l'art de la miniature selon Millhauser

Le travail de la miniature, en ce qu'il subvertit les ajustements habituels de notre regard de façon quasi anamorphique, fait jouer un certain type de défamiliarisation dont le but est d'interroger l'*hubris* de l'observateur, et par extension l'*hubris* du lecteur, happé par le vertige grisant de sa contemplation. À propos d'*hubris*, Anne Ullmo rapproche la jouissance de la possession que peut ressentir le créateur de miniatures des manifestations de l'abondance, de l'exhaustivité et de l'excès. Ainsi, nous dit-elle, « dans ses rêveries lilliputiennes, Millhauser cumule le désir de possession du monde et le plaisir d'investir le minuscule d'une richesse insoupçonnée³ » (Ullmo 14).

Ce double emploi de la miniature participe donc du renversement de nos perspectives habituelles : l'insignifiant devient ironiquement dépositaire de la possession démiurgique dès lors que la miniature se veut l'expression du rapport prométhéen de l'artiste-orfèvre à son œuvre. Les quelques miniaturistes officiels que l'on rencontre dans l'œuvre de Millhauser en témoignent ; ces derniers mettent leur art au service de monarques absolus régnant sur des contrées exotiques, à l'instar de la

3. Nous renvoyons également le lecteur à l'article qu'Anne Ullmo a consacré à la question de la miniature chez Millhauser (« Fascination de la miniature : Steven Millhauser, entre théorie et fiction », revue *Polysèmes*).

Chine ancienne de « Cathay » et de ses peintres-miniaturistes qui dessinent des fresques entières sur les paupières des courtisanes. Il en est de même pour « In the Reign of Harad IV » et son décor orientalisant : dans cette nouvelle, le miniaturiste attiré du roi Harad se jette corps et âme dans des travaux de plus en plus délicats à tel point qu'ils finissent par être invisibles à l'œil nu. Pour Maxime Herbaut, une telle pratique de la miniature sert la création de la propre souveraineté du miniaturiste (Herbaut 354) : son art lui permet d'échapper à son oppresseur, car seul l'inventeur du royaume de l'infinitésimal peut régner en maître dans l'au-delà du visible. Millhauser fait clairement état de cette aspiration démiurgique, si ce n'est despotique, de la miniature :

[The miniature] represents a desire to possess the world more completely, to banish the unknown and the unseen. We are teased out of the world of terror and death, and under the enchantment of the miniature we are invited to become God.

(Millhauser 1983, 135)

À force de vouloir bannir l'invisible, le miniaturiste d'Harad produit toutefois l'inverse, puisque lui seul peut jouir de possessions si maîtrisées qu'elles finissent par se dérober à tout regard, sauf à celui de son « œil intérieur⁴ ». La miniature devient ainsi un sanctuaire exclusif et épuré qui proscriit le partage, jusqu'à l'exclusion de son propre créateur. Expression de la contenance et de la concentration, elle semble presque abolir par sa perfection toute filiation avec ses origines. Elle est en ce sens une émanation complexe et radicale de l'intériorité, qui annihile paradoxalement la description détaillée dans ce qu'elle a d'anarchique, comme le souligne Susan Stewart : « In its exaggeration of interiority and its relation to the space and time of the individual perceiving subject, [the miniature] threatens the infinity of description without hierarchization, a world whose anteriority is always absolute, and whose profound interiority is therefore always unrecoverable » (Stewart 44). Désireuse d'ordonner et de posséder mais destinée à ne jamais y parvenir : on voit bien en quoi la miniature procède d'un incroyable désir de maîtrise qui demeure pour autant irréalisable – de fait, l'entreprise du miniaturiste d'Harad se résume à une fuite perpétuelle vers l'infiniment petit et sa prise de pouvoir démiurgique échoue, ou du moins n'aboutit pas. Le même mécanisme est à l'œuvre dans la nouvelle « Order of Insects » de Gass, où une femme au foyer se met à collectionner des cadavres de cafards, qu'elle inspecte d'abord avec

4. Nous calquons ici l'expression courante en anglais « the mind's eye », que l'on retrouve entre autres dans la bouche d'Hamlet lorsqu'il explique à Horatio avoir des visions de son père (voir Acte I, scène 2).

dégoût puis avec ravissement en découvrant la délicatesse de leur anatomie, tout en tâchant de reprendre contrôle de sa vie et de sa voix – sans réellement y parvenir. Ces deux nouvelles peuvent se lire comme des fictions de la tentative de maîtrise, tentative que l'on peut *in fine* associer à celle de la maîtrise de notre impuissance à devenir divins : le miniaturiste cherche à se substituer au roi – et donc à Dieu – en produisant de l'invisible, tout comme la narratrice de « Order of Insects » est aux prises avec son « point de vue divin » tel qu'elle le formule (« the point of view of a god » Gass 2014, 171) et sa condition de femme mortelle, asservie à un quotidien dénué de beauté comme de spiritualité.

La miniaturisation du monde en général, et sa variante millhauserienne en particulier, porte donc en elle un paradoxe : elle procède d'une incroyable soif visuelle, non sans signaler le « refus de ne pas être Dieu » pour paraphraser Millhauser lui-même (« [...] a reluctance not to see everything, a refusal, in short, not to be God » Millhauser 1983, 132), tout en incarnant précisément l'impossibilité d'un tel dessein. La défiance du miniaturiste d'Harad devient le terreau de son aliénation : de plus en plus isolé, l'artiste consent à laisser quelques flagorneurs observer à la loupe le royaume qu'il sculpte ; s'ensuivent force déclarations d'admiration qui ne dupent pourtant pas le vieux maître, la nouvelle se concluant ainsi :

The maker of miniatures, knowing that [the apprentices] had seen nothing, that their words were hollow, and that they would never visit him again, returned with some impatience to his work; and as he sank below the crust of the visible world, into his dazzling kingdom, he understood that he had traveled a long way from the early days, that he still had far to go, and that, from now on, his life would be difficult and without forgiveness.

(Millhauser 2009, 132)

L'impossible maîtrise se lit clairement dans cette clause qui fait de la nouvelle un récit de l'insatisfaction, tant du miniaturiste que du lecteur à qui est laissée la liberté angoissante de projeter un processus infini et toujours plus ardu. La miniature, par la défamiliarisation du monde qu'elle induit sous l'effet de sa disproportion, est ainsi davantage transgressive (de l'ordre moral, domestique ou royal) que transformative : elle déstabilise le récepteur en suggérant la possibilité de sa non-maîtrise du monde, tout en faisant de l'imagination la seule échappatoire à sa condition. La défamiliarisation ne résout donc pas foncièrement la question de la relation entre le soi et le monde, mais la met simplement en tension : ainsi, l'art de la miniature et plus généralement de la réplique détaillée ne peuvent jamais satisfaire puisqu'ils sont en essence modelés dans l'écart

et le paradoxe⁵. S'ancre ainsi au cœur des nouvelles une esthétique de l'inassouvissement, où la figure de l'auteur affirme paradoxalement une certaine forme d'impuissance à travers ces tours de force stylistiques : celle de contenir pleinement la beauté du monde. On voit bien ici comment Millhauser trame une véritable poétique de l'écart, se faisant volontiers l'explorateur de « l'espace-temps de la non-coïncidence » (Février 3), pour reprendre une expression d'Étienne Février. De fait, son écriture investit sans cesse ces régions interstitielles où, suspendu entre l'illusionnisme et l'imaginaire, l'épiphanie et l'esquive, le lecteur navigue entre les lignes narratives. Les images convoquées s'expriment alors dans leur pleine contradiction, sans toutefois s'annuler : elles ne sont ni actualisées ni niées, mais sont bel et bien les deux à la fois, en une simultanéité digne de Schrödinger qui démultiplie les pistes interprétatives. L'avènement du détail et la minutie des dispositifs descriptifs, tels qu'exprimés par la miniature, incarnent ainsi parfaitement cette hésitation entre les polarités : aux antipodes de toute fonction purement mimétique, ils nous invitent à douter de la substance du réel ainsi qu'à repenser la relation entre geste fictionnel et désir de puissance – celui d'outrepasser la surface du visible.

Multivalences de la liste

Parmi ces pratiques extrêmes du détail figure enfin la liste lexicale, régulièrement sollicitée par les deux auteurs. Exercice de style canonique des lettres américaines⁶, la liste est elle aussi fondamentalement ambivalente en ce qu'elle dit la liaison comme la rupture – rupture des référents convoqués, du rythme de la diégèse, de la cadence de la lecture. De façon syntagmatique, elle opère une scission avec le reste de la syntaxe narrative

5. Sur ce désir illusoire de comblement, au cœur même de la poétique millhauserienne, voir le travail de Marc Chénétier et notamment le chapitre « Les manèges du désir » de son ouvrage consacré à l'auteur.

6. Melville et Whitman en sont probablement les pratiquants les plus représentatifs et les plus révérents. Rappelons ici la lecture que Gilles Deleuze a fait du phrasé énumératif de Whitman comme une sorte de singularisation américaine face à l'héritage culturel européen – « le moi des Anglo-Saxons, toujours éclaté, fragmentaire, relatif, s'oppose au Je substantiel, total et solipsiste des Européens » écrit-il par exemple dans *Critique et Clinique* (Deleuze 76). Le philosophe poursuit : « L'écriture fragmentaire chez Whitman ne se définit pas par l'aphorisme ou la séparation, mais par un type particulier de phrase qui module l'intervalle. [...] C'est une phrase presque folle, avec ses changements de direction, ses bifurcations, ses ruptures et ses sauts, ses bourgeonnements, ses parenthèses. Melville remarque que les Américains n'ont pas à écrire comme des Anglais. Il faut qu'ils défassent la langue anglaise et la fassent filer suivant une ligne de fuite : rendre la langue convulsive. » (Deleuze 77)

alors qu'elle invite de façon paradigmatique à déchiffrer la nature de son dispositif, et donc à unifier le sens. Son sémantisme est soumis à la même équivocité : la liste oscille entre abondance nominale et vide référentiel, faisant de l'acte d'énumération le creuset idéal de l'inflexion poétique au cœur du projet fictionnel. Plus généralement, le principe métonymique qui régit l'épistémologie du détail s'applique également à la mise en liste : de la microscopie naît la suggestion du tout, qu'elle échantillonne et symbolise. Forte de son potentiel ambivalent et déstabilisateur, la liste porte ainsi en elle les germes d'une subversion identique à celle que véhicule l'insignifiant chez Gass et chez Millhauser : catalogues et descriptions détaillées ne contribuent pas simplement à la représentation exhaustive du monde, elles visent à concurrencer le réel en suggérant que la fiction a la capacité de le supplanter par la force symbolique de l'inventaire⁷. La liste enserme ainsi des morceaux de réel entre les bornes de son énumération, détaillant l'univers par le menu tout en métaphorisant la puissance régénérative de ce dernier, par essence extensible et versatile. Certes, si la miniature millhauserienne signifiait l'impossible maîtrise d'un réel tant augmenté que fantasmé, la liste est plus volontiers l'occasion pour le texte d'affirmer son autorité en brandissant la menace de la submersion, loin des impasses du désir démiurgique – elle figure en cela le renversement ironique du trope de la maîtrise que postulait l'art de la miniature. Penchons-nous tout d'abord sur une courte liste prélevée dans « A Game of Clue » de Millhauser, qui plante le décor d'une partie de *Cluedo* en famille, sous un porche un soir d'été :

Six sounds can be distinguished: the shrill of crickets, the gravelly crunch of footsteps passing along the street at the side of the house, the rising and falling hiss of a neighbor's lawn sprinkler, the faint music of a jukebox from a seaside bar ten blocks away where the summer people from New York and New Jersey have their cottages, the soft rush of trucks on the distant thruway, the hum of the air conditioner in the bedroom window of the neighboring house near the back porch. These sounds mingle with the snap of a pretzel, the scritch-scratch of a pencil, the click of an ice cube, the soft clatter of a tumbling die.

(Millhauser 2007, 19)

La mise en liste de ce panorama sonore permet de suggérer la simultanéité des sons qui le constitue, à l'avant-plan (la table des joueurs) comme à l'arrière-plan (le décor nocturne d'une banlieue de la Nouvelle

7. Douglas Fowler cite, dans l'introduction de son article « Steven Millhauser, Miniaturist », un passage de *Portrait of A Romantic*, roman que Millhauser publie en 1977 : « A work of fiction is a radical act of the imagination whose sole purpose is to supplant the world [...]. In order to achieve this purpose, a work of fiction is willing to use all the means at its disposal, including the very world it is plotting to annihilate. Art imitates Nature as Judas imitates Christ. » (Fowler 139)

Angleterre) – une simultanéité naturellement soulignée par la parataxe de la liste. Ce millefeuille acoustique n'est pas simplement inféodé à la fonction descriptive, il gratifie également le lecteur du plaisir que procure l'esthétisation du prosaïque – on en veut pour preuve la ritournelle allitérative des occlusives et des sifflantes qui s'entrelacent dans la dernière phrase venue compléter la liste des bruits identifiables. L'accroche de la liste (« six sounds can be distinguished ») signale quant à elle une organisation précise et didactique des données fictionnelles : elle rappelle au lecteur l'existence de l'instance narratrice, pour qui cette liste est l'occasion de démontrer qu'elle préside bel et bien au discours par son agencement soigneux. Alors qu'au fil de son déploiement la liste tend généralement à affaiblir l'actualisation énonciative en s'éloignant du sujet grammatical et de son agentivité, l'ordonnance du monde fictionnel par la posture narrative fait en définitive ici de la mise en liste un acte discursif arbitraire et subjectif. Par le biais de la mise en liste, le détail devient ainsi un instrument subtilement métafictionnel, vecteur d'une posture auctoriale ambiguë qui joue à se signaler discrètement sans pour autant entrer de plain-pied dans le discours métanarratif. On retrouve en filigrane de ces propos le trope de la démiurgie, dont les liens avec la liste seraient naturels d'après Saltzman : « If it is true that God is in the details, then a writer's hubris and his humility are equally evident in his lists. The making of lists praises and competes with Creation at the same time. » (Saltzman 1996, 149). Ici, le « refus de n'être pas Dieu », pour reprendre la formule de Millhauser, devient tout autant le refus de ne pas matérialiser une présence créatrice au cœur du texte.

Chez Gass, la liste est plus volontiers taxinomique, si ce n'est parfois vertigineuse. En témoigne l'imposante liste de fleurs de « Emma Enters a Sentence of Elizabeth Bishop », où la jeune Emma, anorexique et maltraitée par son père, s'ennuie dans une ferme de l'Iowa où elle vit recluse. L'héroïne se réfugie dans la lecture d'œuvres poétiques qu'elle ne comprend pas toujours mais qu'elle lit avec assiduité – Marianne Moore et Elizabeth Bishop ont principalement ses faveurs. Le discours libre de la nouvelle s'emballe ainsi au gré de ses explorations littéraires, comme lorsqu'Emma constate partager avec son idole une affection pour les parnassies :

She shared grass-of-Parnassus with Elizabeth Bishop because it grew near the bluebell's sog, and in Nova Scotia too. It was a part of the inherent poetry of names; lady's slipper, sundew, jack-in-the-pulpit, forget-me-not, goldthread, buttercup, buttonbush, goldenrod, moonshine, honeysuckle, star grass, jewelweed, milkwort, butter-and-eggs, lion's heart, Solomon's seal, Venus's looking-glass, with some names based on likeness, plant character, or human attitude, such as virgin's bower, crow-foot, Queen Anne's lace, Quaker lady, wake-robin,

love vine, bellwort, moneywort, richweed, moccasin flower, snakemouth, ladies' tresses, blue curls, lizard's tail, goosefoot, ragged robin, hairy beardtongue, turtlehead, Dutchman's-breeches, calico, thimbleweed, and finally bishop's cap; [...].

(Gass 1998, 179)

La liste se poursuit encore longuement, recensant maintes catégories destinées à consolider cette typologie florale méticuleuse et encyclopédique. L'éruption nominaliste fait ici taire la téléologie actancielle pour lui substituer l'étendue des sciences du monde, amoncelant un savoir potentiellement métastatique – Philippe Hamon parle en ce sens de la liste comme d'un « kyste textuel » (Hamon 13). Il faudrait toutefois se garder d'appréhender cette classification à l'aune de l'ambition didactique qu'elle fait mine de déployer : cette liste n'offre pas de savoir substantiel outre celui des signifiants qu'elle égrène – sa force est celle du répertoire, et non du définitoire. L'intérêt d'Emma – de Gass – réside bien entendu dans la « poésie inhérente » que procure l'amasement compulsif de noms plutôt que dans la promesse d'un quelconque savoir horticole. Sous l'effet de ce « papillotement lexical » (Hamon 142), le texte semble alors tendre quelque peu à l'illisible en empruntant la voie de l'autotélie : l'énonciation ne vaut ici que pour sa propre sensualité poétique, dont la liste se fait l'ambassadrice. Gass défend ouvertement cette optique : « Lists are [...] for those who love language, the vowel-swollen cheek, the lilting, dancing tongue, because lists are fields full of words, and roving bands of *and* » (Gass 1985, 120). Cet abandon au plaisir sensoriel de la lexicographie n'en menace pas moins la liste de se muer en un babil auquel la nouvelle laisse traditionnellement peu de place – d'éclat sonore et vital, la liste risque de se muer en obstacle dès lors que ses bourdonnements allitatifs contaminent la clarté langagière. De fait, elle semble aussi bien signer le plaisir du catalogage que l'enfermement du lecteur dans un langage itératif aux antipodes du conversationnel, qui interroge la question de la performance : vitrine de la virtuosité de l'auteur, la liste exige patience et méticulosité de la part du lecteur, qui se trouve de ce fait à la merci de la tyrannie du détail prêt à le submerger. Devenue l'instrument d'une sorte d'autoritarisme stylistique, la liste n'est donc pas que pulsion de vitalité, elle peut également être mortifère en ce qu'elle met le lecteur face à l'obstruction textuelle la plus périlleuse, celle qui signerait la fin de la lecture ; et c'est ainsi que peut naître une certaine fébrilité face au « vertige de la liste », pour le dire avec Umberto Eco⁸.

8. Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage d'Umberto Eco *Vertige de la liste*, paru en 2009.

Le mode de vie érémitique d'Emma s'incarne par ailleurs dans cette logorrhée : déclinant le thème de l'introversion, le texte se renferme sur cette boulimie textuelle tout comme Emma se renferme sur elle-même – entre anorexie mentale et boulimie poétique, la souffrance de l'héroïne devient symbolisée par les ambivalences de la liste : si elle affirme ne pas comprendre la poésie qu'elle lit, Emma l'ingère toutefois compulsivement, substituant ainsi l'ingestion littéraire à l'ingestion de nourriture. Cette inversion figure en somme son désir de s'externaliser, en laissant le plaisir des mots régner sans partage sur les plaisirs du corps, en une bascule ironique du fait rabelaisien. Mais au-delà de la gourmandise de l'énumération, cette liste indigeste caractérise l'aporie inscrite au cœur même de la mise en liste, et par extension du principe du détail. Le *topos* homérique de l'indicible évoqué par Eco dans *Vertige de la liste*⁹ se trouve ainsi remanié : au-delà de ses luxuriances, l'énumération n'est plus envisagée comme un simple pis-aller face à la difficulté de dire le tout mais plutôt comme l'emblème même de cet impossible dire – chez Gass et Millhauser, listes et détails sont ainsi moins à percevoir comme des palliatifs que comme des symptômes de l'incapacité fondamentale du langage à dire l'intégralité du réel. Saltzman formulait ce constat en ces termes : « Particularity and abundance are advanced as compensation for (and a temporary reprieve from) what they cannot fully disguise: the inadequacy of language to represent the world in full » (Saltzman 1996, 150). En cela, la portée réflexive de la liste n'est pas le simple miroir de l'intransitivité fictionnelle ; elle appelle peut-être davantage à reconsidérer les modalités de la coopération textuelle : c'est au lecteur que revient la charge de refamiliariser ce que la poétique de l'énumération porte en elle d'illisible afin de considérer le détail sous l'angle de ses contradictions plutôt que de ses promesses. La poétique du détail devient ainsi un mode herméneutique à lui seul, qui interroge la représentation de l'indicible à travers les failles du langage.

Conclusion

La frénésie descriptive et la mise en liste s'offrent ainsi comme des gestes encyclopédistes irréalisables, qui enjoignent le lecteur à contempler

9. Eco note ainsi : « Homère recourait à la liste parce qu'il lui manquait les mots, la langue et la bouche, et le *topos* de l'indicible a dominé pendant des siècles la poétique de la liste. En revanche, les listes de Joyce et de Borges montrent à l'évidence que l'auteur n'énumère plus parce qu'il ne saurait pas comment dire autrement, mais bien parce qu'il veut dire par excédent, par *hybris* et gourmandise de la parole, par un gai savoir (rarement obsessionnel) du pluriel et de l'illimité. » (Eco 327)

de façon concomitante la richesse du monde comme l'impossibilité de répertorier exhaustivement son abondance. En dépit de ce paradoxe structurel, l'aptitude de la minutie à capter l'essence de la vie n'est en rien invalidée – bien au contraire si l'on en croit même l'affirmation provocatrice de Gass au sujet de la liste : « Life itself can only be compiled and thereby captured on a list, if it can be laid out anywhere at all [...] » (Gass 1985, 120).

Chez Gass et Millhauser, cette exigence pointilliste fonctionne donc bien comme l'expression d'un désir d'ordre et de pouvoir : il s'agit de répertorier et de circonscrire des univers entiers pour mieux les contempler et jouir ainsi de leur possession. Cette tentative de maîtrise du monde par son anatomie vient remettre en cause la modération et la mesure mais exprime également une soif de maîtrise par le biais des figures consacrées de l'artiste ou de l'herméneute, aux prises avec la densité des espaces qu'ils occupent ou qu'ils créent. La minutie descriptive devient toutefois phagocyte à mesure que s'accroît ce désir de puissance démiurgique ; les fantasmes d'exhaustivité absolue transforment le détail en un procédé quelque peu autoritaire, au risque de brutaliser le lecteur. Parfois appesanti par l'infime, le texte refuse alors de se livrer dans toute sa lisibilité pour mieux renégocier les fondements de la coopération textuelle à mesure que les protagonistes sombrent dans la radicalité de leur démarche, redessinant au passage les contours du mode épiphanique que l'on associe volontiers au genre nouvellistique. L'épars que le détail dissémine devient alors une confirmation subtile de la dextérité auctoriale, tout en déployant une esthétique de l'inassouvissement qui inscrit l'idéalisme aux origines de la fiction.

SOURCES CITÉES

BROQUA, Vincent. *À Partir de rien : esthétique, poétique et politique de l'infime*. Paris : Michel Houdiard, 2013.

CHÉNETIER, Marc. *Steven Millhauser : la précision de l'impossible*. Paris : Belin, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

ECO, Umberto. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion, 2009.

FÉVRIER, Étienne. « Les Évidences défaites de Steven Millhauser », *Miranda* 9, Cochoy, Nathalie, dir. 2014.

FOWLER Douglas. « Steven Millhauser, Miniaturist », *Critique*, winter 1996, 37(2) : 139-148.

GASS, William H. « And », *Voicelust: Eight Contemporary Fiction Writers on Style*, éd. Wier, Allen. Hendrie Jr, Don. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

—. *Cartesian Sonata & Other Novellas*. New York : Basic Books, 1998.

—. *In the Heart of the Heart of the Country*. New York : NYRB, 2014 [1968].

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1993.

HERBAUT, Maxime. *American Dreamers / American Writers : invention(s) d'Amérique(s) dans les fictions de Steven Millhauser*, Thèse de doctorat, Université Lille-Charles de Gaulle, 2011.

MANIEZ, Claire. *William H. Gass : l'ordre de la voix*. Paris : Belin, 1996.

MILLHAUSER, Steven. « The Fascination of the Miniature », *Grand Street*, summer 1983, 2 (4) : 128-135.

—. *Dangerous Laughter : Thirteen Stories*. New York : Vintage, 2009 [2008].

—. *The Barnum Museum*. Champaign : Dalkey Archive Press, 2007 [1990].

SALTZMAN, Arthur. « In the Millhauser Archives », *Critique*, winter 1996, 37 (2) : 149-160.

—. *The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1986.

STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham : Duke University Press, 2007 [1984].

TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992.

ULLMO, Anne. *The Knife Thrower and Other Stories, Steven Millhauser*. Paris: Armand Colin, 2003.

—. « Fascination de la miniature : Steven Millhauser, entre théorie et fiction ». Isabelle Gadoin, Catherine Lanone, dir. *Polysèmes 12 : Transpositions*. Paris : Publibook, 2012.