



**HAL**  
open science

# Pour une poétique du lien dans l'écriture fragmentée de David Markson (1927-2010)

Sophie Cordier-Noël

► **To cite this version:**

Sophie Cordier-Noël. Pour une poétique du lien dans l'écriture fragmentée de David Markson (1927-2010). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030125 . tel-04146234

**HAL Id: tel-04146234**

**<https://theses.hal.science/tel-04146234>**

Submitted on 29 Jun 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.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

**ECOLE DOCTORALE : 514 EDEAGE**

**Études Anglophones, Germaniques et Européennes**

**Equipe d'accueil : EA 4398**

**Langues, textes, arts et cultures du Monde Anglophone (PRISMES)**

**Thèse de doctorat**

**Discipline : Etudes du Monde Anglophone**

**Sophie CORDIER-NOËL**

**Pour une poétique du lien dans l'écriture fragmentée  
de David Markson (1927-2010)**

**Thèse dirigée par Marie-Christine LEMARDELEY**

Soutenue le 5 novembre 2011

**Jury :**

Claude DELMAS, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Marie-Christine LEMARDELEY, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Claire MANIEZ, Professeur à l'Université Stendhal – Grenoble 3

Françoise PALLEAU-PAPIN, Professeur à l'Université de Villetaneuse – Paris 13

Mes remerciements vont tout d'abord à ma directrice de thèse, Marie-Christine Lemardeley, pour sa façon de diriger sans contraindre, ses conseils et sa disponibilité. Je lui dois ma découverte des richesses de l'écriture américaine contemporaine. Les séminaires qu'elle anima avec Claude Delmas à l'Université de Paris 3 m'ont convaincue de la pertinence de l'analyse linguistique en littérature.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont soutenue pendant ce long travail, en premier lieu mon mari pour ses encouragements et son aide technique, et mon père pour sa relecture attentive et son intérêt. Je dédie cette étude à ma fille Sibylle, née pendant la rédaction de cette thèse, à ses grandes sœurs, et à la mémoire de Simone Lamblin, traductrice discrète qui me transmet son goût des liens qui font sens.

Enfin, si je regrette de ne pas avoir rencontré David Markson, j'ai le sentiment d'avoir accompagné sa fin de vie de loin, et d'avoir répondu présente, au plus près de son écriture, à son adresse au « lecteur attentif ».

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>5</b>
<b>1. PREMIERE PARTIE : CECI EST-IL UN ROMAN ? .....</b>	<b>23</b>
<b>L'ECRITURE DE MARKSON DE <i>READER'S BLOCK</i> A <i>THE LAST NOVEL</i>.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1. COHESION ET ORDONNANCEMENT .....</b>	<b>27</b>
1.1.1 Texte et cohésion.....	27
1.1.2. Ordonnancement .....	36
1.1.3. Problème de la juxtaposition paratactique .....	47
<b>1.2. UN ATTACHEMENT PARADOXAL AU ROMAN.....</b>	<b>57</b>
1.2.1. Un catalogue de mini-biographies.....	60
1.2.3. L'ambiguïté autobiographique .....	67
1.2.3. Un genre protéiforme : entre théâtre, poésie, essai philosophique et roman.....	81
<b>1.3. (POST)MODERNISME ET TRADITION(S) .....</b>	<b>103</b>
<b>2. DEUXIEME PARTIE : GENESE D'UN STYLE .....</b>	<b>124</b>
<b>2.1. UNE ŒUVRE HETEROGENE ET PROBLEMATIQUE.....</b>	<b>126</b>
2.1.1. Un auteur peu loquace .....	127
2.1.2. High and low, des « genres bas » aux « genres hauts » .....	134
2.1.3. « Entertainments » : se divertir de quoi ?.....	152
2.1.4. Les leçons du roman policier .....	156
<b>2.2. LE LIEU COMME LIEN.....</b>	<b>166</b>
2.2.1. Nouveau Mexique, Mexique et attrait de l'altérité .....	170
2.2.2. Démystification et démythification .....	175
2.2.3. Voyage au cœur du Volcan .....	184
2.2.4. L'abstraction du lieu.....	194
<b>2.3. LE PERSONNAGE CHEZ MARKSON.....</b>	<b>204</b>
2.3.1. L'illusion référentielle et la référence comme illusion .....	207
2.3.2. Le travestissement littéraire .....	218
2.3.3. Le personnage citant.....	227
<b>3. TROISIEME PARTIE : LE FIL CONDUCTEUR DE LA VOIX NARRATIVE,.....</b>	<b>244</b>
<b>DE <i>READER'S BLOCK</i> A <i>THE LAST NOVEL</i> .....</b>	<b>244</b>
<b>3.1. L'ACTIVITE NARRATIVE DANS LES DERNIERS TEXTES DE MARKSON .....</b>	<b>247</b>
3.1.1. (Im)précisions narratologiques.....	251
3.1.2. Narrateurs et personnages d'écrivains dans les derniers textes de Markson.....	258
3.1.3. Installation du personnage et de la voix narrative dans l'incipit.....	263
3.1.4. Persistance de la description réaliste et « grounding ».....	277
<b>3.2. AMBIGUÏTE ENONCIATIVE .....</b>	<b>288</b>
3.2.1. Jeux de pronoms .....	289
3.2.2. Traces d'activité subjective : interrogation, assertion, ponctuation .....	302

<b>3.3. CITATION ET ENONCIATION .....</b>	<b>316</b>
3.3.1. La duplicité énonciative : le cas des citations isolées .....	323
<b>3.4. SAILLANCE DES FORMES EN -ING .....</b>	<b>337</b>
3.4.1. Ambiguïté énonciative des énoncés isolés en -ING.....	338
3.4.2. Ambiguïté syntaxique .....	342
3.4.3. Ellipse et anaphore .....	349
3.4.4. Une présentification à nuancer .....	353
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>358</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>378</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>395</b>

# INTRODUCTION

Nous entendons par la notion de lien, qui n'est pas un concept littéraire, autre chose qu'une figure : plutôt quelque chose qui soit au plus près de ce que Markson appelle « syntaxe », dans ses dimensions « interconnective » et « cryptique », soit les liens plus ou moins visibles ou cachés qui connectent entre eux des éléments savamment ordonnés<sup>1</sup>. Pour en mettre au jour le rôle, nous utiliserons des outils linguistiques, étant bien entendu que ceci n'est pas une thèse de linguistique. Les méthodes que nous emploierons, et surtout les conclusions auxquelles nous aboutirons, ne seront pas d'ordre linguistique mais littéraire. Nous nous contenterons ici d'utiliser des outils linguistiques au service de l'analyse littéraire, et non l'inverse, même si nous espérons convaincre que des textes comme ceux de Markson fournissent un terrain d'exploration intéressant pour la recherche linguistique. Une formation avancée en linguistique<sup>2</sup> nous permet en effet d'appréhender des ouvrages spécialisés parfois peu connus des littéraires, dont nous pensons qu'ils sont particulièrement pertinents pour l'étude de textes littéraires contemporains. La difficulté de rendre compte de certaines écritures nouvelles à l'aide de concepts établis par rapport à des formes narratives plus classiques peut en partie être résolue grâce à l'emprunt de concepts plus récents issus de l'analyse linguistique du discours. Dans notre mémoire de DEA<sup>3</sup>, nous avons déjà appliqué à un texte contemporain, également marqué par une certaine discontinuité, la conception du phénomène de la métaphore développée dans les travaux de Francis Cornish. Notre souci était de mettre au jour, par une mise en relief de ses marques de cohésion, la cohérence d'un texte fragmenté, et d'analyser le rôle de ces marques ou marqueurs dans la construction du sens. Dans ce travail, l'apport de la linguistique à l'étude littéraire l'emportera donc sur la recherche proprement linguistique, laquelle devrait nous conduire à une remise en question des outils utilisés qui sortirait du cadre de cette thèse de littérature. Nous reviendrons cependant sur les liens déjà bien établis entre les deux disciplines.

---

<sup>1</sup> La formule « obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » apparaît dans les quatre derniers romans de David Markson, qui se présentent sous la même forme fragmentée (*Reader's Block* 140, *This is Not a Novel* 128, *Vanishing Point* 93, *The Last Novel* 51).

<sup>2</sup> Mémoire de maîtrise de Linguistique Anglaise sous la direction de Henri Adamczewski en 1994, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3 ; agrégation d'Anglais option C (Linguistique) en 2000.

<sup>3</sup> Mémoire de DEA de Littérature Américaine sous la direction de Marie-Christine Lemardeley, intitulé « Lien et anaphore dans *The Deep North* de Fanny Howe (1988) », Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, soutenu en 2004.

En linguistique, la notion de lien est fondamentale. Après s'être intéressée aux mots comme unités, la linguistique a évolué vers l'analyse de la mise en relation des éléments. A l'intérieur d'une phrase ou entre plusieurs phrases, il s'agit d'appréhender quels liens unissent les mots entre eux, de façon apparente ou sous-jacente. La grammaire générative s'est bâtie sur la notion de nœud de la phrase, et le vocabulaire linguistique contient plusieurs références à la notion de lien, sans qu'il y ait nécessairement équivalence entre elles, par exemple avec des mots comme « tie » ou « bind ». Autrement dit, parler de lien va de soi en linguistique contemporaine. En littérature contemporaine, c'est au contraire la notion de rupture qui l'emporte, qu'il s'agisse de rupture avec la tradition ou de ruptures de construction dans le style. Ainsi, le continu est réservé à la tradition pré-moderniste, et seule la narration classique peut être envisagée sous l'angle de la continuité, telles qu'elles sont associées par exemple dans *La Fabrique du Continu* de Jean-Paul Goux<sup>4</sup>. Sans occulter l'aspect indéniablement discontinu de l'écriture expérimentale de Markson, nous nous inscrivons en faux contre cette vision historiciste de la continuité littéraire, qui n'est pas exclusivement le fait de la narration classique.

Nous avons décidé d'entamer ce travail par une réflexion sur le problème du genre dans les derniers « romans » de Markson, les plus atypiques de sa carrière. Notre première partie sera ainsi consacrée à la spécificité de cette écriture réticente aux classifications et sur ce qui la lie au roman comme à d'autres formes d'écriture. La recherche des liens se fera sur un autre plan dans notre deuxième partie, où c'est l'ensemble de l'œuvre de Markson qui sera envisagée sous cet angle, et nous verrons en quoi ses derniers romans portent la trace de ses œuvres antérieures. Là encore, la tâche n'est pas aisée a priori, tant c'est l'aspect discontinu d'une carrière en dents de scie qui frappe au premier abord. C'est donc l'aspect génétique des œuvres précédant les quatre derniers romans de Markson qui nous intéresse, et qui justifie sa position en deuxième partie, malgré tout l'intérêt que ces œuvres souvent méconnues puisse susciter. Dans notre troisième partie, c'est à nouveau la dernière manière de Markson qui fera l'objet de notre analyse, cette fois au plus près du texte, grâce notamment à des outils linguistiques. Nous avons jugé ce plan préférable à une présentation initiale

---

<sup>4</sup> Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu : essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.

de la totalité des œuvres de Markson, car notre objet d'étude est plus spécifiquement le style final d'un écrivain qui s'est essayé à plusieurs genres, avec la cohérence d'une quête progressive d'identité littéraire. En revanche, dans cette introduction nous commencerons par aborder l'ensemble des œuvres de cet écrivain devenu « expérimental » sur le tard. Nous détaillerons ensuite, exemples à l'appui, ce qui fait que le lien syntaxique est problématique dans le dernier style de Markson, constituant une différence fondamentale entre le monologue très lié de *Wittgenstein's Mistress* et le discours paratactique plus subtilement unifié de *Reader's Block* et des ouvrages suivants. Nous reviendrons ensuite sur l'origine de notre intérêt pour la notion de lien, puis sur les rapports entre linguistique et littérature, sur les apports de l'une à l'autre, en espérant montrer après d'autres la pertinence de la linguistique pour l'étude de l'écriture contemporaine, mais aussi la fertilité des textes nouveaux pour l'analyse linguistique.

\*

\*

\*

Parler de lien ou de continuité dans une œuvre aussi hétéroclite et fragmentaire que celle de David Markson ne va pas de soi. En effet, cet auteur américain né le 20 décembre 1927 – originaire d'Albany dans l'Etat de New York, et ayant élu domicile à Greenwich Village dans la ville de New York –, peu prolifique puisqu'il n'a produit qu'une quinzaine d'ouvrages en six décennies, s'est essayé à plusieurs genres bien distincts : deux romans policiers dans les années 1950, parus chez Dell, et un western adapté au cinéma dans les années 1960 ; un mémoire universitaire portant sur *Au-Dessous du Volcan* de Malcolm Lowry, rédigé au tout début des années 1950, révisé pour publication à la fin des années 1970 ; deux « romans mexicains », l'un plutôt comique, l'autre plutôt tragique, écrits au tout début des années 1960. La mauvaise réception critique du second, *Going Down*, publié en 1970, s'accompagne d'un tournant dans l'écriture de Markson, qui adopte un style résolument expérimental à partir de *Springer's Progress*, publié en 1977. Ses « romans » suivants le feront rejoindre les préoccupations littéraires des Language Poets, alors même que David Markson se tint toute sa vie très à l'écart de toute mouvance contemporaine ou « postmoderne ». De *Wittgenstein's Mistress*, publié en 1988 chez Dalkey Archive,



après 54 rejets d'éditeurs, à ses derniers romans de même facture<sup>5</sup> – *Reader's Block* (1996), *This is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004), *The Last Novel* (2007) – qui frôlent l'illisibilité à force de se défaire des conventions romanesques les plus constitutives du genre, Markson, dans les quinze dernières années de sa vie, est devenu tardivement un auteur d'avant-garde maniant le fragment et la discontinuité avec art. Il est décédé à son domicile de Greenwich Village le 4 juin 2010, à l'âge de 82 ans.

Sa bibliographie s'augmente d'un mince recueil de poèmes publié en 1993, témoin d'une pratique continuelle bien que sporadique depuis le début des années 1950, d'une anthologie de textes russes parue en 1956 sous le pseudonyme de Mark Merrill, et de quatre nouvelles rédigées entre les années 1950 et les années 1980, dont les différences thématiques rendent peu pertinent un éventuel rassemblement : quoi de commun en effet entre le baseball (« A Day for Addie Joss »), les guerres indiennes (« White Apache »), l'homosexualité sur fond de complicité littéraire (« Be All my Sins Remembered »), et la confession d'un personnage féminin annonçant le personnage de Kate dans *Wittgenstein's Mistress* (« Healthy Kate ») ? Peu disert sur son art, Markson n'est l'auteur d'aucun texte théorique, ce qui le distingue d'un écrivain de sa génération comme John Barth (né en 1930) : pas d'équivalent de *The Literature of Exhaustion* ni de *The Literature of Replenishment* chez David Markson, mais une mise en question de la forme romanesque de l'intérieur, dans l'écriture même de ses derniers « romans ». Jeune écrivain, Markson a entretenu une correspondance assidue avec son mentor et ami, Malcolm Lowry (1909-1957), dans les dernières années de son existence. Il fut aussi l'ami de William Gaddis (1922-1998), de cinq ans son aîné, ayant été l'un des rares lecteurs à reconnaître la valeur de *The Recognitions* dès sa parution en 1955. Son amitié avec Gilbert Sorrentino (1929-2006), dont témoigne leur abondante correspondance<sup>6</sup>, était basée notamment sur des affinités littéraires : mais alors que Sorrentino parle ouvertement de son intérêt pour l'Oulipo,

---

<sup>5</sup> Les quatre derniers romans de Markson se présentent sous la forme de fragments constitués pour la plupart d'anecdotes et de citations, mettent en scène de façon très sporadique un personnage de romancier, ont une composition générale circulaire et sont de même longueur, soit environ 190 pages. Markson ne paraît pas avoir été tenté par les formes très longues, à l'inverse de son contemporain William Gass (né en 1924), et de plusieurs auteurs actuels, comme Don DeLillo.

<sup>6</sup> La correspondance entre Markson et Lowry a été publiée en partie dans *Selected Letters of Malcolm Lowry*, H.Breit et M.Bonner Lowry éd.. Philadelphie et New York : J.B.Lippincott, 1965, et *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, S.E.Grace éd. Londres : Jonathan Cape, 2 vol., 1996. La correspondance de Gaddis a été déposée à l'Université Washington de Saint Louis, Missouri, et celle de Sorrentino à l'Université du Delaware et à l'Université de Stanford. La correspondance de Françoise Palleau avec Markson est inédite, bien

ou que ses personnages se rebellent avec éclat contre leur auteur dans *Mulligan Stew*, paru en 1979 – soit deux ans seulement après *Springer's Progress*, le premier roman expérimental de Markson –, David Markson ne révèle jamais vraiment les secrets d'une pratique qui laisse la part belle au non-dit.

La continuité de l'œuvre de Markson est celle du temps de maturation d'un écrivain « provincial » et solitaire (les personnages d'écrivains de ses cinq derniers romans sont des figures recluses), qui rejeta les mouvements littéraires de son époque (voir sa critique acerbe du mouvement *beat* dans *Epitaph for a Dead Beat*, par exemple) au profit de maîtres parfois très anciens. L'influence de Lowry dépasse largement l'aspect « pastiche » ou copie de tableau de maître évident dans *Going Down*, le « roman mexicain » de Markson écrit à l'ombre du *Volcan*. Le mot « postmoderne » ne figure pas dans sa « postface à plusieurs romans », mais il utilise le terme « expérimental », et se réfère nommément au modernisme en soulignant le « paradoxe » de la « rupture » et du lien avec la tradition, paradoxe qu'il semble à demi-mot reprendre à son compte :

And yet there is a curious paradox in this also. Some of my work, moderately in *Springer's Progress* and more so in *Wittgenstein's Mistress*, is undeniably experimental. Although so too was every central text of literary modernism, surely the most radical break with tradition in centuries – even if each of them from *The Waste Land* to *The Cantos* nonetheless reeks of the classics that constitute that tradition itself.

As the man said when it was suggested that we know more than the ancients :  
Precisely, and they are what we know.

(« Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » 128)<sup>7</sup>

Cette continuité inscrite dans le processus de connaissance met en perspective toutes les traditions littéraires, et invite à manier avec précaution le terme de rupture. Le rapprochement, par une formule grammaticale comparative (« so too was »), et par juxtaposition (à l'intérieur d'un même paragraphe) de l'écriture « expérimentale » de Markson et du modernisme évoque la continuité ou la « relation spéciale » que voit Marjorie Perloff entre les expériences littéraires du début du vingtième siècle et

---

qu'elle en cite quelques passages dans sa monographie. Palleau-Papin, Françoise. *Ceci n'est pas une Tragédie : l'écriture de David Markson*. Lyon : ENS, 2007.

<sup>7</sup> Markson, David. « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, volX, n°2, p.124-130.

celles d'aujourd'hui, qui l'amène à gommer le mot « postmoderne » du titre de son ouvrage au profit de *21st-Century Modernism*, ce qu'elle justifie ainsi :

But as we move into the twenty-first century, the modern/postmodern divide has emerged as more apparent than real. "Prufrock" and *Tender Buttons*, *White Hidden Noise* and Khlebnikov's manifestos – these oddly strike us as more immediate and "contemporary" than the fabled postmodern "breakthrough" of Robert Lowell's *Life Studies* or Charles Olson's *Maximus*. The modernist challenge, perhaps most common-sensically stated by Pound when he warned, "Do not imagine that a thing will 'go' in verse just because it's too dull to go in prose", remains open. To see how this process works, I want to take up some distinctive poems of the past decade – poems usually considered anything but "modernist" – so as to reassess what I take to be the special relationship between the early twentieth century and the early twenty-first.

(Perloff, *21st-Century Modernism* 164)<sup>8</sup>

Les derniers textes de Markson nous semblent empreints de cette conscience d'appartenir à une tradition continue, en lien direct avec le modernisme, mais aussi, à travers lui ou non, à des formes plus anciennes, comme nous tenterons de le démontrer.

La juxtaposition sans liens évidents est un procédé relativement nouveau chez Markson. Dans sa « postface à plusieurs romans », comme dans *Wittgenstein's Mistress*, Markson utilise abondamment mots de liaison et autres marqueurs de liens syntaxiques, généralement placés en début d'énoncé : « then again », « such as », « and that », « by the way », « all right, granting », « but still, but still ... », pour ne citer que la première page de « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » (124). Marques d'oralité dans un style par ailleurs trop construit pour mimer l'oral (le personnage de Kate dans *Wittgenstein's Mistress* présente d'ailleurs son monologue comme un texte tapé à la machine), ces mots de liaison établissent par définition des « connexions » – pour emprunter à Kate l'un de ses mots préférés – dont on ne sait pas toujours clairement ce qu'elles relient<sup>9</sup>. Un court passage au hasard des premières pages peut donner une idée de ce style très lié par divers marqueurs grammaticaux, malgré la relative incohérence du discours :

---

<sup>8</sup> Perloff, Marjorie. *21st-Century Modernism : The New Poetics*. Malden, Mass. : Blackwell, 2002.

<sup>9</sup> On retrouve cet emploi massif et étrange de connecteurs chez l'une des représentantes majeures des Language Poets, Lyn Hejinian, que l'on peut considérer avec Marjorie Perloff comme l'héritière la plus directe de Gertrude Stein : « the poet who has, I think, most fully taken up the challenge of Stein's poetics is Lyn Hejinian, in such books as *My Life*, *The Cell*, and *Happily* » (Perloff, *21st century Modernism* 180).

Well, as I have said, perhaps I did not really let myself think that.  
Still, certain things are harmless enough to think.  
The next morning, when dawn appeared, I was quite content to consider it a  
rosy-fingered dawn, for instance. Even though the sky was murky.

(*Wittgenstein's Mistress* 13)

Très prisés par Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, les mots de liaison tendent à disparaître dans les romans ultérieurs de Markson, au profit d'un style qui semble uniquement paratactique : on passe de la surabondance au manque. Mais cette absence de liaison n'est qu'une apparence, et nous avons déjà relevé que Markson parlait dans ses derniers romans d'une « syntaxe interconnective cryptique » et d'une pratique obstinée de la référence croisée ou de la correspondance, qui sous-tendent le texte et en rassemblent les fragments apparemment épars : « For all its seeming fragmentation, nonetheless obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » (*The Last Novel* 51). Si les marqueurs de liaison tendent à disparaître dans ces derniers textes, c'est au profit de liens plus difficiles à saisir. Soit la première page de *Reader's Block* :

Someone nodded hello to me on the street yesterday.

To me, or to him ?

Someone nodded hello to Reader on the street yesterday.

Church bells were already ringing, to announce the Armistice in November 1918, when word reached Wilfred Owen's family that he had been killed in battle one week before.

Picasso made Gertrude Stein sit more than eighty times for her portrait.  
And then painted out the head and redid it three months later without having seen her again.

Pablo Casals began each day for more than seventy years by playing Bach.

I have come to this place because I had no life back there at all.

I have, Reader has ?

Reader has come to this place because he had no life back there at all.

(*Reader's Block* 9)

En apparence, deux séries de textes s’entrecroisent, sans lien entre elles : une trame romanesque un peu décousue hésitant entre une narration à la première et à la troisième personne, et des anecdotes concernant des personnages historiques du vingtième siècle s’étant illustrés dans les domaines de l’écriture, de la peinture, et de la musique – avec au passage une référence au dix-huitième siècle par l’intermédiaire de Jean-Sébastien Bach. A l’aide d’outils linguistiques, nous tenterons de montrer comment se dégage peu à peu d’un tel collage l’expression lyrique d’une seule voix aux effets sur le lecteur qui ne laissent rien au hasard de la lecture, mais sont au contraire le produit d’une grande maîtrise de la part de l’auteur.

L’idée de travailler sur la notion de lien s’imposa à nous lors de la lecture, conseillée par Marie-Christine Lemardeley dans le cadre d’un DEA soutenu en 2004, de *The Deep North* de Fanny Howe, roman contemporain (1988) qui se présente sous forme d’une narration entrecoupée de passages apparemment sans rapport avec elle. La première impression est bien celle d’une « ultime ligne de fracture, celle qui sépare, morcelle le récit en deux voix, proches et lointaines », comme l’écrit Philippe Jaworski (Jaworski 64)<sup>10</sup>. Or, il nous semblait en même temps que la lecture liait ces passages d’une façon qui est totalement occultée si l’on se fonde uniquement sur la discontinuité apparente d’un texte par ailleurs destiné à former un tout, un « roman ». La partie linguistique de notre formation universitaire nous amena ensuite à parler d’opérations linguistiques plutôt que de figures littéraires à propos des liens dont nous pressentions l’existence dans un texte certes discontinu, mais dont la cohérence présuppose une cohésion interne, ou « cohésion textuelle », pour reprendre le terme utilisé par M.A.K. Halliday et R. Hasan dans leur ouvrage de référence *Cohesion in English* (1976). Nous remercions Claude Delmas de nous avoir orientée vers le concept d’anaphore, très large en linguistique puisqu’il concerne toutes les catégories verbales : du moins est-ce le cas dans une approche globalisante comme celle de Henri Adamczewski et Claude Delmas dans leur *Grammaire Linguistique de l’Anglais* (1982), mais aussi dans des analyses cognitives comme celle de Francis Cornish dans *Anaphora, Discourse and Understanding* (1999). Or, l’anaphore ainsi revisitée s’avère être un instrument particulièrement pertinent pour l’analyse littéraire, comme nous avons essayé de le montrer dans notre mémoire sur *The Deep*

---

<sup>10</sup> Jaworski, Philippe. « Fanny Howe, *The Deep North* ». *Cahiers Charles V*, 2000, n°29, p.59-64.

*North* de Fanny Howe, et comme nous espérons le démontrer à présent à propos de l'œuvre de David Markson.

Les rapprochements entre ces deux disciplines du langage que sont la littérature et la linguistique, rapprochements auxquels Claude Delmas et Marie-Christine Lemardeley ont consacré des séminaires passionnants à l'Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3, sont spécialement bienvenus dans l'analyse parfois difficile d'une littérature américaine contemporaine qui doit beaucoup aux « deux Stein », Gertrude Stein et Ludwig Wittgenstein, comme l'écrit Marjorie Perloff dans *Wittgenstein's Ladder* (1996) : poésie de la grammaire et philosophie du langage imprègnent ainsi les expérimentations poétiques des Language Poets, dont ne se réclament ni David Markson ni tout à fait la sœur de Susan Howe, mais qui les influencent néanmoins, notamment dans la façon de mêler théorie et pratique dans des textes au genre indéfinissable et à l'apparence souvent fragmentée. On peut parfois trouver des ressemblances d'images et de vocabulaire entre des textes littéraires faisant la part belle au commentaire métafictionnel, et des textes linguistiques consacrés à l'analyse d'opérations métatextuelles. Ainsi, nous osons voir un parallèle entre la définition d'ordre linguistique de l'ellipse par Halliday et Hasan comme facteur de cohésion (« the cohesion is provided by what is left out » Halliday et Hasan 12-13<sup>11</sup>), et cette description poétique de Fanny Howe dans *The Wedding Dress, Meditations on Word and Life* (2003)<sup>12</sup> :

For instance I once knew a man who was a poem. [...] The only reading you could give of this man was a surface reading. There on his surface was his whole charisma. A close reading would end up in ever-evaporating signals [...] Nothing would add up. You would get a sequence of disconnected facts. Strangely this only made you more determined to make the narrative work – as a series of acts in which the missing parts were the coherent ones.

(Howe 143-144)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Halliday M.A.K. et Hasan R. *Cohesion in English*. Harlow : Longman, 1<sup>ère</sup> éd. 1976.

<sup>12</sup> Dans cet ouvrage, Fanny Howe consacre un chapitre à Thomas Hardy (« Incubus of the Forlorn » 82-98), avec lequel elle se trouve des affinités (« my women are his men » 87). Avec un vocabulaire politique que n'utilise jamais Markson, elle place la génération d'écrivains à laquelle elle appartient dans la continuité d'une même « lutte » : « we don't see the history of culture in blocks – as modernist one minute and postmodern the next – but as a long struggle without interruption » (Howe 88).

<sup>13</sup> Howe, Fanny. *The Wedding Dress : Meditations on Word and Life*. Berkeley : University of California Press, 2003.

Cohésion et cohérence sont deux choses bien différentes, comme le soulignent Halliday et Hasan. Mais il n'empêche que dans le texte de Howe, les « morceaux manquants » entre des faits déconnectés qui appellent paradoxalement à « faire fonctionner la narration » rappellent bien le paradoxe de l'ellipse telle que l'analysent les deux linguistes : une absence qui assure le lien. Dans ses quatre derniers romans, soit de *Reader's Block* (1996) à *The Last Novel* (2007), l'écriture de David Markson résiste à la lecture attentive qu'il exige pourtant du lecteur, à la suite de laquelle l'impression persiste d'une « suite de faits déconnectés », de « signes qui s'évaporent sans cesse », d'une construction difficile du sens à partir de fragments qui ne « s'ajoutent pas » les uns aux autres comme le font normalement les chapitres d'un roman, et les paragraphes d'un chapitre – pour appliquer au style de Markson les mots de Fanny Howe. Rétablir le fil « narratif » est alors une nécessité pour qui veut percevoir la cohérence d'un objet d'étude – d'un poème, d'un roman ou d'une personne –, entreprise rendue possible selon Fanny Howe grâce aux « éléments manquants », comme dans l'ellipse grammaticale. Dans le texte d'elle que nous citons ici, elle utilise comme Markson une forme parfois faussement fragmentaire, lorsque des paragraphes séparés par un blanc ne reflètent pas une discontinuité discursive qui justifierait cette mise en page : certains paragraphes pourraient se suivre tout à fait normalement, avec de simples retours à la ligne, dans ce qui est un discours suivi, sans rupture thématique ni énonciative. Les blancs imposent des pauses qui prennent leur sens lorsque le texte dévie de sa trajectoire : l'isolement des paragraphes par le blanc permet la discontinuité soudaine, à la fois imprévisible et préparée par cette technique ressortant de la mise en page et de la narration et/ou de l'énonciation. Susan Howe nomme « liberté d'interruption à l'intérieur de la structure de chaque poème » l'utilisation du tiret (« dash ») dans la poésie d'Emily Dickinson<sup>14</sup> : la disjonction a quelque chose à voir avec la liberté énonciative du sujet. En ce sens, on peut la voir comme un des liens du discours, plutôt que comme une marque de rupture.

Le lien n'est pas un concept littéraire, ni même un mot à la mode à une époque qui met volontiers en avant l'idée de rupture, et depuis longtemps. « Claude Simon définissait le moderne : ce qui ne supporte plus la liaison », écrit Pascal Quignard dans un « prière d'insérer » à *Une Gêne Technique à l'Égard des Fragments* qui devient de ce

---

<sup>14</sup> Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley, Calif : North Atlantic Books, 1985.

fait son incipit, cette modification de la composition du livre s'ajoutant au style relativement abrupt de la phrase (la ponctuation remplaçant tout mot de liaison comme « ainsi » ou « comme ») pour refléter le sens de la citation<sup>15</sup>. A fortiori, l'impératif « postmoderne » a pu être de refléter dans la littérature la « fragmentation » et la « discontinuité » de la « vie moderne », perçue comme opposée aux idéaux humanistes du XVIII<sup>e</sup> siècle (Padley 125)<sup>16</sup>. Soit dit en passant, on peut voir dans cette volonté de reflet dans le texte (« textual reflection », Padley 125) la persistance d'un désir de réalisme, et dire qu'en cela il y a poursuite des traditions précédentes plutôt qu'opposition catégorique, continuité plutôt que – ou autant que – rupture. De même, au lieu d'insister sur les aspects discontinus d'une technique moderniste comme le collage ou la juxtaposition de mots et d'images, on peut la considérer davantage comme une façon de lier des éléments disparates. La reprise de techniques modernistes ou antérieures par des auteurs contemporains est aussi une forme de lien avec des auteurs et des écrits plus anciens. La fragmentation elle-même est d'abord une apparence sur la page, mais le texte fait de fragments n'en forme pas moins un tout, d'autant plus que la lecture d'un livre reste un processus linéaire reliant entre eux, au fur et à mesure de la progression dans le texte, tous les éléments qu'elle rencontre, même apparemment disjoints. La formule de Gertrude Stein, « composition as explanation », est éloquente : l'absence de liens explicites et explicatifs est compensée par l'ordonnement, l'organisation des éléments mis en présence. Pour paraphraser en reprenant à notre compte un énoncé de Markson, « Absence of evidence is not necessarily evidence of absence » (*Vanishing Point* 161) : l'absence de liens visibles dans un texte marqué par la fragmentation et la disjonction ne signifie pas nécessairement absence totale de liens.

Sans être non plus un concept linguistique (ou alors de façon restreinte à un cadre théorique comme le terme de « linking copula » ou la « Government and Binding Theory »), l'idée de lien est à l'image de la grammaire elle-même, soit ce qui permet de lier entre elles, schématiquement, les notions représentées par les noms et les verbes : l'appellation « relation prédicative », par exemple, est parlante. Si l'on considère que le niveau de surface constitué par l'énoncé une fois terminé est le

---

<sup>15</sup> Quignard, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments : essai sur Jean de La Bruyère*. Paris : Galilée, 2005. 1<sup>ère</sup> éd. 1984.

<sup>16</sup> Padley, Steve. *Key Concepts in Contemporary Literature*. Houndmills : Macmillan, 2006.



résultat de multiples opérations de repérages et de mises en relation, on ne peut pas parler de simple juxtaposition, et certainement pas de discontinuité, surtout lorsqu'un énoncé, même inhabituel ou « marqué », garde une trame syntaxique qui le rapproche d'énoncés courants. Là encore, parler de rupture totale, cette fois en terme de style, n'est pas forcément approprié. En effet, écart par rapport à la norme ne signifie pas nécessairement agrammaticalité, comme le montre bien Philip Miller à propos du vers « what if a much of a which of a wind » de E.E.Cummings. On ne peut pas vraiment parler d'agrammaticalité si l'innovation se base sur des procédés courants, et toujours actifs, de la langue – comme la conversion, à l'œuvre ici : il s'agit d'un « procédé morphologique qui permet d'obtenir à partir d'un mot initial d'une catégorie donnée (p.ex. (*sic*) le verbe *lie* « mentir ») un nouveau mot, phonologiquement identique au premier, mais ayant une catégorie syntaxique différente (p.ex. (*sic*) le nom *lie*) ». Il s'agit d'un procédé « très répandu dans le lexique, à la fois en anglais et en français<sup>17</sup> et il est productif (ce qui veut dire que de nouveaux cas de conversion continuent à apparaître dans les deux langues) ». De plus, « a much of a which of a wind » est basé sur une structure de type *a N1 of a N2*, au fonctionnement souvent métaphorique en anglais, comme l'a montré Pierre Cotte dans une étude mentionnant dès son titre deux exemples courants de cette structure dans les deux langues : « a fine figure of a man » et « un amour de petite fille »<sup>18</sup>. Chez Cummings, « ce qui produit un effet d'étrangeté et d'innovation conceptuelle sur le destinataire » est son usage de « mots possibles étant donnés les principes de la langue, mais qui ne sont pas attestés », c'est-à-dire qu'ils n'existent pas dans le langage courant<sup>19</sup>. Philip Miller (193 et 196) note que dans « What if a much of a which of a wind », la syntaxe fonctionne comme une « garantie » de reconnaissance du sens : ainsi que dans les structures en *a N1 of a N2* du type de celles étudiées par Pierre Cotte, c'est le dernier N qui est la tête de l'ensemble du syntagme nominal, ce que corrobore la présence du verbe « blow » dans la suite de la strophe<sup>20</sup>, dont le sémantisme est parfaitement compatible avec « wind »,

<sup>17</sup> Philip Miller fait référence ici à Paillard, Michel. « La conversion en anglais et en français ». Eds. Jean Chuquet et Marc Fryd. *Absence de marques et représentations de l'absence, Travaux du CERLICO 9*. Rennes : PU de Rennes II, 1996, p.171-94.

<sup>18</sup> Cotte, Pierre. « A fine figure of a man, un amour de petite fille, essai d'analyse ». *Sigma* 9, 1985, p.73-107. Cité par Miller (196-197).

<sup>19</sup> L'usage courant accepte de telles déviations grammaticales, dans des expressions attestées comme « no ifs and buts », ou « I take it for a yes ». (cf. Miller (194), qui cite Cureton, Richard D. « E.E. Cummings : A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology ». *Poetics Today* 1.1-2 (1979) : 213-44, et Maurer, Robert E. « Latter-day notes on E.E. Cummings' language ». Ed. Friedman 1972, 79-99. 1<sup>ère</sup> publ.1955, *The Bucknell Review* 5, 1-23).

<sup>20</sup> Le verbe n'est cependant pas conjugué, ce qui contribue à raviver l'association de « wind » et « blow » : « what if a much of a which of a wind / gives the truth to summer's lie / bloodies with dizzying leaves the sun /

la combinaison des deux mots étant même extrêmement banale, voire tautologique (the wind blows). L'interprétation du vers de Cummings est que sa structure grammaticale attire l'attention sur une « nouvelle représentation » du vent dans ses « dimensions essentielles » (Miller (196-197), citant Cotte (90)). Ainsi, au lieu d'aborder ce vers sous l'angle de la rupture syntactico-sémantique, on accepte l'innovation poétique en y reconnaissant des formes existantes, on fait le lien entre langage littéraire et langage courant, entre texte et lecteur.

Comme le mentionne Philip Miller, la syntaxe peut être beaucoup plus perturbée chez Cummings, ainsi que chez de nombreux auteurs du vingtième siècle, au point qu'il « devient presque impossible de l'utiliser comme guide interprétatif », comme dans « nonsun blob a / cold to / skylessness / sticking fire // my are your / are birds our all / and one gone / away the they // leaf of ghosts some / few creep there / here or on / unearth » (Cummings *CP* 541, cité par Miller 192). « Presque impossible » n'est pas impossible, et nous postulons pour notre part que quels que soient les bouleversements auxquels elle puisse être soumise, la syntaxe guide la compréhension en effectuant son programme étymologique. Elle agence, elle ordonne, ou plutôt elle est la trace d'un agencement dans un énoncé s'insérant lui-même dans une structure complexe, selon les perspectives énonciativistes, qui précisément ne sont pas normatives :

Lentement nous passons d'une linguistique des états à une linguistique des opérations. Peu à peu nous entrevoyons que le langage est une incessante mise en relation (prédication, énonciation) grâce à quoi des énonciateurs, en tissant un jeu structuré de références, produisent un surplus d'énoncés et repèrent une pluralité de significations.

(Culioli 87, cité par Deléchelle et Gault 135)<sup>21</sup>

Les mots « relation » et « tisser » utilisés par Antoine Culioli ci-dessus, dans un texte datant de 1973, sont caractéristiques de la prévalence de la notion de lien en linguistique contemporaine. La prédilection des énonciativistes pour les énoncés « attestés », c'est-à-dire existant dans la vie réelle (production orale ou écrite, de préférence s'inscrivant clairement dans un contexte de communication, ce qui n'est pas sans poser problème lorsqu'il est question de littérature), plutôt que construits de

---

and yanks immortal stars awry ? / blow king to beggar and queen to seem / (blow friend to fiend : blow space to time)/ etc. » (1x1, XX, *CP* 560) cité par Miller (189)

<sup>21</sup> Deléchelle, Gérard, et Pierre Gault. « Littérature et linguistique : retour sur une pratique ». *Etudes anglaises, revue du monde anglophone : Littérature et linguistique*. Avril-juin 2004, 57<sup>e</sup> année, n°2, p.133-145.

toutes pièces pour les besoins de l'analyse (comme dans les grammaires génératives), prédispose à une ouverture sur l'écart par rapport à une norme présumée – en tout cas par rapport à certaines définitions de la norme, qu'il convient parfois de revoir, en linguistique comme en littérature.

Linguistique et littérature : ces deux mots sont en général présentés dans l'ordre inverse, montrant bien la primauté de la littérature sur la linguistique dans les études qui tentent de trouver des points de convergence entre ces deux domaines. Ainsi, la question sur laquelle s'ouvre le premier article d'un numéro de la revue *Etudes Anglaises* intitulé justement « Littérature et Linguistique » est-elle « Quelle contribution la linguistique peut-elle apporter à l'étude des textes littéraires ? » (Deléchelle et Gault 133). Cette question posée en 2004 montre bien que la citation de Jakobson placée en exergue du même article ne va toujours pas de soi : « Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes » (Jakobson<sup>22</sup>, cité par Deléchelle et Gault 133). L'étude des textes s'est pourtant inspirée en partie des méthodes de la linguistique, « surtout structurale », comme le précisent Deléchelle et Gault (134). Or, le problème de la linguistique structurale était d'être une « linguistique de la phrase, évacuant le problème du sujet et des conditions de l'énonciation et posant de façon partielle celui de la signification » (Deléchelle et Gault 135). C'est surtout Benveniste qui fera passer la linguistique « d'un inventaire des formes de la langue et de leur combinatoire à une étude de l'activité signifiante des sujets parlants » (Deléchelle et Gault 135). Aux côtés des théories énonciatives, le courant pragmatique représenté principalement par Austin, Searle et Ducrot a également rejoint la palette des outils servant désormais à l'analyse de la littérature : dans les ouvrages spécialisés, « les éléments de linguistique proposés pour l'étude des textes littéraires sont très directement influencés par les travaux de Benveniste sur l'énonciation et ceux de la pragmatique sur la communication littéraire et l'argumentation » (Deléchelle et Gault 135)<sup>23</sup>. Malgré ce progrès, l'un des principaux obstacles à l'application de théories linguistiques reste la

---

<sup>22</sup> Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris : Minuit, 1963 (248).

<sup>23</sup> Les références citées à ce sujet sont, à titre d'exemples : Mainguenu, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1984, et *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 1990. Également, Perret, Michèle. *Énonciation en grammaire du texte*. Paris : Nathan, 1994 (Deléchelle et Gault 135 et 145).

grande diversité des théories, qui ne sont pas toujours compatibles entre elles, ni même comparables : « Non, les linguistes, à la différence des sociologues ou des psychologues, et malgré des tentatives renouvelées – la dernière sous l’emblème des « sciences cognitives » –, ne se sont jamais accordés sur des objectifs et sur une méthode » (Cotte 131). Après un même constat, Claude Delmas remarque cependant que l’approche cognitive permet peut-être enfin de rassembler ce qui semblait jusqu’à présent condamné à un certain éparpillement :

Les spécificités et la diversité des approches linguistiques ne facilitent pas une comparaison véritablement signifiante. Leurs méthodologies, les objets qu’elles reconstruisent, l’histoire de leur évolution ne se recourent que très partiellement. Aujourd’hui, cependant, le concept de cognition semble, pour des raisons multiples, être porteur.

(Delmas 12)<sup>24</sup>

Des points de convergence semblent en effet exister entre les grammaires cognitives et énonciatives. Les cognitivistes s’intéressent aux raisons qui font qu’un locuteur comprenne immédiatement un énoncé. Ils postulent une interaction fondamentale entre le prélinguistique, « domaine D1 (perception, conception, et autres conduites) », et le linguistique, « domaine D2 (représentations linguistiques symboliques) », (Delmas 20 et 13-14). La grammaire cognitive<sup>25</sup> s’oppose nettement en cela à la grammaire générative, qui ne tient pas compte de la perception et de la conception prélinguistique ou domaine D1, faisant usage de règles et de calculs dans son étude des positions syntaxiques. Il faut noter cependant que l’approche générative « est de plus en plus perméable à l’interaction sémantique » (Delmas 14). Parce que les cognitivistes établissent « des liens directs, analogiques, plus étroits avec l’expérience et l’expérimentation » que les autres approches, leurs théories sont plus rassembleuses : elles permettent en particulier de prendre en compte les recherches neurolinguistiques récentes (Delmas 13).

Parmi les points de convergence, qui permettent également de rejoindre des préoccupations plus littéraires, il est à noter que le contexte et « l’historique de l’énoncé » sont pris en compte dans les grammaires énonciatives comme dans les

---

<sup>24</sup> Delmas, Claude. « Présentation ». *Complétude, cognition, construction linguistique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p.11-26.

<sup>25</sup> Etant donné la diversité des « emplois sensiblement divers » du « terme de cognition », Claude Delmas choisit dans cet ouvrage de présenter « quelques propriétés qui déterminent certaines approches cognitives, en particulier celles auxquelles se réfèrent volontiers les travaux des anglicistes français, même si l’adhésion n’est jamais totale » (Delmas 11).

approches cognitives. Claude Delmas utilise un exemple intéressant, emprunté à Geneviève Girard-Gillet, pour montrer ce qui est en jeu pour que la compréhension d'un énoncé fonctionne : « *The lamb is too hot to eat* », signifiant soit « l'agneau a trop chaud pour manger », soit « on ne peut pas manger l'agneau, il est trop chaud », c'est-à-dire pouvant être interprété de deux façons très différentes. Si l'on rejette toute interaction avec le domaine prélinguistique (la « réalité »), et que l'on se fonde uniquement sur les « prédictions sémantiques » des « items lexicaux », si « aucune donnée extérieure n'assiste l'interprétation », la phrase ainsi isolée est ambiguë. Si au contraire on prend en compte le domaine prélinguistique, dans une « approche expérientielle » qui « suppose une situation dans laquelle l'énoncé est proféré », alors « à aucun moment l'énoncé n'est perçu comme ambigu ». En effet, « dans le domaine D1 prélinguistique, deux cas se présentent : – SIT1 : le locuteur perçoit un agneau effondré qui refuse de se nourrir ; – SIT2 : le locuteur est à table, de la viande d'agneau est servie ». Ce type d'exemple « montre que la structure de surface ne peut à elle seule fournir l'entier de l'interprétation » et « milite pour des opérations cognitives énonciatives » qui prennent en compte la « subjectivisation (choix du sujet) », le « choix des rôles » (ici : mangeur vs. mangeable), et la « thématisation (choix du terme de départ) ». Le contexte ou la situation a pour conséquence qu'une « chaîne d'opérations différentes » aboutisse à ce qui, « en dépit de la ressemblance de la séquence » en surface, donne « deux énoncés différents » (Delmas 20-21). La compréhension « immédiate » du sens, qui est ce qui intéresse les cognitivistes, se fait notamment grâce aux données extérieures à la phrase, quitte à ce que le destinataire « corrige » l'expression si nécessaire :

Seul un automate aveugle, générateur de séquences phrastiques, hors situation, sans destinataire, peut éprouver des difficultés d'interprétation devant la suite *The lamb is too hot to eat*. L'une des raisons pour lesquelles les destinataires « comprennent immédiatement » un énoncé réside dans le fait que la situation fournit des données observables qui aident à interpréter et éventuellement à corriger des prédictions malheureuses. Il est fréquent d'observer qu'en dépit des erreurs d'expression le destinataire, parfois sans s'en rendre compte, a compris ce qu'il fallait comprendre.

(Delmas 21)

Cette compréhension qui dépasse le seul niveau des mots, le langage lui-même étant « imprécis », interpelle et émerveille Kate, l'unique personnage de *Wittgenstein's Mistress* de David Markson : « one's language being frequently imprecise », répète-t-

elle lorsqu'une formulation lui paraît ambiguë<sup>26</sup> – et elle s'empresse alors de la désambigüiser, en concluant vers la fin du roman que la compréhension, « en général » et « curieusement », se fait malgré le caractère « imprécis » du langage : « For some curious reason one's meaning would generally appear to be understood in such cases, however » (*Wittgenstein's Mistress* 178). Distinction importante, il nous semble qu'il s'agit bien du langage en général dans le texte de Markson – comme dans ceux de Wittgenstein –, et qu'il est erroné de traduire ici le pronom « one » par un pronom de première personne, comme l'a fait Martin Winckler, qui propose « souvent, comme ça, mon langage manque de précision, je m'en suis rendu compte »<sup>27</sup> pour « one's language is frequently imprecise in that manner, I have discovered » (*Wittgenstein's Mistress* 12). Nous renvoyons à notre troisième partie pour une analyse plus complète du pronom « one », dont l'intérêt est précisément l'élargissement du potentiel référentiel au-delà de la première personne. La traduction de « one » par « mon » reflète en fait l'interprétation que Martin Winckler, médecin, a faite du roman de Markson, s'attachant davantage à la description de la folie du personnage de Kate qu'à d'autres pistes possibles : « je pense que c'est précisément là l'objectif de Markson : parler du dysfonctionnement autiste de la pensée qui ne puise que dans sa mémoire »<sup>28</sup> (mail à F.Palleau, cité par Palleau 241).

*Wittgenstein's Mistress* : le titre du roman de Markson est un clin d'œil à Wittgenstein, signe à la fois complice et moqueur de la liberté qu'il prend par rapport à la philosophie de Wittgenstein. Markson reprend à son compte les interrogations sur le rapport du langage à la réalité et le style délibérément fragmentaire de l'auteur du *Tractatus*, tout en revendiquant le droit à la distorsion que permet le genre romanesque, jusqu'à l'absurde au sens *nonsense* évoquée par l'impossibilité référentielle du titre de son roman, puisque Wittgenstein était homosexuel. En tant que romancier, Markson utilise les ambiguïtés du langage, bien loin de chercher à les

---

<sup>26</sup> La première fois, dès les premières pages du roman, « l'imprécision » porte sur le rapport entre l'objet et sa représentation, à propos de l'expérience faite par le peintre Turner de s'attacher au mât d'un bateau pour mieux peindre la tempête (distinction entre « the storm » et « a representation of the storm ») (*Wittgenstein's Mistress* 12). Une autre fois, par exemple, Kate s'interroge sur l'ambiguïté de la préposition dans « fight with » (*Wittgenstein's Mistress* 178).

<sup>27</sup> Winckler, Martin, trad. *La Maîtresse de Wittgenstein*. Paris : P.O.L., 1991.p.17.

<sup>28</sup> Un autre exemple de personnalisation excessive est la traduction de « time out of mind meaning mad, or time out of mind meaning simply forgotten ? » (*Wittgenstein's Mistress* 7) - qui ne contient aucun pronom personnel - par « un temps fou parce que j'étais folle, ou un temps fou simplement parce que j'ai oublié ? » (Winckler 12, cité par Palleau 158), traduction qui opte pour une solution restreinte au seul personnage de Kate, ce qui nous semble abusif.

résoudre, alors que la nécessité de désambigüiser le langage est une préoccupation des philosophes du langage, qui voient dans l'instabilité des signifiants un obstacle majeur à l'expression logique. C'est cette insistance sur le fonctionnement du langage qui rend les textes de Markson, comme ceux de nombreux auteurs depuis l'avènement du modernisme, pertinents pour l'étude linguistique, de même que la linguistique est pertinente dans l'analyse de textes qui défient des grilles d'interprétation établies à partir d'autres types d'écriture.

# 1. Première partie : Ceci est-il un roman ?

## L'écriture de Markson de *Reader's Block* à *The Last Novel*

Les quatre derniers ouvrages de David Markson, publiés entre 1996 et 2007, sont des textes marqués par la contrainte, l'hétérogénéité, et la discontinuité. Dans *Reader's Block* (1996), *This is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004) et *The Last Novel* (2007), la technique la plus apparente est celle de la juxtaposition de fragments d'une longueur variant d'un mot à huit lignes, chaque fragment étant séparé du précédent et du suivant par un blanc équivalent à une ligne. A cette contrainte s'ajoute celle de la rupture thématique entre fragments se suivant, qui brise sans cesse le fil de la lecture et donne l'impression de sauter constamment d'un sujet à un autre. Ces quatre textes sont d'une longueur équivalente, soit environ 190 pages, et présentent chacun deux séries de fragments qui s'entrecroisent : des passages mettant en scène un personnage d'écrivain, dont la fonction d'écrivain tient lieu de nom (respectivement Reader, Writer, Author et Novelist), et dont la description, quoique très sommaire, achève d'en faire un double de l'auteur ; des anecdotes et citations, voire des listes de noms, concernant des figures de l'histoire littéraire, artistique et philosophique. Ces textes de Markson opèrent ainsi à intervalles irréguliers sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique, par un système de listes basé sur une dérivation à partir du contenu des fragments, et sur le plan de leur assemblage, en un texte à la fois ouvert et clos. Ces deux niveaux posent problème : le contenu des fragments est relativement hétéroclite, et bien que Markson parle d'« assemblage »<sup>29</sup>, l'impression première est d'un style paratactique, d'une absence de liens entre éléments juxtaposés.

C'est à ce titre, et pour les raisons exposées dans l'introduction de notre thèse, que les textes de David Markson nous intéressent particulièrement : la discontinuité apparente n'est pas le fin mot de ces textes. Les fragments, pour être fragments, n'en sont pas moins liés de façons multiples, comme l'indique une formule répétée d'une œuvre à l'autre, et livrée dans son expression la plus claire dans le quatrième ouvrage :

Obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax in any case.

(*Reader's Block* 140)

---

<sup>29</sup> *Reader's Block* 14, 140 et 193 ; *This is Not a Novel* 128 ; *Vanishing Point* 12 et 180.



Obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax.  
Here perhaps less than self-evident to the less than attentive.

*(This is Not a Novel 128)*

Obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax.  
Probably by this point more than apparent – or surely for the attentive reader.

*(Vanishing Point 93)*

Novelist's personal genre. For all its seeming fragmentation, nonetheless  
obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax.

*(The Last Novel 51)*

Donnant explicitement l'une des clés de la constitution des fragments en livre, et même en « roman », l'expression métafictionnelle « obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » figure de plus en plus tôt dans les ouvrages de Markson, tandis qu'une progression vers l'évidence est marquée d'une œuvre à l'autre par les emplois de « in any case » (*Reader's Block*), « perhaps less than evident » (*This is Not a Novel*) et « more than apparent » (*Vanishing Point*), pour terminer par une explicitation « for all its seeming fragmentation, nonetheless ... » (*The Last Novel*). Ces deux mouvements contradictoires, régressif et progressif, sont emblématiques de la dernière manière de Markson. La combinaison de « obstinately » et de « cryptic » semble quant à elle indiquer la présence de contraintes de type implicite : la répétition est préférée à l'explication, le non-dit subsiste dans le dire.

D'autre part, la lecture « attentive » que réclame Markson fait apparaître en filigrane le portrait émouvant d'un homme âgé et malade qui sent sa mort prochaine, et qui en parle avec un humour mélancolique intemporel. Cette dimension, ce sens du texte, sont assez évidents pour figurer dans le résumé présenté en quatrième de couverture de *The Last Novel* :

Pressed by solitude and age, Novelist's preoccupations inevitably turn to the stories of other artists – their genius, their lack of recognition, and their deaths. Keeping his personal history out of the story as much as possible, Novelist creates an incantory stream of fascinating triumphs and failures from the lives of famous and not so famous painters, writers, composers, scientists, even athletes.

As Novelist moves through his last years, a minimalist self-portrait emerges, becoming an intricate masterpiece from David Markson's astonishing

imagination. Through these startling, frequently comic, but often tragic anecdotes we unexpectedly discern the entire shape of a man's life<sup>30</sup>.

(*The Last Novel*, 4ème de couverture)

En même temps qu'il éclaire le sens du texte en parlant de l'émergence d'un « autoportrait minimaliste », ce passage en révèle aussi les zones d'ombre : comment se fait-il que l'on « discerne » la vie entière d'un homme dans ce courant (« stream »), non pas de conscience, mais d'anecdotes portant sur de « célèbres peintres, écrivains, compositeurs, scientifiques, et même sportifs » ? Comment cette sorte d'image dans le tapis émerge-t-elle ? C'est une question d'ordre cognitif aussi bien que littéraire. Comment comprenons-nous ce texte « incantatoire », « étonnant », tour à tour « comique » et « tragique », et qu'est-ce qui peut en faire, finalement, une autodescription ? En quoi cette intrication d'anecdotes et de citations peut-elle être qualifiée d'œuvre d'« imagination » ? Que signifie l'adverbe « inévitablement » portant sur le choix de rapporter des faits et dires de personnages historiques plutôt que de parler de soi, ou pour mieux en parler ?

Ce texte discontinu pose d'abord la question de sa nature, mettant en cause la notion même de texte. Avant d'y rechercher, dans notre troisième partie, les facteurs de cohésion textuelle selon les conceptions développées dans *Cohesion in English* de M.A.K Halliday et R. Hasan (facteurs identifiés et classés selon les termes de référence, substitution, ellipse, conjonction et cohésion lexicale), nous nous interrogerons tout d'abord sur ce qui fait que les textes de Markson sont des textes, forçant en cela les limites des définitions de ces linguistes. La composition, qui pour Gertrude Stein tient lieu d'explication (comme l'exprime son titre « Composition as Explanation »), tandis qu'elle est déclarée primordiale par un auteur du Nouveau Roman comme Claude Simon (« il me semble avant tout que le roman doit être une composition »<sup>31</sup>), est essentielle dans ces textes de Markson qui semblent pourtant jouer sur le hasard des coïncidences. L'agencement, l'ordonnancement font particulièrement sens dans l'écriture discontinue. Plus généralement, on peut dire avec

---

<sup>30</sup> Le nom de l'auteur de cette présentation figurant en quatrième de couverture n'est pas mentionné.

<sup>31</sup> « 9 essais de Claude Simon (1958-1978). Le roman comme écriture de recomposition », *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber éd., Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.171. Cette partie porte en exergue une citation de Claude Simon qui évoque l'un des principaux centres d'intérêt des Language Poets : « La syntaxe : je suis toujours (et même de plus en plus) en admiration devant ce prodigieux instrument de synthèse » (133).

Marc Lapprand<sup>32</sup> que le texte à contraintes ne relève pas purement du jeu sans conséquence, et ce bien que la dimension ludique puisse être revendiquée, comme c'est le cas chez Markson (« sometimes even playful » *This is Not a Novel* 189).

Ce texte pose fondamentalement la question du genre, dans son rapport ambivalent au roman comme dans ses dimensions poétique et théâtrale, voire philosophique. Il est soumis à un questionnement définitoire via l'élimination des principaux traits romanesques (*This is Not a Novel*), et par des comparaisons avec la musique et la peinture (« cubist ? » *Reader's Block* 141; « a verbal fugue » *This is not a Novel* 170) qui relativisent le pouvoir du texte. D'autre part, l'aspect autobiographique s'assortit étrangement du souhait de disparition du personnage de l'« auteur » (« Author's experiment to see how little of his own presence he can get away with throughout » *Vanishing Point* 93).

Enfin, bien que David Markson ne se réclame d'aucune mouvance littéraire, son œuvre s'inscrit dans le sillage de la littérature expérimentale américaine postérieure à 1960. Notamment, ses affinités de fait avec les Language Poets annulent la distance que garde dans la vie cet écrivain solitaire vis-à-vis de ce type de mouvement. Les références dont Markson émaille ces textes montrent quant à elles qu'il se rattache plus volontiers à des traditions littéraires plus anciennes, voire antiques.

---

<sup>32</sup> Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*. Atlanta, Ga. : Rodopi, 1998.

## 1.1. Cohésion et ordonnancement

### 1.1.1 Texte et cohésion

L'apparence hétérogène et fragmentaire des derniers textes de Markson pose la question de la cohésion textuelle. Tout d'abord, on peut s'interroger sur ce qui permet de parler de « texte » à propos des derniers écrits de Markson. Il s'agit certes d'un terme minimal qui a l'avantage de contourner la question du genre, insoluble en l'occurrence à cause de la grande hétérogénéité de ces « romans » qui n'en sont pas : la phrase titre *This is Not a Novel* est d'abord à prendre au pied de la lettre. Mais la définition de ce qu'est un « texte » pose aussi problème, objet de discussions théoriques, et pouvant comme toute définition être applicable ou non, ainsi que le rappelle Markson dans *Reader's Block* en faisant mine de rejeter en bloc des définitions toutes aptes à décrire son écriture :

Was the diegetic diachrony of narration truly damaged by Flaubert, as Lyotard says ?

Diegetic, dialogic, hegemonic. Privilege, as a verb. Foreground, as a verb. Valorize. Praxis. Simulacra. Metafiction. Logocentrism. Phallogentrism. Discourse. Signifier/signified. Aporia. Late capitalism. Gynophobia. Text.

None of the above.

(*Reader's Block* 156)

Le dernier mot de la liste, « text », est finalement écarté comme les autres. Le fait que ces écrits n'appartiennent à aucun genre défini, ou à une conception peu conventionnelle du roman, ne facilite pas l'impression de cohésion. En effet, pour les auteurs de *Cohesion in English*, ce qui fait qu'un texte est appréhendé comme tel, comme un tout, une « unité sémantique », dépend du contexte dans lequel il s'inscrit, ce qui inclut la notion de genre au sens large. M.A.K. Halliday et R. Hasan citent l'exemple de trois phrases, qui pour eux ne forment un texte que dans le contexte très spécifique du genre de l'ouvrage dont elles sont extraites – une méthode d'apprentissage du chinois destinée à des apprenants anglophones :

Although the light was on he went to sleep.  
Although the house was unfurnished the rent was very high.  
Although he was paid a high salary he refused to stay in the job<sup>33</sup>.

(Halliday et Hasan 19)

Le « parallélisme grammatical » est un facteur de cohésion, utilisé par exemple en poésie, mais pour Halliday et Hasan cela ne suffit pas à faire d'une telle suite de phrases un texte, ce que peut faire en revanche l'appartenance de telles phrases à un exercice linguistique, c'est-à-dire à une unité sémantique supérieure répondant à une visée spécifique. Il s'agit alors de citations, comprises comme objets d'un discours, pratique courante dans les ouvrages linguistiques et donc reconnaissables par le lecteur en tant que parties intégrantes d'un genre défini :

This sort of grammatical parallelism is not irrelevant to internal cohesion; it is a common feature not only of poetry but of many other kinds of discourse as well. But by itself it does not make a string of sentences into a text. The sentences in [I : 32] could be said to form a text, but if so it is a text of a very special kind : a text about language, in which the sentences are CITATION FORMS – that is, items introduced for the purpose of saying something about them. A set of citation forms that are related ONLY by their grammatical parallelism is a familiar feature of texts about language; and [I : 32] is in fact taken from a textbook of Chinese for English-speaking students. The sentences in it, together with their Chinese equivalents, form part of a drill.

(Halliday et Hasan 20)

Les « suites de phrases » ou de courts paragraphes isolés par des blancs qui composent les textes de Markson déroutent en revanche le lecteur, lequel se trouve fréquemment face à des citations dont rien n'est dit, tandis que les nombreuses anecdotes, et surtout les passages concernant le personnage d'écrivain, présents dès l'incipit, lui indiquent clairement qu'il ne s'agit pas des genres établis du dictionnaire de citations, du livre de maximes ou d'aphorismes. Le rejet apparent et déclaré des conventions romanesques fait que les attentes habituelles du lecteur de roman ne se trouvent pas immédiatement comblées. Le lecteur de *Reader's Block* peut légitimement se demander s'il est confronté ou non à un texte, au sens que Halliday et Hasan donnent à ce mot :

A text [...] is not just a string of sentences. In other words it is not simply a large grammatical unit, something of the same kind as a sentence but differing

---

<sup>33</sup> Exemple [I :32] dans l'ouvrage de Halliday et Hasan.

from it in size – a sort of supersentence. A text is best thought of not as a grammatical unit at all, but rather as a unit of a different kind : a semantic unit. [...] Being a semantic unit, a text is REALIZED in the form of sentences, and this is how the relation of text to sentence can best be interpreted.

(Halliday et Hasan 293)

Or, les derniers textes de Markon ne se laissent pas facilement appréhender comme un tout formant une « unité sémantique », s'éloignant de conventions romanesques qui favorisent habituellement cette appréhension, le mot roman impliquant précisément qu'il s'agit d'un « texte » dans son unité. Le roman est un cas typique de forme longue de « texte » au sens d'unité sémantique, les formes les plus courtes pouvant selon Halliday et Hasan n'être composées que d'un très petit nombre de mots :

Text may be of any length. Since it is not a unit of the grammatical rank scale, and does not consist of sentences, it is not tied to the sentence as its lower limit. Many familiar texts in fact come out as less than one sentence in the grammatical structure. Warnings, titles, announcements, inscriptions and advertising slogans often consist of a verbal, nominal, adverbial or prepositional group only, for example

- a. No Smoking
- b. Site of early chapel
- c. For sale
- d. National Westminster Bank
- e. Do not feed

Equally, there is no upper limit on the length of the text. An entire book may, and in many genres such as fiction typically does, comprise a single text; this is what is implied in the term 'a novel'. The same is true of a play, a sermon, a lecture, or a committee meeting.

(Halliday et Hasan 294)

C'est-à-dire que pour eux, la liste de « textes » qu'ils donnent ci-dessus (exemples de a à e) ne forme pas un texte, ne répondant pas à la caractéristique définitoire d'unité sémantique. Le terme même de « roman », au contraire, « implique » la constitution d'une seule unité sémantique « réalisée » en phrases. Ne faut-il pas voir là l'une des raisons de l'attachement marqué de l'auteur de *The Last Novel* à ce genre à la fois protéiforme et unificateur ? D'autre part, et de façon particulièrement intéressante dans le cadre de l'analyse d'écrits aussi déstabilisants que les derniers « romans » de Markson, les auteurs de *Cohesion in English* admettent, sur la base de leurs observations, l'existence d'une marge d'incertitude, voire de doute, quant à la

distinction entre ce qui forme un texte et ce qui n'en forme pas un, entre « text » et « non-text », en précisant que la situation est rarement aussi tranchée. Ainsi, outre les marques de cohésion qu'Halliday et Hasan répertorient, ils estiment que c'est notre « intuition » qui nous permet de définir les limites ou les contours d'un texte. Il s'agit d'une intuition plus collective qu'individuelle, et d'un décodage guidé avant tout par la « structure cohésive » du texte :

It would be misleading to suggest that the concept of a text is fully determinate, or that we can always make clear decisions about what constitutes a single text and what does not. We can often say for certain that the whole of a given passage constitutes one text; and equally we can often say for certain that in another instance we have to deal with not one text but two, or more. But there are very many intermediate cases, instances of doubt where we are not at all sure whether we want to consider all the parts of a passage as falling within the same text or not.

Usually for practical purposes this does not matter very much. We are all intuitively aware of the validity of the general concept of a text; we know that there is such a thing, whether or not every instance can be unambiguously identified. What we react to, as speakers and listeners, readers and writers, in forming judgements about texture, is precisely the [...] cohesive structure [...].

(Halliday et Hasan 294-295)

La recherche d'une définition opérationnelle qui respecte la complexité de la réalité linguistique amène les auteurs de *Cohesion in English* à accumuler les nuances, quitte à frôler la contradiction. Ainsi, la cohésion est d'abord présentée comme critère de reconnaissance des limites d'un texte, ce qui induit que l'on puisse considérer que lorsqu'une phrase ne montre pas de traces de cohésion avec celles qui précède, on est en présence d'un nouveau texte : « For most purposes, we can consider that a new text begins where a sentence shows no cohesion with those that have preceded » (*Cohesion in English* 295). Mais l'absence de cohésion reste fréquente, malgré l'appartenance des phrases en question à un même « passage connecté » (« connected passage »). La phrase sans trace de cohésion avec ce qui précède peut ainsi être une « transition », une discontinuité provisoire :

Of course, we shall often find isolated sentences or other structural units which do not cohere with those around them, even though they form part of a connected passage. But usually if a sentence shows no cohesion with what has gone before, this does indicate a transition of some kind; for example, a transition between different stages in a complex transaction, or between narration and description in a passage of prose fiction. We might choose to

regard such instances as discontinuities, signalling the beginning of a new text. Sometimes then the new text will turn out to be an interpolation, [...] after which the original text is once again resumed.

(Halliday et Hasan 295)

Pour Halliday et Hasan, la définition du concept de « texte » sera donc à la fois « exacte » et non systématique, ne fournissant pas de « critères automatiques » d'évaluation de ce qui fait ou ne fait pas texte. Les auteurs de *Cohesion in English* reconnaissent être constamment confrontés à des cas tangents, « entre continuité et discontinuité textuelle », à l'intérieur même du cadre d'une unité sémantique :

So although the concept of a text is exact enough, and can be adequately and explicitly defined, the definition will not by itself provide us with automatic criteria for recognizing in all instances what is a text and what is not. In all kinds of linguistic contexts, from the most formal to the most informal, we constantly have to do with forms of interaction which lie on the borderline between textual continuity and discontinuity.

(Halliday et Hasan 295)

Mais cette largesse interprétative n'est pas toujours de mise. Si les nombreux extraits de *Alice in Wonderland* ainsi que la place accordée à l'anglais oral dans les exemples utilisés dans *Cohesion in English* font preuve d'une volonté affirmée d'étendre la notion de cohésion à des « textes » atypiques – de la dimension absurde de l'ouvrage de Lewis Carroll aux ruptures de construction caractéristiques du langage parlé – les auteurs de cet ouvrage paru en 1976 ne s'attaquent pas aux innovations de la littérature du vingtième siècle, perçue dans ses formes les plus expérimentales comme dépassant les limites acceptables de la notion de « texte ». Du moins est-ce ainsi que nous comprenons l'allusion : « The nearest we get to non-text in actual life, leaving aside the works of those poets and prose writers who deliberately set out to create non-text, is probably in the speech of young children and in bad translations » (Halliday et Hasan 23-24). C'est ainsi que pour ces linguistes contemporains d'expérimentations poétiques poursuivant le bouleversement syntaxique déclenché par les modernistes (qu'auraient-ils dit de certains textes de Gertrude Stein ?), la suite déjà reproduite plus haut est inacceptable en tant que telle :



Although the light was on he went to sleep.  
Although the house was unfurnished the rent was very high.  
Although he was paid a high salary he refused to stay in the job.

Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, Halliday et Hasan précisent bien que hors du contexte d'un ouvrage à visée linguistique, les trois phrases examinées ou « citations » seraient « inappropriées », et que l'on verserait dans un monde absurde qui ne serait plus celui, acceptable pour eux, de Lewis Carroll, mais celui, inacceptable semble-t-il, de Ionesco : « the effect of [the occurrence of citation forms] in a situation to which they are inappropriate can be seen in Ionesco's play *The Bald-headed Primadonna* » (Halliday et Hasan 20). Faut-il en conclure que *La Cantatrice Chauve* (joué en 1950, et publié en 1954) n'est pas un texte ? On atteint là la limite de la tolérance poétique des auteurs de *Cohesion in English*.

De même, d'un point de vue littéraire, l'on ne saurait se satisfaire de leur affirmation que l'ordre de ces mêmes trois phrases pourrait être modifié sans « bouleverser l'organisation du passage » : « They could [...] be written in any other sequence without disturbing the organization of the passage as a whole, such as it is ; whatever it is that gives unity to this 'text' it does not depend on the order in which the sentences are arranged » (Halliday et Hasan 19). Effectivement, ce n'est pas « l'unité » du passage qui serait atteinte en cas de changement d'ordre des phrases, mais l'on pourrait souhaiter que les altérations de sens soient prises en compte. Ne peut-on imaginer que ces trois phrases figurent dans un texte poétique contemporain, et que l'ordre soit alors fondamental dans l'expression du sens ? Si c'est « l'unité sémantique » qui fait un texte, on ne pourrait alors évincer la question de l'ordre de ces phrases aussi rapidement que les auteurs de cet ouvrage linguistique : on perçoit à travers ces extraits un soupçon de vision normative sous leur approche apparemment descriptive et empirique. Dans la suite des trois phrases en « although » qui pour les auteurs de *Cohesion in English* ne sauraient former un texte hors du contexte d'un exercice de grammaire, on remarque paradoxalement que les critères de cohésion proposés par ces mêmes auteurs s'appliquent : le pronom « he » apparaît dans deux phrases, et relève de la référence. Il existe une cohésion lexicale entre « light », « sleep », « house » d'une part, renvoyant potentiellement au domicile du personnage « he », et entre « salary » et « job » d'autre part, renvoyant au milieu professionnel de ce même personnage, « rent » établissant un lien entre les deux univers (le salaire

servant à payer le loyer de la maison). On note aussi la répétition de « high » de la deuxième à la troisième phrase, autre facteur de cohésion. Ainsi, si l'on reprend une dernière fois la suite telle qu'elle est citée dans *Cohesion in English*, on voit que des liens sont tissés d'une phrase à l'autre, et ce quel que soit l'ordre de présentation en effet, par les facteurs de cohésion que sont la référence et les liens lexicaux :

Although the light was on **he** went to sleep.  
Although the house was unfurnished the rent was very high.  
Although he was paid a high salary **he** refused to stay in the job.

Si l'on considère comme une particularité poétique le parallélisme en « although », comme une figure de style, et que l'on ne s'attache qu'à trouver une logique narrative au passage, on peut interpréter celui-ci comme signifiant que le protagoniste « he » s'endort malgré la lumière, et que la suite représente une analyse de sa situation, nécessairement par un narrateur extérieur puisque le personnage dort. Si l'on modifie l'ordre de ces phrases, la perception que l'on a du référent de « he » diffère, puisque le sommeil ne vient plus en premier lieu, mais par exemple après le commentaire sur le loyer élevé et la décision de démissionner d'un emploi bien rémunéré, ce qui rend possible une focalisation interne que ne permettait pas l'ordre précédent. La caractérisation s'en ressent, le référent de « he » apparaissant ici comme plus conscient et responsable que dans l'extrait original :

/ Although the house was unfurnished the rent was very high.  
Although he was paid a high salary he refused to stay in the job.  
Although the light was on he went to sleep. /

Pour conclure, bien qu'aucune intention de la sorte ne semble avoir présidé à ce résultat, il pourrait tout à fait s'agir d'une suite logique, dont l'ordonnement conditionne l'interprétation. Son étrangeté est même très relative. C'est la présence répétée de l'adverbe « although » qui lui donne son aspect curieux, alors même que chaque phrase est parfaitement correcte, avec dans chaque cas une utilisation classique et normale de « although ». Il suffit d'employer un synonyme au lieu des deux dernières occurrences de ce « mot de liaison » pour que la bizarrerie initiale disparaisse, si ce n'est qu'il manquerait un peu de liant : « Although the light was on he went to sleep. The house was unfurnished, but the rent was very high. He was paid a high salary – yet he refused to stay in the job ».

On a vu que cette suite de trois phrases contenait des éléments rendant possible leur interprétation en un seul texte. Si de plus l'on est prêt à accepter l'étrangeté de la répétition de « although » comme une sorte de figure poétique à laquelle la pratique de l'écriture contemporaine peut habituer le lecteur, on ne saurait parler de véritable hétérogénéité ni de discontinuité dans ce cas. A la suite de l'analyse que nous avons essayé d'en faire, à l'aide de manipulations usuelles en linguistique, nous estimons que cette suite peut tout à fait former un texte, et ce dans un contexte poétique, c'est-à-dire autre que celui que les auteurs de *Cohesion in English* semblent prêts à accepter comme seul contexte possible, soit celui d'une méthode de langue présentant des exemples de constructions grammaticales. Ici encore, nous appliquons à cet exemple jugé irrecevable les principes mêmes des auteurs de *Cohesion in English*, qui comme les cognitivistes postulent que nous cherchons à tout prix à comprendre toute association de mots comme un texte faisant sens, en essayant de raccorder ces éléments à un contexte :

Under normal circumstances, of course, we do not find ourselves faced with 'non-text', which is 'non-sense' of a rather esoteric kind. Texture is a matter of degree. It is almost impossible to construct a verbal sequence which has no texture at all – but this, in turn, is largely because we insist on interpreting any passage as text if there is the remotest possibility of doing so. We assume, in other words, that this is what language is for; whatever its specific function may be in the particular instance, it can serve this function only under the guise of text. If one can imagine a situation in which someone is faced with a string of words picked at random from a dictionary, but which has been made to look or sound as if it was structured, then it is safe to predict that he will go to great lengths to interpret it as text, and as related to some accessible features of the situation.

(Halliday et Hasan 23-24)

Halliday et Hasan se placent dans la logique de la communication ordinaire, contexte dans lequel ces trois phrases mises bout à bout ne feraient effectivement pas sens, ce qui rend une telle suite hautement improbable. Il ne faudrait pas chercher dans ce type de « texte » le reflet mimétique de l'utilisation réelle du langage. Dans le cadre ou le contexte de la littérature expérimentale, qui précisément favorise l'étrangeté, on peut en revanche presque « prédire »<sup>34</sup> la formation de telles structures parallèles fondées

---

<sup>34</sup> Terme employé en grammaire générative, dont les descriptions du fonctionnement du langage visent à représenter par avance l'ensemble des phrases possibles.

sur la répétition et procédant par juxtaposition. Les textes ou « romans » de Markson ne répondent pas aux critères de la communication ordinaire, ils ne reproduisent pas de dialogues au sens courant, et jouent sur une « conjonction différée » (Palleau 211) qui laisse apparaître à première vue uniquement leur aspect discontinu. Ainsi, dans l'incipit de *Vanishing Point*, la cohésion interne de chaque fragment tranche avec les ruptures thématiques et syntaxiques qui s'opèrent d'un fragment à l'autre ; cette absence de logique apparente rend l'ordre des fragments a priori indifférent :

Author has finally started to put his notes into manuscript form.

A seascape by Henri Matisse was once hung upside down in the Museum of Modern Art in New York – and left that way for a month and a half.

The speedometer needle after the crash that killed Albert Camus was frozen at 145, in kilometres – meaning roughly ninety miles per hour.  
The driver of another vehicle said the car had passed him going faster than that.

Leonardo da Vinci's father had four wives.  
Not one of whom was Leonardo's mother.

An early intention was that Hector Berlioz would become a physician.  
Until he went headlong out a hospital window during his first dissection.

(*Vanishing Point* 1)

Or, une analyse de la cohésion comme de l'ordre de cet ensemble de fragments, menée dans le cadre du texte entier et en partant des indications données par le narrateur, permettra de voir, sous ce ramassis de bribes qui ne semblent pas suffire à faire sens (« That's all there is, those little things ? » *The Last Novel* 155), la savante architecture d'un parcours initiatique dont la première étape consiste précisément à dérouter le lecteur. Les critères de cohésion définis par Halliday et Hasan s'avéreront utiles dans cette entreprise de déchiffrement de la construction du sens, alors même que les textes de Markson outrepassent les limites de la tolérance littéraire de ces linguistes. Au-delà de Markson, les nombreux écrivains américains ayant publié des œuvres « expérimentales » depuis les années 1960 méritent d'être abordés autrement que comme des producteurs de « non-texte », et que l'on soumette au contraire leurs écrits à des critères syntaxiques et sémantiques qui en respectent l'originalité sans les marginaliser à outrance. Revenons tout d'abord sur la notion d'ordre ou d'ordonnement, dont on peut supposer qu'elle joue un rôle essentiel en matière de

composition, et qui influe sur le sens même dans le cas de textes apparemment incohérents. Pour paraphraser à nouveau Markson, on dira que l'absence d'un ordre évident n'est pas nécessairement la preuve d'une absence d'ordre.

### 1.1.2. Ordonnancement

Ainsi, le style adopté par Markson depuis le milieu des années 1990 peut-il donner l'impression d'un arrangement aléatoire comme pourrait en proposer un programme informatique de distribution automatique. A la lecture de *Reader's Block*, Kurt Vonnegut demanda à Markson quel ordinateur il avait utilisé (« David, what computer did you use to juggle that stuff ? », Harlin Interview 8)<sup>35</sup>, se faisant le porte-parole de tout lecteur confronté à ce texte contemporain de l'époque de la généralisation de l'informatique et d'internet. Or, malgré les apparences et la date de composition, cette écriture ne doit rien aux technologies de l'information, puisque Markson puise ses renseignements dans des ouvrages sur support papier, faisant à l'occasion appel à sa bibliothèque de quartier, puis écrit ses notes sur des fiches de carton qu'il classe ensuite dans des couvercles de boîtes à chaussures, avant de les dactylographier à l'ancienne sur une vieille machine à écrire. Le classement est long, au sens spatial comme au sens temporel, véritable genèse et manuscrit éphémère de l'œuvre, Markson disant passer environ deux ans à « remanier » sans cesse l'ordre de ses fiches :

I use index cards. I store them in the tops of a couple of shoes boxes. If I made a stack of them, they'd probably be about two feet tall. I'm constantly shuffling. This goes on for a couple of years.

(Harlin Interview 6)

*Vanishing Point* met en scène un personnage d'écrivain écrivain qui expose cette même méthode artisanale de classement manuel appliquée à l'aide d'un objet détourné (le couvercle de boîte à chaussures), reprenant le mot « shuffling » pour l'associer à celui de « rearranging », selon une logique et une proportion qui ne sont pas précisées. Malgré ces indications métaphoriques particulièrement saillantes, bien qu'éparpillées sur une dizaine de pages, le lecteur ne sait pas quelle logique préside à

---

<sup>35</sup> Harlin, Tayt. « Interview with David Markson ». *Conjunctions*, 2007. Disponible sur : <http://www.conjunctions.com/webcon/harlinmarkson07.htm>

l'ordre voulu par le personnage d'écrivain (« the sequence he wants »). Ceci fait écho à l'expression par le personnage d'écrivain de son absence de contrôle sur la visée du texte (« any idea where the book is headed »), ainsi qu'à son souhait d'être « surpris » par le lieu (« someplace ») où se retrouvera (« wind up »), où l'entraînera son « livre ». Ce passage est un exemple du paradoxe utilisé par Markson dans ses derniers romans, consistant à mettre en avant un personnage d'auteur qui prétend vouloir s'effacer d'un texte sur lequel il n'exerce soi-disant aucune emprise :

Author has finally started to put his notes into manuscript form.

[...]

Author has been scribbling the notes on three-by-five-inch index cards. They now come close to filling two shoebox tops taped together end to end.

[...]

Actually, Author could have begun to type some weeks ago. For whatever reason, he's been procrastinating.

[...]

Then again, Author doesn't feel he's lost much time by not typing, since he's done a good deal of shuffling and rearranging of the index cards. Author is pretty sure that most of them are basically in the sequence he wants.

[...]

Not that rearranging his notes means that Author has any real idea where the book is headed, on the other hand. Ideally, in fact, it will wind up someplace that will surprise even Author himself.

*(Vanishing Point 1-11)*

Ces déclarations, si elles correspondent en partie à ce que dit Markson dans l'interview citée plus haut, ne sont pas à prendre pour argent comptant. Le nom du personnage de l'« Auteur » est aussi trompeur que le dédoublement narratif le permet, et Markson auteur ne laisse pas à son personnage d'écrivain le trop lourd privilège de livrer toutes les clés de son art. L'écart entre les deux types d'explicitations est palpable dans la suite de la même interview, où il est question d'ordre et d'équilibre entre le contenu des fragments, mais aussi d'ordre d'écriture, puisque Markson dit composer les fragments relatifs au personnage d'écrivain en second lieu, une fois bien enclenché le processus de sélection et d'ordonnement des anecdotes et citations :

I might have a few quotations about Joyce, and I figure out which one goes where. I try to make sure I don't overbalance. I know in the end that there's going to be more literature, but I try to make sure I have as much about art and music, too. There's always a certain amount of the classics and philosophy. With the historical stuff, it just depends upon its significance or irony. Then, somewhere along the line, I make notes about Author or whoever it is and figure out where they go.

(Harlin Interview 6)

« Figure out where they go » : ceci entre en contradiction avec l'absence de visée exprimée par le personnage d'écrivain « Auteur » de *Vanishing Point*. Le pronom « they » fait référence aux personnages d'écrivains de Markson, qui apparaissent ici davantage comme des marionnettes que comme un double de l'auteur. De même, l'expression de I.A. Richards, « synesthetic equilibrium », employée dans la même interview, ne figure pas dans les commentaires explicitement métafictionnels présents dans les « romans » de Markson, mais seulement en passant (*Reader's Block* 130), comme si elle en disait trop sur la structure profonde de ces textes pour être dite clairement : comme si le dire ainsi annulerait l'effet qu'elle décrit. Interviewé en 2007 par Tayt Harlin, à la question « quel effet recherchez-vous ? » (« what's the effect you're after ? »), Markson répond en effet « sans vouloir paraître prétentieux » qu'il s'agit de « structure poétique » et d'« équilibre synesthétique » :

Poetic structure, I guess. It's a kind of aesthetic balance. I don't want to sound pretentious, but it's akin to something that I.A. Richards used to call "synesthetic equilibrium".

(Harlin Interview 6)

L'ordre final de ces fragments est donc le fruit d'un travail en soi, manuel et artisanal, et d'une importance centrale. Markson ne dit nulle part ce que les jeux de coïncidences et d'incongruités à l'œuvre dans ses derniers textes doivent au hasard, dont on peut tout au plus supposer qu'il joue un rôle inférieur à la longue réorganisation d'un ordre initial non précisé. Quelle que soit la méthode d'organisation des fragments, c'est l'ordre final qui oriente la formation du sens. Dans *This is Not a Novel*, Markson égrène une liste de conventions romanesques dont il prétend vouloir se passer, mais il dit vouloir conserver une structure générale bâtie autour d'« un début, un milieu et une fin », conformément aux préceptes d'Aristote, via les réflexions de Gertrude Stein :

Indeed, with a beginning, a middle, and an end.

*(This is Not a Novel 4)*

Le caractère ouvert de la liste, qui peut s'allonger à l'infini, même dans le champ unique des morts célèbres qui constituent le thème de prédilection des derniers ouvrages de Markson, est contrebalancé par la clôture imposée par ce plan d'ensemble. C'est dans *Reader's Block* que ce double mouvement d'ouverture et de fermeture est le plus évident. Le personnage d'écrivain, un écrivain nommé « Reader », cherche d'un bout à l'autre du livre à définir les caractéristiques d'une intrigue qui restera à l'état de projet. Cependant, une évolution a lieu entre le « début » et la « fin » du roman, d'une façon qui n'est pas dépourvue de conventions. Les premiers fragments du livre relatifs à l'intrigue semblent inspirés du style de Stein, basé sur la répétition/variation et faisant jouer un vocabulaire très simple. Il est question d'établir la première des caractéristiques d'un personnage, ce qui le définit en tant que tel par rapport au « je » autobiographique, et qui décide de sa place voire de son rôle dans la narration, selon le choix de la personne grammaticale :

Someone nodded hello to me on the street yesterday.

To me, or to him ?

Someone nodded hello to Reader on the street yesterday.

[...]

I have come to this place because I had no life back there at all.

I have, Reader has ?

Reader has come to this place because he had no life back there at all.

Someone nodded hello to him on the street yesterday.

*(Reader's Block 9-10)*

A la fin de *Reader's Block*, les derniers passages relatifs à cet embryon d'intrigue évoquent à demi-mot la mort par suicide du personnage, tandis que la narration continue d'hésiter entre différentes possibilités, comme dans l'ensemble du roman :



The sun will run out of hydrogen and commence to die in approximately one billion, one hundred million years.

In the interim, what more for the elderly man in the house at the beach but to saunter out among the sandpipers and the gulls one afternoon, and stand for a time abstractedly in late autumn solitude, and then walk unremarkably into the sea ?

In the interim, what more for the elderly man in the house at the cemetery but to pause at his accustomed window one afternoon, and gaze for a time abstractedly at the ranks of still white stone beyond, and then turn unremarkably to the gas ?

*(Reader's Block 192)*

La prévision astrophysique (« the sun will run out of hydrogen ... ») élargit considérablement le contexte dans lequel s'inscrit l'intrigue. L'allusion à la mort future du soleil préfigure celle du personnage, avec un passage de l'immensément grand du cosmos à l'infinitésimal du personnage resté sans véritable consistance. Le mot « die » ainsi que l'idée de mort lente se trouvent dans le fragment sur le soleil, et influence notre interprétation des deux fragments suivants, où le mot mort ne figure pas, et où plane par conséquent une certaine incertitude. L'alternative proposée dans les deux phrases interrogatives commençant par « in the interim » est la suite logique de l'indécision constante du personnage d'écrivain quant à la teneur exacte de son intrigue, indécision annoncée clairement dès l'incipit.

On retrouve ainsi dans le passage final les caractéristiques exposées dès les premières phrases du texte de Markson. Par exemple, la variation est réalisée à partir d'une même structure de phrase, d'une même trame, soit dans le cas de la fin du livre « In the interim, what more for the elderly man in the house at the ...but to ... one afternoon, and ... for a time abstractedly ..., and then ...unremarkably ... ». Les éléments paradigmatiques sont quant à eux : « saunter out among the sandpipers and the gulls » / « pause at his accustomed window », soit une opposition entre l'action à l'extérieur et la passivité à l'intérieur de la maison ; entre le point de vue extérieur et l'attitude positive de « stand », et l'intériorité introduite par « gaze », dénotant une attitude plus passive. Ce jeu d'oppositions s'atténue au fur et à mesure que les phrases se poursuivent : « in late autumn solitude » est plus allusif que « at the ranks of still white stone beyond », mais ces deux éléments évoquent la tristesse d'une fin de vie ; de même, « walk ... into the sea » est plus ambigu que « turn ... to the gas », et

maintient le sens « en suspens », tout en décrivant une forme possible de suicide, le pathétique étant souligné dans les deux cas par la solitude évoquée par « unremarkably ». Dans les deux cas, la mort n'est pas actualisée, et il ne s'agit de toute façon que de questions. Dans de tels passages, les ressemblances et les différences s'équilibrent en jouant sur les deux axes syntagmatique et paradigmatic. C'est la syntaxe qui assure le lien entre les options présentées, que ce soit dans la trame identique (« in the interim, etc ») ou dans les choix paradigmatiques, qui s'ordonnent de la même façon et presque exclusivement à partir des mêmes catégories grammaticales (trois fois un verbe dans chaque extrait, en particulier). Il s'exerce donc une tension entre le même et l'autre, entre deux mouvements contradictoires strictement encadrés par la syntaxe. Cette structure en miroir, entre fragments juxtaposés comme entre fragments éloignés, ferme ce que la structure par liste permet d'ouvrir.

Des effets de symétrie sont produits entre la fin et le début du roman. Par exemple, la proportion de fragments métafictionnels est la même dans les cinq premières et dans les cinq dernières pages de *Reader's Block*, soit un tiers (à condition de traiter la liste de 56 entrées figurant pages 189-190 comme l'équivalent en terme de place d'une suite potentielle de huit fragments de huit lignes, longueur habituelle maximale d'un fragment dans le texte de Markson). Des rappels de phrases présentes au début du texte sont effectués à la fin : la phrase tronquée « I have come to this place because » (*Reader's Block* 188) reprend « I have come to this place because I had no life back there at all » en première page (*Reader's Block* 9). Evoquant une citation de Beckett (« Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful ! Says Estragon » figure dans *Vanishing Point* p.70), un fragment des premières pages est repris dans une des dernières pages, avec cette fois non une abréviation mais une expansion :

Nobody comes. Nobody calls.

(*Reader's Block* 12)

In accommodations at a derelict graveyard ? Where nobody comes, where nobody calls ?

(*Reader's Block* 192)

On mesure également ce qui sépare les questions d'ordre narratif et grammatical des premières pages – quand il est question d'établir les particularités d'un personnage éventuel et son degré de ressemblance avec le personnage de l'écrivain – avec les limites de l'expérience humaine en général qu'exprime tout à la fin la citation de Nietzsche, située juste après une interrogation sur le sort final du personnage d'écrivain :

In the end one experiences only one's self.  
Said Nietzsche.

*(Reader's Block 193)*

La mort prend logiquement (et de façon conventionnelle) plus d'importance à la fin du livre, bien qu'elle soit présente dès les premières pages, étant un thème majeur de l'ensemble. La plupart des fragments des dernières pages ont en effet trait à la mort ou à la disparition. Contrairement à d'autres passages du livre, parfois franchement comiques, plus aucune anecdote n'est amusante, le ton n'est plus au mélange de ludique et de mélancolique, et c'est résolument la tristesse qui l'emporte, conformément au projet d'insérer « une note de tristesse à la fin » (« Even with a note of sadness at the end » *This is Not a Novel 4*). Ainsi, à côté des mentions directes de la mort de personnages historiques, telles que :

Virgil died at fifty. Shakespeare was fifty-two. Dante, fifty-six.

Petrarch, seventy, died at his desk. Having been reading.

*(Reader's Block 191)*

ou l'évocation de la mort violente et en masse, de l'horreur des massacres :

No survivor could recall having ever seen a single bird flying near any of the Nazi death camps.

on trouve des citations évoquant la fin comme cette citation d'Hamlet : « I would give you some violets, but they withered all, when my father died, ou la disparition, comme celle du cadre et de la raison d'être des batailles homériques » (« Now are fields of corn where Troy once was »). Les livres eux aussi peuvent disparaître, et la garantie pour un auteur de survivre dans ses écrits est au fond bien mince : « Virtually every

second book in every library in the world is irreparably deteriorating because of brittle paper and acid content » (*Reader's Block* 191). Autre forme irrévocable de disparition, celle des jours vides qui fuient, et que la mémoire ne suffit même pas à retenir :

Mitigating, will it, the morning's recollection of the emptiness of the day before ?

Its anticipation of the emptiness of the day to come ?

Remembering yet others ?

Some undeniably casual, some fugitive.

Some even now dead ?

(*Reader's Block* 188)

C'est un temps grammatical qui porte dans l'extrait suivant la fugacité du temps qui passe : « Ivan Ilych's life had been most simple and most ordinary and therefore most terrible ». Si *Reader's Block*, inaugurant une série, se termine sur le mot « wastebasket » et donc sur une note nihiliste, ou de fausse modestie, les dernières pages contiennent le titre de l'un des ouvrages suivants de Markson, de même inspiration : *Vanishing Point*, paru en 2003, est en quelque sorte cité par anticipation dans *Reader's Block* (« vanishing point » *Reader's Block* 152, 157, 192). Ligne de fuite aussi bien que point fuyant ou se déroband, « vanishing point » apparaît en effet d'abord dans une phrase qui lui donne la matérialité d'un être, décrivant une distance qui persiste malgré un mouvement de rapprochement, la formulation « not coming toward him but moving in his same direction » étant ambiguë<sup>36</sup> :

Or possibly now someone he will never see closely at all, not coming toward him but moving in his same direction ? And always a fair distance ahead ?

Continuing on to become a kind of actualized vanishing point when Protagonist himself halts ?

(*Reader's Block* 152)

Cette insistance sur la distanciation permanente rappelle l'expression pléonastique « equidistant from each other », proche de l'absurde, qui intrigue tellement Kate dans *Wittgenstein's Mistress*. Distance et équilibre marquent l'écriture de Markson dans ses

---

<sup>36</sup> On peut comparer la tournure utilisée par Markson au choix de la désambiguïsation qu'il aurait pu faire, comme avec 'not coming toward him but moving in the same direction as he is'.

derniers romans, et si ces termes ne figurent pas dans les commentaires les plus explicites du narrateur, c'est en raison de la logique même que ces mots expriment : « Psychic distance. Synesthetic equilibrium » (*Reader's Block* 130). Sur le plan de la structure de l'ensemble, les échos entre fragments se font ainsi à une distance oscillant entre la proximité de la juxtaposition immédiate et d'importants écarts de plusieurs dizaines de pages. Encore une fois, ce n'est pas dans le discours des personnages d'écrivains placés sur le devant de la scène par Markson que toutes les clés seront données – du moins telles qu'elles peuvent être livrées par l'auteur Markson dans le cadre d'une interview, par exemple. Ainsi, c'est dans ce dernier cadre qu'il explique le procédé consistant à faire se répondre entre elles les citations, à la fois sur le plan local et au niveau de la structure globale, dans un mélange de genres dont le caractère iconoclaste ne doit pas occulter la subtilité :

In *This is Not a Novel*, I quote Dizzy Dean, the old ballplayer, who was very colorful and massacred the language when he was an announcer, but was very popular and a great pitcher. In the beginning of the book, I quote E.M. Forster and other writers on how a novel has to follow certain rules and how you can't write a novel without doing this and that. And then I throw in Dizzy Dean : “If you can do it, it ain't bragging” contradicting what these authors have said about the nature of fiction. Late along in the book, after I've written an entire novel breaking all the rules, I quote some more people on them, and then, without attribution this time, I throw in the Dizzy Dean line again, “If you can do it, it ain't bragging.” But I knew it would be forgotten, and people don't know who Dizzy Dean is anymore. So I made sure I dropped in – let's say a third of the way and two-thirds of the way through – other Dizzy Dean references. One of them is a Marianne Moore quotation about him, and one is an anecdote about Ezra Pound, how, when he was locked up in a cage at Pisa during the second World War, his exercise was to swing a stick like a baseball bat. I worked a mention of Dizzy Dean into that. And then, because I had that list of deaths throughout – this one died from this, this one died from that – I put in “Dizzy Dean died of a heart attack,” and this just a few pages after that unattributed quotation occurs for the second time. In other words, the graduate student who's working hard will spot this stuff on his third go-through, though I'm making it sound very simple here. It gets infinitely more subtle and complicated in context.

(Harlin Interview 6)

En citant un nom plusieurs fois, comme celui du joueur de baseball Dizzy Dean, Markson oppose une double résistance à l'oubli dans un exercice à la manière de George Perec, et avant lui de Joe Brainard, sorte de « Je me souviens / I remember » faisant revivre les références que le temps efface (« people don't know who Dizzy Dean is anymore »), d'une part ; et dans un système d'impression de repères textuels

dans les différentes strates de la mémoire du lecteur d'autre part. Sachant que la première occurrence de la citation de Dizzy Dean (« If you can do it, it ain't bragging ») sera oubliée lors de sa deuxième occurrence, non attribuée, à la fin du roman (« I knew it would be forgotten »), Markson place délibérément, à des endroits stratégiques et à des fins mnémotechniques, trois autres références à Dizzy Dean : une au niveau du premier tiers du roman, une aux deux-tiers (« So I made sure I dropped in – let's say a third of the way and two-thirds of the way through – other Dizzy Dean references »), et une autre quelques pages avant la citation non attribuée (« just a few pages after that unattributed quotation occurs for the second time »). L'objectif premier est donc de donner au lecteur les moyens de faire le lien entre les deux occurrences de la citation de Dizzy Dean.

Le contenu de cette citation (« If you can do it, it ain't bragging ») est d'importance, si l'on en juge par la mise en relief dont elle fait l'objet, effectuée à l'aide de moyens classiques comme l'isolation, la répétition et l'allusion, autant que par le contraste de son contexte d'origine et de son registre linguistique avec le contexte littéraire dans lequel Markson l'inscrit. En revanche, le contenu de la citation de Marianne Moore et de l'anecdote concernant Ezra Pound n'est pas primordial (« I worked a mention of Dizzy Dean into that »), s'il s'agit avant tout de supports aux références à Dizzy Dean, références jouant elles-mêmes le rôle utilitaire d'étapes préparatoires à la reprise de la citation de Dizzy Dean d'un bout à l'autre du roman. De même, aux dires de Markson, la présence du joueur de baseball dans la liste de morts plus ou moins célèbres qui parcourt le roman entier serait essentiellement due à la nécessité de préparer la « récupération » (« retrieval »), pour employer un terme cognitif, du nom de l'auteur de la citation non attribuée lors de sa dernière occurrence : « And then, because I had that list of deaths throughout – this one died from this, this one died from that – I put in “ Dizzy Dean died of a heart attack ” and this just a few pages after that unattributed quotation occurs for the second time ». Étonnante mise au second plan de ce qui semble pourtant être le thème principal de ce roman, comme des autres textes de Markson de même facture, à savoir la mort, cette déclaration laisse entrevoir le fonctionnement réel du texte comme enchevêtrement de réseaux principaux et secondaires (comme entre « plot » et « subplot » dans un roman « traditionnel »), et de niveaux de surface et de profondeur (comme entre conversation et la « sous-conversation » dont parle Nathalie Sarraute).

Toujours dans l'extrait d'interview reproduit plus haut, Markson prend bien soin de ne pas laisser déduire de ses propos que son système d'écriture serait aussi simple qu'il y paraît une fois les trucages révélés. Si l'apparence fragmentaire de la dernière manière de Markson est trompeuse et ne décourage que le lecteur insuffisamment « attentif » (« That's all there is, those little things ? » *The Last Novel* 155), la simplicité du procédé consistant à placer une même référence au début, au milieu et à la fin du texte ne doit pas non plus amener à une analyse simpliste. Il ne s'agit d'ailleurs pas de rendre le lecteur pleinement conscient de ce procédé, que l'exemple de Dizzy Dean ne fait qu'illustrer, et qui est à l'œuvre de façon si générale dans les textes de Markson qu'il est impossible au lecteur de faire plus que de percevoir l'existence de ce procédé : il en subit surtout les effets. Détecter précisément les reprises est un travail minutieux difficilement compatible avec la première lecture : « In other words, the graduate student who's working hard will spot this stuff on his third go-through, though I'm making it sound very simple here. It gets infinitely more subtle and complicated in context ». Comme le souligne Françoise Palleau, ces rappels forment « la structure d'un récit dont le hasard apparent constitue un leurre » (Palleau 211). La disjonction apparente cache un système de « conjonction différée » (Palleau 211), soit ce que Markson entend par « syntaxe interconnective » :

I hope my Dizzy Dean stamp wasn't blotted out. One of my earliest boyhood heroes – he is mentioned four times in *Not a Novel* (the second and third times were just to keep his name in the reader's mind between the other two – but were nice items in themselves). (“Interconnective syntax”, is that what I call it ?).

(Lettre à Françoise Palleau du 20/12/02, citée par Palleau 211 et 282)

L'expression « syntaxe interconnective » est redondante, puisque la syntaxe connecte des éléments entre eux par définition, et approximative, si elle s'applique comme ici à décrire un fonctionnement qui relève davantage de la répétition que du lien grammatical. Nous reviendrons dans notre troisième partie sur l'usage réel que fait Markson des pouvoirs connecteurs de la syntaxe, qu'il fait porter sur des éléments tout à fait différents de ceux dont il parle ici.

### 1.1.3. Problème de la juxtaposition paratactique

La technique de la juxtaposition de fragments relève du « collage » (« collage-like »), pratiqué notamment par les modernistes, et l'effet produit est souvent proche de la « coïncidence » surréaliste. Le lien créé est provisoire et saugrenu, provoquant souvent la perplexité, parfois le rire. La juxtaposition d'éléments disparates peut aussi servir une intention rhétorique en présentant un discours d'un type inédit, et frappant par conséquent l'imagination du lecteur, première étape d'une démarche de persuasion :

Ultimately, a work of art without even a subject, Writer wants.

There is no work of art without a subject, said Ortega.

A novel tells a story, said E.M.Forster.

If you can do it, it ain't bragging, said Dizzy Dean.

*(This is Not a Novel 9-10)*

Ce qui fait de ces quatre fragments une suite continue, par opposition aux fragments qui la précèdent ou la suivent – la disposition en fragments séparés d'un blanc étant strictement la même dans les deux cas, c'est-à-dire qu'il y ait continuité syntaxico-sémantique ou non –, est dû à la répétition du syntagme « a work of art without a subject » dans les deux premiers fragments, de l'isotopie lexicale et thématique avec le fragment suivant (de façon métonymique ou synecdochique, « novel » étant une sous-catégorie de « work of art », et « story » étant comme « subject » un élément de la liste des ingrédients du roman traditionnel telle qu'elle est égrainée depuis la première page de *This is Not a Novel*). La citation du joueur de baseball Dizzy Dean constitue une rupture stylistique importante, la présence de la réduction argotique « ain't » détonant dans le contexte littéraire théorique instauré par les trois premiers fragments. Néanmoins, la portée potentielle des pronoms personnels « you » et « it », ainsi que la signification d'ordre pragmatique du défi lancé, font que son rattachement à ces fragments est possible. Du reste, dans un discours plus discursif, une telle citation pourrait tout à fait avoir sa place (accompagné par exemple d'une tournure explicative comme « as Dizzy Dean used to say in another context »). Le pronom « you » peut avoir une portée générale, l'équivalent du « on » français, tandis que « it » est par définition susceptible de reprendre n'importe quel syntagme. En vertu de la disposition



du destinataire d'un discours à chercher coûte que coûte dans le contexte un référent à un pronom anaphorique de ce type, ce sur quoi nous reviendrons dans notre troisième partie, la reprise par « it » du premier fragment (« a novel without even a subject, Writer wants »), qui constitue précisément un défi, est la plus logique dans ce contexte. Le lecteur est par conséquent amené à faire le lien, de façon très directive malgré l'absence d'explications discursives.

Ce procédé est fréquent dans les derniers textes de Markson, ce qui les différencie assez nettement de *Wittgenstein's Mistress*, dans lequel Kate s'interroge sans cesse sur les « connections » qu'elle établit. En l'absence de personnage, ces interrogations sont transférées vers le lecteur, ce qui éveille sa curiosité et lui donne envie d'en savoir plus – de « tourner les pages », mais aussi de faire ses propres recherches, démarche encouragée par la richesse effective des liens créés de façon minimale en surface. Ainsi, le lien entre ces deux fragments n'a-t-il rien d'évident, si l'on ne sait pas que Alan Turing est l'un des inventeurs de l'ordinateur :

Alan Turing was dead at forty-one.

You don't have a computer ? So how do you write your books ? You don't still use a typing machine ?

(*The Last Novel* 145)

Ci-dessous, le lien est plus apparent, mais il est infiniment plus riche si l'on connaît le travail de l'artiste contemporain Richard Serra :

Listen, I bought your latest book. But I quit after about six pages. That's all there is, those little things ?

We evaluate artists by how much they are able to rid themselves of convention.

Said Richard Serra.

(*The Last Novel* 155)

Dans les deux passages relevés, ainsi que nous le verrons dans notre troisième partie, aucun autre référent à « you » n'est préférable à « Novelist » dans le contexte immédiat. D'autre part, le contenu sémantique de ces énoncés fournit plusieurs indications sur l'identité du référent de « you ». Dans le premier en effet, le prédicat

[have a computer] exclut tous les référents nommés dans le contexte immédiat – même, ironiquement, l’un des pionniers de l’intelligence artificielle, le mathématicien et logicien anglais Alan Turing (1912-1954), qui a participé à la conception d’un des premiers ordinateurs programmables à une époque où la question « you don’t have a computer ? » – et surtout son présumé « everyone has a computer » – était impossible. S’il y a bien un lien entre les deux fragments, entre « Alan Turing was dead at forty-one » et « You don’t have a computer ? etc. », ce n’est pas celui de la référence grammaticale. C’est un lien d’ordre thématique, qui lie l’ordinateur à l’un de ses pères : lien réalisé implicitement puisque le mot « computer » ne figure pas dans le premier énoncé, et que la connaissance du lecteur est donc requise pour associer le nom de Turing à l’invention des ordinateurs – sans quoi le lecteur ne voit pas qu’il y a un lien. Il y a aussi un écho ironique entre la prédiction qu’avait faite Turing que l’on pourrait parler de « machines pensantes » à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, et le fait de se passer de ces machines impliqué par la question incrédule « you don’t have a computer ? ». Le second prédicat, [write a book], implique que le référent du pronom « you » est un auteur, ce qui est précisément le trait le plus distinctif de « Novelist ».

Dans le deuxième passage, le premier mot, « listen », est une adresse, qui pose d’emblée la question de l’identité de l’allocutaire. L’indice fourni ensuite, « your latest book » implique que cet allocutaire est écrivain, ce qui active à nouveau le trait dominant du personnage d’écrivain « Novelist ». Le dernier énoncé de ce fragment confirme quant à lui que le pronom « you » réfère probablement ici à « Novelist », puisqu’il consiste en une description (péjorative) du style morcelé de *The Last Novel* : « That’s all there is, those little things ? » (*The Last Novel* 155). Notons un effet de décalage étrange produit par les déictiques dans cet énoncé : le lecteur est amené à penser, par le biais des mécanismes de référence décrits plus haut, que les déictiques « that » et « those » renvoient au texte qu’il est en train de lire. Mais les trois énoncés composant le fragment ne peuvent pas être produits avant que le livre ne soit terminé, mis en vente, et donc acheté (« I bought your latest book »). Il s’agit donc soit d’un énoncé imaginé comme devant être produit dans le futur, soit d’un énoncé passé qui porte sur un autre ouvrage de même facture écrit par Markson, les deux interprétations n’étant pas exclusives l’une de l’autre. Ces énoncés ont de même à la fois un caractère unique renvoyant à une énonciation individuelle, et une dimension générique dans leur aspect stéréotypé de remarque d’un mauvais lecteur. Le style oral et contemporain de

ce fragment rend impossible son énonciation par un autre référent nommé dans le contexte immédiat. L'auteur mentionné dans le fragment précédent est le marquis de Sade, et le fragment suivant consiste en une citation qui est liée thématiquement au passage étudié, mais pas dans le cadre de la référence grammaticale, comme précédemment : « We evaluate artists by how much they are able to rid themselves of convention. Said Richard Serra » (*The Last Novel* 155). Notons qu'il y a une sorte de co-référence cependant entre l'hypéronyme « artist » et le statut implicite d'écrivain du référent de « you » dans « your latest book », et que le sens mélioratif du prédicat [evaluate artists by how much they are able to rid themselves of convention] vient contrebalancer le caractère dévalorisant de « that's all there is, those little things ? ».

D'autre part, le travail de l'artiste contemporain américain Richard Serra, rattaché au minimalisme et connu pour ses sculptures en métal, est implicitement évoqué dans ce dernier fragment, ce qui laisse le loisir de comparer son œuvre à celle de Markson, en guise de réponse à l'incompréhension de certains lecteurs. Nous remarquons pour notre part la présence de verbes pouvant s'appliquer à l'écriture de Markson dans la « Verb List » composée de 108 verbes transitifs (et parfois d'autres éléments) à partir desquels Richard Serra créait ses œuvres à la fin des années 60 : « to knot, to tighten, to bond, to erase, to shorten, to expand, of context, to weave, to continue ». Il s'agit de « rule-based art », ce qui fait écho au texte à contraintes de Markson. Son utilisation du mot « disjonction » est également intéressante, car il s'agit aussi de lien avec le contexte et d'un rôle de positionnement : « Ma préoccupation est toujours de savoir comment aborder l'espace. Dans un site urbain, je vais tenir compte de la circulation, des rues, de l'architecture. Je construis une sorte de disjonction, quelque chose qui situera ce lieu et dans lequel on pénétrera au milieu de l'architecture environnante » (Catalogue de l'exposition Richard Serra au Grand Palais, 2008). Le processus est plus pertinent que le produit fini, dans une conception qui banit la métaphore et « l'imagerie facile » :

When I first started, what was very, very important to me was dealing with the nature of the process. So what I had done is I'd written a verb list : to roll, to fold, to cut, to dangle, to twist ... and I really just worked out pieces in relation to the verb list physically in a space. Now, what happens when you do that is you don't become involved with the after image of what it's going to look like. So, basically it gives you a way of proceeding with material in relation to body movement, in relation to making, that divorces from any notion of metaphor, any notion of easy imagery.

(Richard Serra, Art :21 season one, 2001)

Markson mélange les événements réels et le monde des citations, brouillant les repères spatio-temporels habituels pour en fournir d'autres, engageant le lecteur à le suivre et à prolonger ses notes laconiques, ouvre son œuvre à une lecture participative, mais dirigée, voire contrainte. L'absence d'explication réelle sur le fonctionnement de ses textes, l'absence de lien doit-on dire, fait que le lecteur ne maîtrise pas sa lecture. Il est déstabilisé à tout moment par des disjonctions à la fois intempestives et régulières, d'autant plus qu'il sait vite qu'un système de continuités existe, par le biais des listes, des répétitions, des assemblages de fragments autour d'un même thème, et que des liens peuvent être faits au niveau local de la juxtaposition ou encore à une distance qui peut couvrir toute l'œuvre. Des mystères apparaissent à tout moment, sans degré de saillance particulière, comme l'absence de référent possible à « realizing » dans l'extrait suivant :

The great early nineteenth-century diva Catalini, in retirement in Paris, is told she has an anonymous visitor. At the door, a young woman bows her head in modesty :

Madame, I have come to ask your blessing. My name is Jenny Lind.

Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless :  
I would paint with my backside if necessary.

Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery.

An even earlier dismayed recognition of Dürer's, while visiting in Venice in 1506 :

Here I am a gentleman – and at home a mere parasite.

*(The Last Novel 13)*

Aucun référent potentiel ne figure dans le contexte immédiat qui permette d'identifier le sujet grammatical du verbe « realize ». Or, sans référent, cet énoncé n'a pas de sens : le sémantisme de « realize » implique nécessairement un agent – de même qu'un objet, qui est fourni ici dans le complément introduit par « that ». Le terme français « se rendre compte » est explicite : en tant que verbe pronominal, il contient déjà une référence directe au sujet. L'incongruité de cet énoncé vient de l'impossibilité de trouver dans le contexte immédiat un référent qui puisse de près ou de loin combler la place de sujet du verbe « realize » tel qu'il est employé ici, alors que le trait [animé] suffit pourtant a priori. Si c'était la seule condition, au moins l'un des personnages

figurant dans le contexte pourrait être perçu comme sujet implicite de « realizing ». Mais ce n'est nullement le cas. Cette impossibilité vient donc plutôt du contenu du complément d'objet introduit par « that », et c'est bien le prédicat entier qu'il faut envisager : « realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery ». Cet énoncé comporte notamment des données temporelles qui limitent son attribution : il s'agit d'une époque révolue pendant laquelle les musiciens étaient « traités comme des serviteurs », et en « portaient l'habit », époque envisagée avec recul comme l'indique la marque temporelle « recently », qui la situe par rapport au présent d'énonciation et a ici une valeur déictique et en principe non cohésive, comme le remarquent Halliday et Hasan à propos de « conjonctions » temporelles comparables (en ce qu'elles expriment un rapport avec un instant présent) :

We have not cited any equivalent external forms of expression ; not because they do not exist but because they are not cohesive, they are deictic. Expressions like now, up to now, in future relate what is being said to the present situation, the 'here and now' of reality; they do not therefore presuppose anything in the preceding text. If on the other hand, 'here and now' means 'here and now in the text', then such forms will have a cohesive effect.

(Halliday et Hasan 264-265)

Ces éléments font qu'aucun des personnages cités dans le contexte des fragments environnants ne soit pleinement éligible à la place de sujet du verbe « realize ». Commençons par le fragment qui le précède immédiatement :

Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless :  
I would paint with my backside if necessary.

Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery.

(*The Last Novel* 13)

Ces deux fragments sont emblématiques du caractère constamment énigmatique du texte dont elles sont extraites. Le peintre français Fragonard et le compositeur autrichien Haydn sont tous deux nés en 1732, et sont donc exactement contemporains. L'énonciation de « as recently as in the case of Haydn » pourrait dans l'absolu être attribuée à Fragonard, mais celui-ci est décédé trois ans avant Haydn, ce qui

compromet la possibilité de recul temporel dont fait part l'adverbe « recently ». L'hypothèse que Fragonard puisse être le sujet sous-jacent du verbe « realize » en tant que dernier référent nommé dans l'ordre linéaire, déjà sujet implicite d'une forme en -ING (« painting »), et objet possible d'une focalisation interne par le biais d'un verbe introspectif comme « realize » situé à la suite d'un énoncé en discours direct à la première personne, est fragilisée par d'autres facteurs. D'ordre culturel, tout d'abord : le fait que ces deux personnages historiques aient exercé deux arts bien différents, la peinture et la musique, et qu'ils appartiennent à deux cultures bien distinctes, française d'un côté, autrichienne (et britannique) de l'autre, ne facilite pas la comparaison; la référence à « the patronage of royalty » pose quant à elle un problème de point de vue : en France on parlerait d'Ancien Régime, en Autriche et en Angleterre on évoquerait un règne particulier, alors que pour des raisons également historiques un Américain est enclin à parler ainsi du système monarchique. Difficulté d'ordre sémantique ensuite : il n'y a pas de continuité isotopique entre « ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless » et « I would paint with my backside if necessary » d'une part, liés logiquement aussi bien que par la ponctuation, et « in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery »; au contraire, « musicians » s'oppose à « paint », les conditions de vie des artistes diffèrent (la pauvreté et l'absence de reconnaissance contre la servitude), jusqu'à la force/farce de l'image du peintre peignant « avec ses fesses », suivie par celle de musiciens en livrée de serviteurs du roi. Enfin, un problème d'ordre stylistique : si la rupture entre les deux fragments était factice et qu'ils étaient liés par une continuité énonciative, on devrait facilement pouvoir reconstruire le tout ; or, un assemblage resserré (à l'aide d'outils normalement censés rendre le discours plus explicite : verbe introducteur de discours, guillemets, virgules) opacifie davantage le sens de l'ensemble, qui paraît frappé d'incongruité :

/ Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless, said “ I would paint with my backside if necessary ”, realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

Le fragment suivant nous éclaire sur le fonctionnement du texte : ainsi que l'annonce le comparatif « earlier », le mode de la comparaison prévaut, entre les fragments, voire

à l'intérieur des fragments ou des citations qu'ils contiennent (« here I am a gentleman – and at home a mere parasite ») :

An even earlier dismayed recognition of Dürer's, while visiting in Venice in 1506 :  
Here I am a gentleman – and at home a mere parasite.

*(The Last Novel 13)*

Reste à savoir sur quels éléments porte la comparaison indiquée par « an even earlier dismayed recognition ». Notons d'abord que si le comparatif pris isolément renvoie à une donnée temporelle, le segment « an even earlier » signifie aussi « another », c'est-à-dire ajoute un élément de la même catégorie, en l'occurrence « dismayed recognition ». Le comparatif présuppose en effet l'existence d'au moins deux éléments comparés : ici, l'un de ces éléments est présent à l'intérieur du fragment (la citation de Dürer), mais l'autre n'y figure pas et ne peut se trouver qu'en amont de cet énoncé clos. La catégorie des « dismayed recognition[s] » est nommée a posteriori, et le lecteur est amené à chercher dans sa mémoire ou dans les énoncés précédents les autres éléments de la catégorie dont il découvre l'existence. Il pourrait d'ailleurs s'agir d'autres remarques de Dürer, si la catégorie était « dismayed recognition[s] of Dürer's » : seul le contexte permet de le déterminer. Cette dernière interprétation serait la plus probable si l'énoncé était présenté seul comme ci-dessus, ou si un fragment antérieur mentionnait Dürer, ce qui n'est pas le cas. Le contenu du fragment précédent confirme l'hypothèse d'une catégorie plus large, soit « dismayed recognition[s] » :

Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery.

An even earlier dismayed recognition of Dürer's, while visiting in Venice in 1506 :  
Here I am a gentleman – and at home a mere parasite.

*(The Last Novel 13)*

En effet, « recognition » fait écho à « realizing », d'un sémantisme proche dans ce contexte, tandis que « dismayed » peut qualifier la remarque introduite par « that » : le premier énoncé aurait d'ailleurs pu introduire cette notion, par exemple avec « realizing with dismay » au lieu du verbe seul. Comme les verbes en -ING sans sujet

apparent, le nom « recognition » suppose un sujet agentif, dont l'identité est donnée ici par « of Dürer's » : malgré la forme grammaticale qui l'associe au groupe nominal, le génitif saxon mentionne l'agent de l'action « recognize » présupposée par le nom « recognition ». L'attribution en 'S, forme présupposante, cache ou rappelle ici une action, tout en se situant au-delà de cette action passée à la forme nominale, ce qui permet de l'intégrer dans un autre discours. En rapprochant les deux fragments, le segment « an even earlier dismayed recognition » souligne aussi l'impossibilité totale d'attribuer le complément de « realize » à Dürer, mort deux siècles avant la naissance de Haydn, et ne pouvant donc pas qualifier l'époque de Haydn de « récente », etc. Etant donné cet anachronisme, force est de chercher un autre sujet à « realize ». Or, le contexte relativement immédiat que représente la page fournit comme toutes les autres une liste de sujets possibles à des degrés divers, sans qu'il y ait aucune raison d'en reconnaître un en particulier. On a vu que les personnages historiques mentionnés immédiatement avant et après l'occurrence de « realizing » ne pouvaient tenir lieu de sujet de ce verbe, avec une ambiguïté concernant Fragonard. On peut dire la même chose des autres fragments qui le précèdent, soit qu'il y ait anachronisme flagrant comme dans le cas du Titien, soit qu'il n'y ait pas de lien thématique permettant l'identification au sujet de « realize ». Si l'on accole les fragments comportant un sujet possible chronologiquement, on obtient des degrés d'incohérence divers, et jamais rien de satisfaisant. Certaines associations seraient complètement saugrenues, telle :

/ “He never thinks about something; he thinks something” said Hannah Arendt, re Heidegger, realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

D'autres plus discrètement étranges, comme :

/ The great early nineteenth-century diva Catalini, in retirement in Paris, is told she has an anonymous visitor. At the door, a young woman bows her head in modesty, and says : “Madame, I have come to ask your blessing. My name is Jenny Lind” – realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

Dans ce dernier cas, le fait qu'il s'agisse déjà du domaine musical atténue l'impression d'incongruité. Mais si la souplesse de la forme en -ING facilite le rattachement



syntaxique du segment introduit par « realizing », les conditions de cohésion textuelle ne sont remplies que superficiellement. Ou bien faut-il parler d'un problème de cohérence ? Le problème est que la participiale en -ING représente dans cet énoncé fictif un changement de focalisation que rien ne prépare : le traitement externe de l'anecdote ne prédispose nullement à la focalisation interne qu'effectue le verbe « realize », activité mentale, surtout étant donné le contenu de son complément, très spécifique ici. Avec cet ajout, l'énoncé neutre devient ainsi un énoncé marqué, c'est-à-dire s'écartant de la norme. On peut d'ailleurs imaginer un texte fonctionnant de la sorte, mais les indices donnés avant l'occurrence réelle de l'énoncé en -ING qui nous occupe tendent à montrer que ce n'est pas le cas du texte de Markson, déjà bien entamé à ce stade de la page 13.

En effet, si c'est à un certain type de discontinuité que le texte habitue le lecteur, c'est aussi à un certain type de continuité. Chaque fragment a un sens en soi, sans incongruités internes dans le genre des énoncés fictifs créés plus haut. De nombreux fragments sont isolés, mais on trouve régulièrement des suites de deux fragments ou plus, liés thématiquement, et parfois syntaxiquement. Ce lien sert souvent à établir une comparaison, qu'il s'agisse d'une similitude ou d'un contraste. Un thème ou un nom propre peut être repris au cours du texte, après un nombre de pages très variable. Pour ne parler que de la fréquence d'apparition de certains noms, notons ici qu'avant l'énoncé en « realizing » de la page 13, sur l'élucidation duquel nous reviendrons dans notre troisième partie, Shakespeare est mentionné à quatre reprises (*The Last Novel* 4, 5, 11)<sup>37</sup>, et Freud à deux reprises (*The Last Novel* 3, 10), ainsi que les poètes Shelley et Whitman (*The Last Novel* 2, 5, et 5, 10), et les peintres Vermeer et Picasso (*The Last Novel* 2, 5, et 9, 12).

On voit comment le début du texte de Markson installe des habitudes de lecture, qui forment un véritable protocole. Parvenu au stade de la page 13, le lecteur sait qu'il se trouve en présence d'un texte composé de fragments qui peuvent être liés entre eux de deux façons : soit au niveau local de la page par une juxtaposition relative, c'est-à-dire par-delà le blanc qui sépare deux fragments consécutifs ; soit au niveau plus large d'un

---

<sup>37</sup> Le nom de Shakespeare apparaît deux fois page 11, à sept fragments d'intervalle. Page 5, il s'agit plutôt d'une allusion à un quasi homonyme : « The William Sakspere of Gloucestershire – who was hanged as a thief in 1248 ».

ensemble de pages, voire de l'ensemble du texte, lorsqu'un référent, qu'il s'agisse d'un nom propre ou d'un nom commun évoquant un thème, fait l'objet d'une reprise différée, souvent bien au-delà des quelques fragments suivants.

## 1.2. Un attachement paradoxal au roman

Les conventions romanesques sont à la fois écartées et poussées à leur comble dans les derniers textes de Markson. Dans *Reader's Block*, un personnage d'écrivain nommé « Reader » tente désespérément de définir les caractéristiques d'un personnage qui restera sans nom – appelé « Protagonist » ou provisoirement affublé de plusieurs noms de héros de grands romans (comme « Raskolnikov » ou « Stephen Dedalus ») -, et de lui inventer une histoire, ce qui fait l'objet d'un questionnement constant et se termine par une fin alternative. Cette tentative et les hésitations permanentes qui l'accompagnent forment la trame du livre, et en constitue l'essence romanesque. Le thème du roman qui s'écrit ou aurait pu être écrit se trouve déjà dans *Springer's Progress* et dans *Wittgenstein's Mistress*, auxquels se rattache en cela *Reader's Block*. A partir de *This is Not a Novel*, l'abstraction se fait plus grande, tandis que le rapport au roman reste ambigu mais marqué, jusque dans le titre de *The Last Novel*. Ce dernier « roman », au sens de dernier ouvrage de Markson – qui disait cependant dans une interview en préparer un autre – et au sens de phase ultime d'un genre – dont la mort est annoncée depuis si longtemps que l'on n'y croit plus –, est comme *Vanishing Point* caractérisé par la déclaration du personnage d'écrivain de s'absenter du texte, déclaration ironique puisque que sa seule présence contredit l'absence du personnage d'écrivain qu'elle annonce. De même, les indications données dans les premières pages de *This is Not a Novel* abondent dans le sens du titre, mais contiennent des contradictions en germes. Elles exposent les paramètres présidant à une écriture qui n'a effectivement, a priori, rien de romanesque :

A novel with no intimation of story whatsoever, Writer would like to contrive.

And with no characters. None.

[...]

Plotless. Characterless.

Yet seducing the reader into turning pages nonetheless.

[...]

Actionless, Writer wants it.

Which is to say, with no sequence of events.

Which is to say, with no indicated passage of time.

Then again, getting somewhere in spite of this.

*(This is Not a Novel 2-4)*

Cette épuration des principaux éléments romanesques, soit l'intrigue et les personnages, rappelle les préceptes du Nouveau Roman, et conserve de même le mot « roman » : « a novel » reste ce que le personnage d'écrivain de Markson voudrait réussir à écrire (*This is Not a Novel 2*). La fatigue dont il fait part dans l'incipit porte d'ailleurs moins sur le genre en soi que sur une certaine pratique de l'écriture :

Writer is pretty much tempted to quit writing.

Writer is weary unto death of making up stories.

[...]

Writer is equally tired of inventing characters.

*(This is Not a Novel 1)*

Le pari que fait alors le personnage d'écrivain (ou le narrateur, ici, on ne sait pas), pari sur lequel Markson fera porter le commentaire de Dizzy Dean (« If you can do it, it ain't bragging » *This is Not a Novel 10* ), est d'écrire un roman dénué des traits constitutifs du genre. Les objectifs déclarés sont celui de la « séduction » du lecteur afin de lui donner envie de tourner les pages, de lire le livre entier, et aussi d'« aboutir quelque part » (« getting somewhere »), formulation vague typique des commentaires métafictionnels des personnage d'écrivains de Markson. Le texte présentera donc une sorte de suspense habituellement assumé par la narration d'une intrigue dont on attend le dénouement, et sera organisé selon une visée également normalement servie par elle. On peut cependant s'interroger sur la possibilité de réaliser un tel exploit tout en restant dans le cadre du genre romanesque, ainsi que sur l'insistance de Markson sur les éléments dont le personnage d'écrivain prétend vouloir se débarrasser : en seulement quatre pages, et dans des interventions qui restent rares, le personnage d'écrivain (ou le narrateur, par défaut) use de la répétition de termes plus ou moins

synonymes comme « story », « plot », « action », « sequence of events », « passage of time » ou d'un même référent avec « characters », « without characters », « none », « characterless ». Le dédoublement narratif, que permet précisément le genre romanesque, par rapport à l'essai par exemple, fait que ce que dit le personnage d'écrivain (ou le narrateur) n'est pas nécessairement ce que fait Markson. Les italiques portant sur « sequence of events » et « passage of time » mettent ces segments en relief en les isolant du reste de l'énoncé dont ils font partie, de telle sorte que l'attention se porte prioritairement sur eux. Or, on peut précisément lire le texte de Markson comme une « suite d'événements », ce que sont les anecdotes et citations mises bout à bout, et ressentir de façon particulièrement sensible le « passage du temps » dans un texte qui inclut autant de vies, d'époques et de lieux différents. Les autres éléments en italiques figurant dans la suite de la liste établie par le personnage d'écrivain dans *This is Not a Novel* nous semblent obéir au même traitement ironique :

A novel with no setting.

[...]

Ergo meaning finally without descriptions.

[...]

A novel with no overriding central motivations, Writer wants.

*(This is Not a Novel 5-6)*

C'est un certain traitement de ces conventions romanesques qui sont dénoncées ici, telles que le roman réaliste les a utilisées et formatées. Mais les fragments de Markson contiennent des éléments de « décors », voire même de « descriptions », fournissant comme par procuration ces éléments manquants dans la trame du texte. Soit le cinquième fragment de *This is Not a Novel* :

This morning I walked to the place where the street-cleaners dump he rubbish.  
My God, it was beautiful.  
Says a van Gogh letter.

*(This is Not a Novel 1)*

Cette citation est caractéristique du fonctionnement du texte : ce fragment isolé suggère un lieu, une époque, une scène, une action, sous le sceau de la vérité attestée

par la correspondance d'un personnage historique. Bien que de façon très fugace, tout ce que le lecteur peut savoir de ce peintre très connu est mobilisé par le seul nom de Van Gogh, et par la particularité du regard d'un peintre qui sombra dans la folie mais qui marqua aussi un tournant dans l'histoire de la peinture, notamment en élevant au rang d'objets dignes d'être représentés des objets non considérés auparavant comme beaux. La condensation du fragment s'assortit d'un mouvement expansif vers ce que les éléments donnés suggèrent, vers tout ce qui manque. De même, la position syntaxique de complément de nom relègue Van Gogh au second plan dans « says a Van Gogh letter », mais la proéminence du pronom « I » en début de fragment produit l'effet inverse en donnant directement la parole au peintre – tout en permettant toutes les ambiguïtés référentielles puisque rien dans le contexte avant ne permet de savoir de qui il s'agit, l'absence de guillemets rendant même possible une intervention directe de l'auteur. Les « motivations » de personnages absents sont remplacées par un autre type de motivations, à commencer par celles qui régissent le choix des anecdotes et des citations et leur organisation, ce dont le discours métafictionnel présent dans le roman ne dit rien. Le personnage d'écrivain de Markson, ou le narrateur avec lequel il se confond parfois, apparaît alors comme un avatar de « unreliable narrator », et Markson comme un maître de l'ironie.

### **1.2.1. Un catalogue de mini-biographies**

Les listes de noms célèbres, le côté « name-dropping » du texte de Markson, est un facteur non négligeable de « séduction » du lecteur. Ce qui lui donne envie de « tourner les pages », c'est l'espoir d'en savoir plus sur chaque personnage historique cité dans une formulation souvent intrigante, mais aussi sur la raison d'être de sa présence dans le texte : les interventions directes du personnage d'écrivain ou du narrateur sont suffisamment ponctuelles pour se laisser désirer, et participent elles aussi de la stratégie de suspense général, en n'éclairant jamais tout à fait le fonctionnement du texte qu'elles commentent. Au sujet des anecdotes, Markson prétend comme le ferait un journaliste écrivant dans un magazine sensationnaliste que « c'est ce qui intéresse les gens », et assure que tous les ouvrages en sont remplis – et aussi que son propre mode de lecture s'est trouvé modifié par cette recherche :

And no, I relatively rarely read biographies. But keep an eye out the next few times you read some essays (by almost any critic at all) on any aspect of literature and/or music or whatever – or even, say (picking at random, here) a history of German music, or modern British literature – and note how frequently (how endlessly) just such anecdotes as the sort I use are sprinkled through. They interest people (except perhaps for dreary theorists), and I can't read virtually anything at all, ever, without repeatedly checking off dozens of them in the margins. Though indeed, once I got caught up in my last few books, it became an addiction (maybe I mean obsession) – and has almost ruined my reading altogether.

(Lettre à Françoise Palleau du 13 septembre 2003, citée par Palleau 215 et 283)

L'intérêt de ces petits faits plus ou moins vrais est de décrire de façon particulièrement condensée les personnages historiques concernés et d'en faire autant de portraits minimalistes et vivants, respectant à la fois la singularité de chacun et ayant une portée qui dépasse le stade de l'individu puisqu'il s'agit de personnes entrées dans l'histoire et dans le bagage commun des lecteurs. A défaut d'histoire au sens « story », le texte de Markson est truffé d'histoire au sens de « history », celle-ci subissant cependant un découpage en minuscules « stories » dont la multitude et la diversité valent bien les rebondissements d'une intrigue. A travers ces noms célèbres de l'histoire des « humanités », c'est l'histoire de l'humanité qui est racontée, jusque dans sa quotidienneté. Chaque fragment s'inscrit ainsi aussi bien au niveau individuel de la personne particulière dont il est question, dans une évocation de sa vie plutôt que de son œuvre, qu'au niveau général auquel l'a portée son œuvre. La vie d'un être peut ainsi être contenue en une seule phrase :

A full half-century after Marie Curie died from exposure to radiation, the very cookbooks she had once used were found to remain contaminated.

*(The Last Novel 7)*

Dans ce fragment-phrase, la carrière scientifique de Marie Curie est évoquée en lien avec sa vie de maîtresse de maison, de façon émouvante mais aussi sociologique en faisant allusion à ce qui allait devenir la double vie des femmes partagées entre leur profession et leur foyer, en contradiction avec le projet du personnage d'écrivain de ne pas peindre la société ni les moeurs de son temps :

With no social themes, i.e., no picture of society.

No depiction of contemporary manners and/or morals.

*(This is Not a Novel 7)*

Parallèlement, les fragments peuvent avoir une dimension métaphorique que le manque de détails favorise précisément. Ainsi, toujours dans l'incipit de *This is Not a Novel*, la réflexion faite au sujet de Stephen Crane peut-elle être applicable à tout individu dans des circonstances très variées et sans qu'il s'agisse nécessairement de la mort, mais plutôt de l'ironie du sort :

Stephen Crane died of tuberculosis in 1900. Granted an ordinary modern life span, he would have lived well into World War II.

*(This is Not a Novel 1)*

L'insistance sur la mort des personnes citées, si elle ne marque pas tous les fragments, loin s'en faut, est suffisamment fréquente pour frapper le lecteur, d'autant plus qu'elle fait souvent l'objet d'une mise en scène syntaxique. Ainsi conclut-elle de façon spectaculaire une anecdote dont elle n'est que la chute, moment d'importance mais qui ne contient pas l'essence du passage à lui seul :

After the 1953 Laurence Olivier film *The Beggar's Opera*, Britain's Inland Revenue Service repeatedly sent inquiries regarding an address for John Gay – from whom they had not received income tax returns.  
1732, Gay was buried at Westminster Abbey in.

*(The Last Novel 6)*

Ce type d'inversion syntaxique de la date et du lieu avec rejet et mise en valeur de la préposition est fréquent dans les derniers textes de Markson. Citons au hasard :

Inverurie, near Aberdeen, Mary Garden died in.

*(Vanishing Point 166)*

Inverness, Florida, Ted Williams died in.

*(Vanishing Point 179)*

Cette disposition n'est pas systématique (un contre-exemple est : « Jim Thorpe is buried in Mauch Chunk, Pennsylvania » *Vanishing Point 71*), ce qui lui permet de

conserver sa force, tout en constituant une forme de litanie par ses occurrences répétées. Elle aboutit à une circularité de la phrase, image abstraite du cercle que l'on retrouve ailleurs chez Markson ( le cercle presque parfait tracé à main levée par Giotto<sup>38</sup>, et la route circulaire autour du château en Espagne que Kate n'atteindra par conséquent jamais dans *Wittgenstein's Mistress*, à l'image de sa narration qui tourne autour de son véritable sujet, l'objet de la dépression de Kate). Elle met en valeur le lieu ou la date, dans un roman sans décor et sans intrigue inscrite dans une époque donnée, servant d'ersatz à ces éléments manquants. Elle fait voyager le lecteur dans l'espace et dans le temps comme le font certains romans traditionnels. Elle amène à s'interroger sur les noms de lieux, voire sur leur histoire, un peu comme le fait Kate au sujet de Troie / Hisarlik et des Dardanelles ou du Hellespont, ce qui pousse à son tour le lecteur à faire des « connexions » : le lieu écossais d'Inverness se trouve relié au lieu nommé d'après lui en Floride, comme la paronomase et l'origine linguistique lient Inverurie et Inverness, alors que rien ne relie a priori Mary Garden, cantatrice (1874-1967) et Ted Williams, joueur de baseball (1918-2002).

Avant d'être une obsession personnelle, l'un des mystères de la mort tient à ce qu'elle signifie de la vie de la personne : la mort est toujours particulière, comme le dit bien la citation de Proust placée en exergue des *Morts Imaginaires* de Michel Schneider<sup>39</sup> : « Nous disons la mort pour simplifier, mais il y en a autant que de personnes ». La mort pose la question du sens de la vie comme signification, mais aussi comme direction. Or, comment raconter la mort, et où la lire ? Michel Schneider remarque que « si les « vies d'écrivains » forment un genre littéraire, les « morts d'écrivains » ne sont qu'une espèce fantôme, que beaucoup ont cherchée, mais qui erre, dispersée, morcelée, inconsistante, parmi les rayons des bibliothèques », avant d'établir une maigre bibliographie qui commence par *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey (1830) et s'arrête à *La fin de Maupassant* de George Normandy (1927) : « quoi d'autre, depuis ? » (Schneider 16-17). Il conclut de ce manque que c'est dans l'écriture que la mort est la mieux dite, en raison d'un rapport intrinsèque entre la mort et l'écriture, entre la mort et le mot : « Il faut donc lire les livres que ces écrivains ont écrits : c'est là que leur mort est racontée. Un écrivain est quelqu'un qui

---

<sup>38</sup> « Once, being asked to submit a sample of his work, what Giotto submitted was a circle.

Well, the point being that it was a perfect circle.

And that Giotto had painted it freehand » (*Wittgenstein's Mistress* 35-36).

<sup>39</sup> Schneider, Michel. *Morts Imaginaires*, Paris : Grasset, 2003.



meurt toute sa vie, à longues phrases, à petits mots » (Schneider 17). Un des succès de la forme romanesque tiendrait à ce qu'elle donne la possibilité de faire l'expérience de la mort à travers celle des personnages

« Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit », écrit Walter Benjamin, quatre ans avant de mourir. Il voyait les ressorts du roman dans la possibilité donnée au lecteur de vivre avec les personnages « le sens de la vie ». Il faut donc qu'il soit d'emblée assuré de vivre avec eux l'expérience de leur mort. A tout le moins, cette mort figurée qu'est la fin du roman. Mais de préférence la vraie mort. Comment ces personnages lui disent-ils que déjà la mort les guette, telle mort particulière en tel lieu particulier ?

(Schneider 37)

Dans les textes de Markson, les biographies minimalistes et éclatées en plusieurs fragments, parfois très éloignés les uns des autres, mentionnent alors logiquement les circonstances de la mort des personnages historiques cités, atteignant ce double objectif de renseigner sur la personnalité du défunt, et de permettre au lecteur de « vivre avec eux l'expérience de leur mort », y compris lorsque les circonstances de celles-ci sont incertaines, comme dans le cas de Byron, premier fragment non métafictionnel de *This is Not a Novel* :

Lord Byron died of either rheumatic fever, or typhus, or uremia, or malaria.  
Or was inadvertently murdered by his doctors, who had bled him incessantly.

(*This is Not a Novel* 1)

Si le thème de la mort paraît si important à la lecture des derniers textes de Markson, c'est autant en raison de sa place dans notre imaginaire que de la proportion inégale des références qui y sont faites. En effet, le « milieu » des quatre derniers romans de Markson, soit l'essentiel de ces textes en termes de quantité, est composé de citations et d'anecdotes qui n'ont rien à voir avec la mort, et dont beaucoup illustrent un trait de caractère des personnages cités, constituant une galerie de mini portraits brossés d'un trait vif :

Norman Mailer's sixth wife was the same age as his oldest daughter.

(*This is Not a Novel* 15)

Rilke was eternally someone's houseguest. Once he had fifty different addresses in four years.

(*Reader's Block* 56)

The Metropolitan Opera once threatened to write it into Rosa Ponselle's contract that she could not ride her bicycle through the streets of Manhattan to rehearsals.

(*Reader's Block* 132)

Fretful, timorous, and a tell-tale – Coleridge's own description of his childhood self.

The schoolboys drove me from play, and were always tormenting me, and hence I took no pleasure in boyish sports, but read incessantly.

(*Vanishing Point* 52)

Auden's Manhattan residence, for years, was in a shoddy apartment building on St. Mark's Place in Greenwich Village. Where an earlier tenant had been Trotsky.

(*Vanishing Point* 105)

A woman's breast or a commonplace milk bottle – my feelings remained the same when painting either.

Corot soberly insisted.

(*The Last Novel* 58)

John Steinbeck, asked if he felt he had in fact deserved his own Nobel Prize : Frankly, no.

(*The Last Novel* 147)

Le dernier fragment, par exemple, s'inscrit dans une double page (*The Last Novel* 146-147) qui contient dix-neuf fragments, dont seulement cinq font directement référence à la mort, soit une proportion comparable à celle de l'embryon d'intrigue dans *Reader's Block*, avec respectivement un peu plus de 25% et « 20% », selon les dires de Markson :

In *Reader's Block*, 20% of the book is still about this guy Reader. Or at times it's about the one I call Protagonist, who is the hero of the book he's thinking about writing. There is an occasional setting, the house he lives in, or visualizing Protagonist on the beach or in a cemetery or something.

(cité par Palleau 200-201 et 280)

Mais de même que dans les ouvrages de Markson qui suivent *Reader's Block* la proportion de références explicites au personnage d'écrivain diminue, le nombre de références à la mort fluctue au cours du roman (le minimum étant d'une par double page), pour devenir particulièrement élevé en fin de roman. Ainsi *Reader's Block* (189-190) se conclut-il notamment sur la liste des suicidés en littérature. *This is Not a Novel*, avant le mot de la fin qui reprend celui de Robert Burton dans *The Anatomy of Melancholy*, soit « Farewell and be kind », se termine sur une tonalité nettement morbide – et un peu grandiloquente, ce que résument bien les mots « Requiem. Threnody. Dead march » (*This is Not a Novel* 187) –, et sur un désespoir nuancé, littéralement espoir décroissant selon l'expression saxonne « wanhope », introduite au début du roman (« Before the Normans brought despair, the Anglo-Saxon word was wanhope », *This is Not a Novel* 19) et reprise sans explication page 187<sup>40</sup>.

Mais le caractère poignant des dernières pages de ces romans est surtout dû à l'insertion, parmi le flux de références extérieures, de données biographiques concernant un personnage d'écrivain dont les principaux traits comme l'absence d'épaisseur en tant que personnage pointent vers la personne de l'auteur lui-même. Formant une liste disséminée à travers plusieurs pages, les problèmes de santé du personnage d'écrivain sont mentionnés en passant, dans l'expression particulièrement concise que permet le génitif saxon, forme présupposante et donc sans appel :

Writer's silent heart attack.

(*This is Not a Novel* 187)

Writer's right-lung lobectomy and resected ribs.

(*This is Not a Novel* 188)

Writer's cancer.

(*This is Not a Novel* 190)

---

<sup>40</sup> Le mot « wanhope » apparaît également une deuxième fois dans *This is Not a Novel* page 19, et une autre fois page 86.

### 1.2.3. L'ambiguïté autobiographique

Les mini biographies de personnages historiques inscrivent le cadre narratif dans le monde réel, ce dernier étant mince mais parfaitement réaliste. Les détails de la vie du personnage d'écrivain correspondent à ceux de la vie de Markson telle qu'il les note dans sa « Chronologie »<sup>41</sup>, avec une concision qui situe ce relevé aux antipodes du journal intime, et dans un style proche de celui adopté par Markson à partir de *Reader's Block*. Ainsi, pour l'année 1996, la publication de *Reader's Block* (souligné) se trouve-t-elle sobrement juxtaposée à un ennui de santé (accident cardiaque) ou à la fermeture d'un bar de Greenwich Village que l'auteur fréquentait depuis 1969 (« Markson Chronology » 5). La façon dont Markson retravaille sa propre biographie apparaît dans l'écart existant entre une liste détaillée et suivie, présentée dans l'ordre chronologique – comme la liste de ses problèmes de santé dans sa « Chronologie » : l'année 1989<sup>42</sup> contient cinq entrées correspondant soit à des opérations de la cataracte, soit à des biopsies ou à des opérations liées à la détection d'un cancer (poumon et prostate) « Markson Chronology » 4) – et l'insertion de ces éléments un par un, simplifiés et attribués à un seul personnage, au milieu de citations sans rapport explicite. L'effet est comparable à celui d'une digression, d'un refus d'en dire plus, d'une forme d'aposiopèse<sup>43</sup> (le terme « aposiopesis » figure dans *Vanishing Point* page 166) qui est retour au silence mais aussi insistance rhétorique, comme dans les dernières lignes de *This is Not a Novel* :

Dizzy Dean died of a heart attack.

Writer's cancer.

Christ, if my love were in my arms  
And I in my bed again !

Then I go out at night to paint the stars.  
Says a van Gogh letter.

Farewell and be kind.

(*This is Not a Novel* 190)

---

<sup>41</sup> « Markson Chronology », document inédit.

<sup>42</sup> Soit un après la publication de *Wittgenstein's Mistress*. Markson n'a rien publié entre 1990 (*Review of Contemporary Fiction*) et 1996 (*Reader's Block*).

<sup>43</sup> Dans son *Dictionnaire de Rhétorique*, Georges Molinié note que cette forme marque « aussi bien le pathétique que la ruse » (61).

A propos du travail de fictionnalisation de la réalité, Markson fait dire à son personnage d'écrivain Reader dans *Reader's Block* qu'il faudrait inventer une origine « plus mystérieuse » au crâne trouvé parmi d'autres sur un site précolombien par un ami archéologue pour qu'il reprenne toute « la valeur emblématique qui pèse sur le signe « crâne », si celui-ci devenait partie prenante de la fiction que Reader projette indéfiniment d'écrire (« Its origin should be more intriguing if Reader gives it to Protagonist » *Reader's Block* 55), comme le remarque Marie-Claude Profit<sup>44</sup>. Ainsi, pour bénéficier de tout son potentiel symbolique, il faudrait que le crâne puisse évoquer « la référence religieuse (le crâne d'Adam), ainsi que les références culturelles secondaires, la scène du fossoyeur dans Hamlet par exemple » (Profit 83). Dans *Reader's Block*, l'écriture de Markson oscille entre l'autobiographie et la fiction, ce qui lui permet d'éviter les écueils des deux, l'exactitude du véridique perdant de sa force symbolique et vice versa. L'attachement paradoxal au roman que montre Markson est peut-être dû aux ambiguïtés et à la liberté que permet ce genre aux limites sans cesse repoussées. Le jeu des pronoms peut persister sans qu'il soit nécessaire de trancher entre l'un et l'autre dans cette « semi-fiction semi-fictionnelle » (*Reader's Block* 141) dans un roman qui expose cette ambiguïté fondamentale dès l'incipit :

Someone nodded hello to me on the street yesterday.

To me, or to him ?

(*Reader's Block* 9)

Les derniers textes de Markson ont une valeur testamentaire, et il insère dans chacun la même formule du kaddish, comme s'il s'agissait d'une dernière prière, de ses derniers mots : « *Yis-ga-dal v'yis-ka-dash sh'may rab-bo* ». Cette ligne figure exactement en 16ème position en comptant les fragments à partir de la fin dans *Reader's Block* et dans *This is Not a Novel*, mais un peu avant (26ème) dans *Vanishing Point*, comme s'il fallait sans cesse brouiller les pistes, même d'un texte à l'autre. La formule est isolée, non commentée, non insérée dans un contexte qui permette d'en appréhender le sens et la portée, et la judaïté qu'elle expose n'est pas revendiquée outre mesure. Dans ces

---

<sup>44</sup> Profit, Marie-Claude. « Vers une écriture du silence : trois romans de David Markson ». *Cahiers Charles V*. Décembre 2000, n°29, p.65-87. Page 83.

circonstances, il est clair que la confession sera et ne sera pas, et le lecteur est prévenu de la difficulté, le testament prenant l'allure d'une énigme :

I am growing older. I have been in hospitals. Do I wish to put certain things down ?

Granted, Reader is essentially the I in instances such as that. Presumably in most others he will not be the I at all, however.

*(Reader's Block 10)*

Comme le souligne Françoise Palleau à propos de cette même citation, Markson se livre ici à « un jeu qui gêne le contrat autobiographique et rappelle la capacité d'invention de l'écrivain » (Palleau 201). La possibilité d'écrire une autobiographie est en fait une question centrale de la trilogie, liée aux interrogations sur le roman. Dans *Reader's Block*, on trouve ainsi à chaque fois les deux questions posées à la suite l'une de l'autre, et dans le même ordre roman / autobiographie :

What is a novel in any case ?

Or is he in some peculiar way thinking of an autobiography after all ?

*(Reader's Block 13)*

Or perhaps not a novel ?

Is he in some peculiar way thinking of an autobiography ?

*(Reader's Block 41)*

A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel ?

Or is he in some peculiar way thinking of an autobiography ?

*(Reader's Block 137)*

Dans ces citations, on note une progression dans la réflexion portant sur le roman, de la question fondamentale « qu'est-ce qu'un roman ? », à l'éventualité de quitter le genre (« or perhaps not a novel ? »), qui sera reprise dans le titre suivant, *This is Not a Novel*. La dernière proposition est une redéfinition ou la définition d'un sous-genre,

celui d'un roman « de références et d'allusions intellectuelles », pour autant que cela soit encore du roman (« so to speak minus much of the novel »). En revanche, les questions portant sur l'autobiographie restent formulées quasiment de la même façon de la page 13 à la page 137, marquant un statu quo, voire un blocage : « after all » indique un retour sur une décision contraire, tandis que « in some peculiar way », répété trois fois, place d'emblée cette autobiographie éventuelle (« thinking of ») sous le signe de l'étrangeté. En optant au moins en partie pour un pronom de troisième personne, Markson semble de toute façon rester en-deça d'une démarche réellement autobiographique, tout en énonçant suffisamment clairement le terme pour que cette dimension puisse être sérieusement envisagée. C'est d'ailleurs l'une des définitions proposées directement pour qualifier *This is Not a Novel* :

This is also even an autobiography, if Writer says so.

(*This is Not a Novel* 53)

Dans *Vanishing Point*, l'« expérience » consiste en une absence programmée et ambiguë du personnage d'écrivain (« Author's experiment to see how little of his own presence he can get away with throughout » *Vanishing Point* 93). Or les ressemblances avec l'auteur Markson, notamment concernant la méthode d'écriture comme nous l'avons relevé plus haut, sont telles que cette déclaration relève encore de l'autobiographie. Le personnage d'écrivain de Markson tape comme lui son manuscrit sur une vieille machine à écrire, la poursuite de l'écriture paraissant suspendue à des questions matérielles aussi bien qu'à son déroulement propre, présenté comme échappant à la volonté de l'auteur :

Actually, in addition to not knowing where things might be headed, Author has to wonder whether his very typewriter will get there in the process. His less and less dependable forty-plus-year-old manual portable. Particularly with the once ubiquitous neighborhood repair shop seeming no longer to exist.

(*Vanishing Point* 15)

Typewriter ribbons, too, Author finds it harder and harder to locate.

And typing erasers.

(*Vanishing Point* 17)

Ces détails concernent l'écriture dans sa matérialité<sup>45</sup>, vue comme intrinsèquement liée au style. La mise en relief de « typing erasers », par exemple, permet une meilleure résonance de l'écho avec une citation de Quintilien sur l'importance de la suppression dans l'acte d'écriture, située quelque quatre-vingt pages plus loin – et qui pourrait être, avec la phrase qui suit, la devise de Markson :

Erasure is as important as writing.  
Said Quintilian.

Who also said, Write quickly and you will never write well.

(*Vanishing Point* 99)

C'est aussi une mise en relief de la disparition, de l'effacement, qui rejoint le projet de Markson de s'écarter de son texte, et qui est aussi une image de mort. Le passage du temps est évoqué dans tout le passage ainsi reconstitué, l'obsolescence du matériel utilisé annonçant sa disparition prochaine, dans une sorte de préfiguration de l'absence, disparition inexorable et déjà amorcée par la fermeture du magasin. Comme les listes de morts célèbres, les blancs, les pauses entre les fragments, en tant qu'absence ou effacement des mots sur la page, participent de la constellation d'images de disparition qui servent de cadre à l'évocation de la mort prochaine du personnage de l'écrivain. Le jeu des pronoms auquel se livre Markson au début de *Reader's Block* (« To me or to him ? »), la potentialité référentielle du pronom de première personne, ainsi que l'hétérogénéité stylistique de l'œuvre fait que la citation latine « Timor mortis conturbat me » ainsi que sa traduction « The fear of death distresses me » peuvent être attribuables au « je » du personnage d'écrivain, double quasi transparent de l'auteur, surtout lorsque la citation apparaît comme émanant de la mémoire de ce personnage (« recalling ») :

Though with Writer also now recalling the refrain from Dunbar's Lament for the Makers, about the deaths of such as Chaucer and Lydgate and Henryson and Gower :

*Timor mortis conturbat me.*

The fear of death distresses me.

---

<sup>45</sup> Jacques Derrida ( 1930-2004) a donné une conférence intitulée « Matière et mémoire, le ruban de machine à écrire », le 22 janvier 2001.



Parallèlement, les précisions accompagnant ici la citation ont pour effet d'accentuer l'aspect bibliographique, l'érudition prenant le pas sur la focalisation interne déclenchée par un verbe comme « recall », dans un jeu concomitant de rapprochement et de distanciation par rapport au personnage d'écrivain. Le caractère second du statut syntaxique de la prédication Writer-recall va dans le sens de cette ambivalence : « though with Writer also now recalling » est une proposition sans verbe conjugué, consécutive à une autre dont elle dépend, et ne portant donc pas l'accent principal, pour ainsi dire. Or, les dernières intrusions directes du narrateur, auxquelles le connecteur « though » est susceptible de relier le fragment qu'il introduit, portent sur une énième définition du texte, cette fois en tant que « variante contemporaine » du *Livre des Morts* égyptien, sur le nombre impressionnant de morts cités et sur le travail de mémoire auquel cette liste oblige le narrateur pour ne pas se « répéter » (alors que la répétition est une composante évidente de ce texte), et sur le sens de ces « préoccupations » liées au vieillissement du personnage d'écrivain :

The Egyptian Book of the Dead. From papyri and pyramid inscriptions dated as early as 1580 B.C.

Or a contemporary variant on the latter, if Writer says so.

Writer incidentally doing his best here – insofar as his memory allows – not to repeat things he has included in his earlier work.  
Meaning in this instance the four hundred and fifty or more deaths that were mentioned in his last book also.

(*This is Not a Novel* 146-147)

Your last book was a flop.

All of this preoccupation implying little more, presumably, than that Writer is turning older.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> La citation est reprise, plus près de la fin, dans le roman suivant : « *Timor mortis conturbat me*. Says William Dunbar's *Lament for the Makers* : The fear of death distresses me. Which Author suspects he has quoted before in his life » (*Vanishing Point* 184).

<sup>47</sup> Ce dernier fragment fait l'objet d'un étrange contresens dans la traduction de Claro, qui propose « un peu plus » pour « little more », altérant ainsi complètement le sens du texte : « Toutes ces préoccupations signifiant un peu plus, on le suppose, que le fait qu'Ecrivain vieillit » (*Arrêter d'écrire* 147). Le titre *Arrêter d'écrire*, s'il reprend la première ligne du roman (« Writer is pretty much tempted to quit writing » / « Ecrivain est très tenté d'arrêter d'écrire »), nous semble également relever du contresens en ne prenant pas en compte l'ironie du titre anglais *This is Not a Novel*, sans parler de la problématique soulevée par la référence à Magritte et son « Ceci n'est pas une pipe » (Magritte étant par ailleurs l'un des noms que, dans *Wittgenstein's Mistress*, Kate donne au

Le masque porté par un personnage d'écrivain dont la ressemblance avec l'auteur est trop frappante prend ici le visage de la définition générique et du commentaire métatextuel (quasiment d'ordre génétique, ici), avant de jouer de l'ambiguïté du pronom « you » (ambiguïté référentielle autant qu'énonciative), qui peut renvoyer ou pas au personnage d'écrivain, et à l'auteur de *Reader's Block*, ouvrage précédant immédiatement *This is Not a Novel* et qui ne fut effectivement pas un succès commercial<sup>48</sup>. On devine ici que les intrusions métatextuelles du narrateur ne sont à comprendre que partiellement comme des explications, qu'elles sont stratégiques dans leur duplicité de mesures d'effacement autant que d'exposition, trompeuses dans ce qu'elles disent et dans ce qu'elles font. Ces intrusions, sur l'importance desquelles nous reviendrons dans notre troisième partie, se répondent entre elles autant qu'elles s'entremêlent au reste du texte dans un jeu d'échos multiples, reliant le métafictionnel à un univers diégétique qui renvoie au monde réel dont on ne peut que supposer, à cause des limites (qui sont aussi celles de la délicatesse) que pose le genre de la fiction (ou du roman), qu'il est celui de Markson lui-même :

Author is experimenting with keeping himself out of here as much as possible  
because ?  
Can he really say ? Why does he still have no idea whatever where things are  
headed either ?  
Where can the book possibly wind up without him ?

(*Vanishing Point* 96)

Author still uses a typewriter instead of a computer because ?

Can he really say ? Why does he still listen to music on 33 1/3 rpm long-  
playing vinyl phonograph records ?

(*Vanishing Point* 27)

De même que ces interrogations successives pointent vers un certain degré d'indétermination, font entrer en ligne de compte l'inexpliqué et le non-dit, l'attachement à un monde surranné dont il est question dans le dernier fragment porte

---

chat dont l'existence n'est pas plus avérée que dans la strophe de *Prufrock* de T.S.Eliot où le vent est figuré à l'aide du vocabulaire utilisé pour décrire le comportement d'un chat).

<sup>48</sup> Ce n'était que partie remise : *Reader's Block* a bénéficié d'une troisième réédition.

un nom qui n'apparaît pas ici, de façon emblématique : celui de la nostalgie, corollaire de l'âge. Plus que la mort, c'est la difficulté de vieillir qui est au cœur des derniers romans de Markson, la longue fin de vie qui se raconte de *Reader's Block* à *The Last Novel*, soit depuis plus de dix ans. Markson, né en 1927, a aujourd'hui plus de quatre-vingts ans. « Old age is not for sissies », dit Bette Davis (*The Last Novel* 178); « The last act is tragic, however happy the rest of the play », écrit Pascal : l'expérience humaine transgresse les frontières génériques. Le narrateur de Markson ne distingue pas les vicissitudes de sa vie quotidienne de son travail d'auteur, d'où son nom désignant sa seule fonction d'écrivain; sa mémoire lui joue des tours dans la vie de tous les jours aussi bien que dans son ouvrage, les deux plans s'entremêlent de telle sorte que le trajet et le sentiment de « planer » au-dessus des lieux dont il est question à la fin de *Vanishing Point* s'applique aussi bien aux errements du corps du personnage d'écrivain dans son appartement qu'à la visée de l'œuvre et à la présence narrative dans le texte :

But why in heaven's name is Author convinced that he only hours ago abruptly stopped working and went in to lie down ? In the middle of the day ? Another nap ? Could Author have taken a nap almost without realizing that he did ?  
[...]  
And Author's shoulder smacking against the corridor wall again ?  
A passage he has normally navigated ten thousand time without a second thought ?  
[...]  
As if Author's Adidas have whims of their own.  
[...]  
And after the corridor ? This even newer image of Author's bed having gotten to be such a vast distance across the room ?  
Why can't Author tell whether he is imagining that or remembering it ?  
[...]  
Plus the sense that Author could also not seem quite able to make his way across ?  
Hovering there, did he almost seem to be ?

(*Vanishing Point* 188-9)

Une véritable autobiographie obligerait cependant à un travail de mémoire différent de celui auquel se livre Markson, alors que dans cet étrange roman le détournement de l'objet de la remémoration et du discours permet l'esquive, la pudeur, la honte, la fuite. La notation infinie, pour mémoire, des faits et dire d'un autrui plus célèbre que soi, est une libération du poids de ses propres souvenirs, elle est mémoire qui permet

d'oublier, l'ordonnement des fragments étant alors à comprendre comme une métaphore du tri de la mémoire et de l'oubli. Ce texte à double-fond est une alternative à une écriture autobiographique assumée, une indication donnée dans les dernières pages de *Reader's Block* contenant peut-être la clé du refus d'une forme trop directe – après plusieurs réitérations de la question de savoir si le personnage d'écrivain doit conférer ses propres traits au personnage qu'il cherche à inventer, et surtout avant une nouvelle évocation de la possibilité d'une autobiographie :

*How has Protagonist managed to so calamitously fuck up his life ?*

[...]

Or is he in some peculiar way perhaps thinking of an autobiography ?

*(Reader's Block 184)*

Autre élément autobiographique au sens de l'inscription dans l'époque contemporaine, Markson, qui vit à New York depuis les années 1960, mentionne dans *Vanishing Point* (paru en 2004) les événements du 11 septembre 2001 et se moque de George W. Bush dans *The Last Novel*, ce qui fait de lui un intellectuel engagé a minima, choisissant la forme d'une blague à la façon d'un comique de stand-up, ciblant avant tout la « stupidité » présumée du 43<sup>ème</sup> président des Etats-Unis, trait satirique élémentaire contre le stéréotype des sots qui nous gouvernent :

Dear President George W. Bush :

Herewith please find uncorrected proofs for the newly discovered rewritten version of Heidegger's *Sein und Zeit*. Kindly limit your review to twelve thousand words. Thank you.

*(The Last Novel 140)*

Comme il le dit en entretien, il s'intéresse d'abord à l'histoire des arts et aux noms dignes de rester dans l'histoire, la perspective historique étant primordiale même pour imaginer le futur :

Harlin : There are some contemporary references in this book. You mention the Iraq war a couple of times, George W. Bush, and even Rush Limbaugh.

Markson : I hesitated about that; I usually don't do it. My attitude is that everybody should know even the most obscure painter or composer. But fucking George W. Bush ? A hundred years from now ? Who will know him any more than they know Chester Alan Arthur ? Well, no, it's different,

because he may end the world. But I think I released some braces with this book when I let myself mention those few people.

(Harlin Interview 7)

Malgré le rejet de la politique exprimé avec véhémence dans *This is Not a Novel* (« Categorically with no politics » (*This is Not a Novel* 7), ou encore « Art which is not propaganda is not art, said Diego Riviera. Writer's arse » (*This is Not a Novel* 122), les choix faits par Markson pour mentionner cet événement majeur dans l'histoire contemporaine situent cette tragédie dans l'histoire de l'humanité, ce qui permet de la relativiser. La première mention de « 9/11 » est faite par le biais d'un commentaire du compositeur Stockhausen, ou d'une « photographie du même événement », qui se passe de descriptions, affichée dans le studio de Gerhard Richter :

The greatest work of art ever, Karlheinz Stockhausen called the destruction of the World Trade Center.

On the wall in Gerhard Richter's studio at the time also – a photo of the same event.

(*Vanishing Point* 8-9)

La sobriété glaciale produite par l'absence de commentaire interroge ici. Que faut-il en penser ? En s'abstenant de prendre parti, et en livrant d'emblée cette incroyable remarque, Markson évite les lieux communs de l'apitoiement et suggère une prise de distance qui s'exprimera plus clairement ensuite. Cette mise en perspective est faite au moyen de comparaisons implicites avec des événements destructeurs de plus grande ampleur, comme les fléaux de la peste et du feu qui frappèrent Londres au XVII<sup>ème</sup> siècle :

Seventy thousand people died in London in the Great Plague of 1665.

Seventy thousand.

Two hundred thousand lost their homes in the Great Fire of one year later.

(*Vanishing Point* 131)

D'autre part, la comparaison du 11 septembre avec les horreurs de la guerre de 1939-45 tiendrait-elle, si l'on pensait seulement à en interroger les survivants, comme Kurt Vonnegut, autre écrivain new-yorkais (1923-2007) auquel il est fait allusion ici :

Practically all those interviewed in the aftermath of the World Trade Center agreed that they had never confronted anything more horrendous.  
Author's curiosity as to whether anyone thought to inquire of the writer of *Slaughterhouse-Five*.

(*Vanishing Point* 79)

L'horreur nazie est rappelée à travers cinq fragments de lettres dispersés sur sept pages, dans lesquels il est question de fournir 150 femmes « en bonne santé » afin d'expérimenter sur elles des drogues qui les tueront toutes (*Vanishing Point* 103-109).  
Les troublantes répétitions de l'histoire sont également rappelées sans autre forme de commentaire :

1915. The first use of poison gas in battle, at Ypres on the Western Front. By the Germans.

1939. The first use of gas chambers for the execution of civilians, commencing with experiments on retarded children. By the Germans.

(*Vanishing Point* 159)

Ainsi, la mise en perspective historique de l'intolérance islamiste est-elle faite par le rappel d'autres formes extrêmes d'intolérance en d'autres lieux et d'autres temps :

Five hundred years, virtually to the year, before the Taliban :  
Ornaments, women's jewelry, perfumes, mirrors, cosmetics, chessboards, playing cards, lutes, harps, carnival masks, books, illuminated manuscripts, paintings especially of women, more –  
Into Savonarola's Bonfires of the Vanities.

(*Vanishing Point* 24-25)

Any number of literary works were flung into Savonarola's conflagrations with the rest. With printing still in its essential infancy, how many irreplaceable single copies of Greek and Latin manuscripts were lost ?

(*Vanishing Point* 26)

Brûler des livres conduit à brûler des êtres :

Where they burn books, they'll end up burning people, said Heine.  
In 1821.

(*Vanishing Point* 38)

Et ni l'art ni la culture ne sauvent de l'intolérance meurtrière :

As I write, highly civilized human beings are flying overhead, trying to kill me.  
Begins an Orwell essay dated 1941.

*(Vanishing Point 32)*

If all the Armenians were to be killed tomorrow, and if half the Russians were to starve to death the day after, it would not matter to me in the least. My sole interest lies in writing.  
Said the long-since unread George Jean Nathan.

*(Vanishing Point 108)*

L'intolérance meurtrière a marqué l'histoire du christianisme, comme il semble nécessaire de le rappeler :

Take care, you who call yourself my judge. Take care what you do. For the truth is that I have my mission from God, and you put yourself in great danger.  
Said Joan of Arc to her chief Inquisitor.

Perchance you who pronounce my sentence are in greater fear than I who receive it.  
Said Giordano Bruno to the several of his.

*(Vanishing Point 120)*

Copies of all the now long lost plays of Sophocles and Euripides still existed at Constantinople until 1203.  
When the city's churches and libraries were indiscriminately ravaged and torched by the abortive Fourth Crusade.

*(Vanishing Point 52)*

C'est encore la métaphore biblique de *l'Apocalypse* qui est placée en regard de l'horreur du 11 septembre :

They were overjoyed when the first plane hit the building; so I said to them :  
Be patient.

The sky will burn at forty-five degrees. Fire approaches the great new City. In an instant a huge scattered flame leaps up.

*(Vanishing Point 149)*

Les exemples de persécution et d'humiliation des femmes abondent dans l'histoire et ne sont pas l'apanage des islamistes :

Women, in ancient Greece, were not permitted to do the shopping.

*(Vanishing Point 28)*

By order of the Council of Avignon, 1209, forbidden to handle bread or fruit set out for sale :  
Harlots and Jews.

*(Vanishing Point 53)*

The last recorded execution for witchcraft in Europe occurred in Switzerland, in 1782.

*(Vanishing Point 113)*

The myth that Helen is hanged from a tree by envious women.

*(Vanishing Point 113)*

There are no women subjects in Plutarch's Lives.

*(Vanishing Point 109)*

L'histoire montre assez les tares de l'humanité tout entière :

I have come to take away their gold.  
Said Pizarro.

*(Vanishing Point 154)*

After Nero arranged the murder of his own mother, Seneca shamelessly wrote the letter to the Senate for him declaring that she had committed suicide.

*(Vanishing Point 152)*

Cette noirceur de l'homme et du monde laisse sans voix, et seule l'exclamation d'Albert Einstein paraît adéquate devant l'horreur absolue dont l'humanité est capable :

Alleged of Einstein, when he was given the news of Hiroshima :  
Oh, vey.

*(Vanishing Point 125)*



C'est encore cette leçon de sagesse anonyme et populaire devant la mort injuste :

No man at all can be living for ever, and we must be satisfied.  
Says a peasant woman in Synge, after a last son has been drowned.

*(Vanishing Point 120)*

C'est avec toutes ces précautions, toutes ces formes de recul, que les faits récents sont énoncés, et inscrits dans l'histoire sitôt qu'ils se sont produits, avec mise en relief de la date pour tout commentaire :

The fifteen young Muslim girls who were left to burn to death in a school fire in Mecca when vice police drove off those coming to their aid – lest they be seen by men while not wearing their head scarves.  
In 2002.

The woman in Pakistan who was raped – and under Muslim law was convicted of adultery and sentenced to be stoned to death.  
In 2002.

*(Vanishing Point 129)*

Des juxtapositions anachroniques et d'autant plus frappantes sont faites :

Jack the Ripper was left-handed.  
Like Osama bin Laden.

*(Vanishing Point 111)*

Cleopatra, in a burka.  
Joan, in a burka.  
Marilyn.

*(Vanishing Point 133)*

L'antagonisme entre juifs et musulmans est brièvement mentionné :

The Grand Mufti of Jerusalem, in the year 2000, on the Holocaust :  
A fairy tale.

*(Vanishing Point 50)*

There was no word for war in Yiddish.

*(Vanishing Point 129)*

Hashshasheen. Assassin.

*(Vanishing Point 135)*

Et la tolérance américaine envers les juifs rappelée comme pour mémoire :

The United States Constitution was formally declared to be in effect in March of 1789. At a celebration in Philadelphia, provision was made for tables serving kosher food.

(*Vanishing Point* 66)

C'est donc bien une vision du monde qui apparaît ici, à travers ces fragments, comme le reconnaît Markson dans un entretien. Un certain détachement philosophique imprègne cette vision, et les considérations sur l'intolérance extrême cèdent le pas petit à petit à d'autres enjeux : la référence à l'utilisation des gaz par les allemands lors des deux guerres mondiales est la dernière de ce type (*Vanishing Point* 159), et les 30 dernières pages du roman ne traitent plus du tout des formes extrêmes de l'intolérance dans l'actualité et dans l'histoire, ce qui prouve bien que Markson n'est guère intéressé par l'aspect politique de l'écriture. Dans *The Last Novel*, un seul mot-valise suffira à attaquer la vraie cible, l'intolérance et l'extrémisme quels qu'ils soient : « Fundamentalismbecility » (*The Last Novel* 143). C'est la conscience d'un problème mondial et sans fin qui s'exprime : « Wondering when the last day may have passed – anywhere in the world – during which someone did not die in an act of religion-inspired terrorism » (*The Last Novel* 181). La mise en perspective des événements récents montre aussi que les liens entre les époques et entre les lieux, les échos, les parallèles, les recroisements, sont bien la trame de ces livres « obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax ». Quant à la forme choisie, celle du fragment mais aussi celle du roman, elle permet de dire l'indicible de l'horreur répétée sans prendre clairement parti, à l'époque du politiquement correct et d'un patriotisme menaçant.

### **1.2.3. Un genre protéiforme : entre théâtre, poésie, essai philosophique et roman**

Depuis *Tristram Shandy* en passant par *Ulysses* et jusqu'aux expériences contemporaines, le roman n'en finit pas de démontrer sa souplesse protéiforme, et Markson semble appliquer dans ses derniers « romans » une définition du maître qu'il

se choisit à l'âge de vingt-cinq ans, Malcolm Lowry. De plus, l'indétermination et la surdétermination se cotoient dans « l'œuvre d'art moderne », particulièrement hétérogène et malléable, et c'est l'introduction de Malcolm Lowry à l'édition française de *Au-Dessous du Volcan* que cite à ce propos Deleuze :

L'œuvre d'art moderne est tout ce qu'on veut, ceci, cela, et encore cela, c'est même sa propriété d'être tout ce qu'on veut, d'avoir la surdétermination de ce qu'on veut, du moment que ça marche : l'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre. Malcolm Lowry dit splendidement de son roman : « On peut le prendre pour une sorte de symphonie, ou encore une sorte d'opéra, ou même pour un opéra-western ; c'est du jazz, de la poésie, une chanson, une tragédie, une comédie, une farce et ainsi de suite [...] c'est une prophétie, un avertissement politique, un cryptogramme, un film loufoque et un Mane-thecel-pharès. On peut même le prendre pour une sorte de machinerie ; et elle fonctionne, soyez-en sûr, car j'en ai fait l'expérience ».

(Lowry, lettre à Jonathan Cape, *Au-dessous du Volcan*, préface)

Il est à noter que cette auto-définition ne remet pas en cause d'autres commentaires plus classiques de Lowry lui-même sur son même roman, tel que :

Ce roman a pour sujet les forces dont l'homme est le siège, et qui l'amènent à s'épouvanter devant lui-même. Le sujet en est aussi la chute de l'homme, son remords, son incessante lutte pour la lumière sous le poids du passé, son destin. [...] Il se compose de douze chapitres et le corps du récit est contenu dans une seule journée de douze heures. De même, il y a douze mois dans une année et le livre entier est enclos dans les limites d'une année ...

(Lowry)

David Markson, auteur d'un mémoire universitaire sur *Under the Volcano* quelques années seulement après sa parution, et qui devint un ami personnel de Malcolm Lowry, déploie dans *This is Not a Novel*, à la suite de son projet de roman sans intrigue, sans personnages, sans décor etc. (*This is a Novel* 1-9), une liste d'expressions qui sont autant de tentatives de définitions de son œuvre, kaléidoscope manié de façon ludique et poétique, formules dérivées d'une auto-définition revendiquée par Robert Rauschenberg (1925-2008), peintre procédant notamment par collage, dont l'oubli d'exécuter le portrait de la galeriste Iris Clert à sa demande l'amena à écrire cette fameuse phrase :

This is a portrait of Iris Clert if I say so.

Said Robert Rauschenberg in a telegram to a Paris art gallery.

*(This is Not a Novel 17)*

[...]

This is a novel if Writer or Robert  
Rauschenberg says so.

*(This is Not a Novel 18)*

Non seulement Markson fait emprunter à son personnage d'écrivain une citation du peintre Rauschenberg, mais il fait passer celui-ci de la vie réelle à la fiction, à la faveur d'outils syntaxiques qui n'engagent à rien : « if » et « or », contrairement à l'actualisation du présent de « says ». Ce petit jeu entre fiction et réalité est mené de façon inconséquente et invraisemblable, rappelant Kate dans *Wittgenstein's Mistress* lorsqu'elle s'imagine par exemple entretenir une correspondance avec Heidegger. Cette première définition, qui dément le titre, pose le roman comme genre auto-définitoire, et l'auteur comme autorité suprême sur son œuvre. La dimension ludique de la reprise ne doit pas occulter que ce qui est en jeu, c'est l'interaction de la réalité et de la subjectivité, ainsi que le pouvoir de nommer, le pouvoir de la langue. Le personnage d'écrivain s'émancipe ensuite de la référence directe, en conservant la tournure allusive an « if Writer says so », point de départ d'une longue liste d'appellations diverses dispersée sur l'ensemble de l'ouvrage, avec des intervalles variant de 1 à 36 pages ; trois pages avant la fin, la dernière suggestion ramène à Joyce et aux limites du lisible, en l'absence de catégorie qui convienne :

This is even an epic poem, if Writer says so.  
Requiring no one's corroboration.

*(This is Not a Novel 21)*

[...]

Or even his personal Finnegans Wake, if Writer so decides.  
If only by way of it fitting no other category anyone might suggest.

*(This is Not a Novel 187)*

Les deux autres références au modernisme en littérature sont celle faite aux *Cantos* de Pound (« Also even a sequence of cantos awaiting numbering, if Writer says so » *This is Not a Novel* 23) et celle faite à T.S. Eliot (« Or an ersatz prose alternative to *The Waste Land*, if Writer so suggests » *This is Not a Novel* 101). La peinture et la musique servent aussi de points de comparaison : « This is even a mural of sorts, if Writer says so » (*This is Not a Novel* 36) ; « Or even a polyphonic opera of a kind, if Writer says that too » (*This is Not a Novel* 73) ; « This is also a kind of verbal fugue, if Writer says so » (*This is Not a Novel* 170). Markson inscrit en outre son œuvre dans la continuité de la littérature la plus ancienne, qu'il s'agisse de l'*Ancien Testament* revisité en une version simplifiée et « illisible » (« His usylelessly unreadable Blue Book of Eccles. » *This is Not a Novel* 33) ou d'une « variante contemporaine » du *Livre des Morts* de l'Égypte ancienne (« The Egyptian Book of the Dead. From papyri and pyramid inscriptions dated as early as 1580 B.C. Or a contemporary variant on the latter, if Writer says so » *This is Not a Novel* 147). C'est aussi la longue tradition des études sur la nature de l'homme qui est évoquée, ou de l'histoire des arts, cette dernière étant en l'occurrence vue sous un angle anthropomorphique : « This is even a disquisition on the maladies of the life of art, if Writer says so » (*This is Not a Novel* 86) ; « Or a treatise on the nature of man, if Writer so labels it. » (*This is Not a Novel* 111). Markson se réclame encore de la tragédie classique « à bien des égards », tandis que le rapport à la comédie est présenté comme allant de soi : « Nonetheless this is also in many ways even a classic tragedy, if Writer says so » (*This is Not a Novel* 171) ; « Or sometimes of course even a comedy of sort, if Writer says so » (*This is Not a Novel* 184). Directement à la suite de cette dernière définition, la combinaison des deux genres se trouve résolue en un titre mêlant le rire et la mort : « Death's Jest-Book » (*This is Not a Novel* 184). La poésie métaphysique de John Donne mentionnée deux pages auparavant dans une citation la qualifiant d'« amas d'énigmes » permet le lien avec l'écriture de Markson, bien que seuls les termes de la citation soient repris, rendant indirecte l'allusion à ce genre littéraire du XVII<sup>ème</sup> siècle anglais, prenant à vrai dire le risque qu'elle se perde :

Nothing but a continued Heap of Riddles, Theobald found in Donne.

(*This is Not a Novel* 68)

This is also a continued heap of riddles, if Writer says so.

*(This is Not a Novel 70)*

L'autobiographie et la continuité de l'œuvre de Markson ne sont pas en reste, mais ne sont pas présentées sous l'angle de l'évidence, au contraire :

This is also even an autobiography, if Writer says so.

*(This is Not a Novel 53)*

On the other end of the scale even a volume entitled *Writer's Block* – which Writer is willing some petulant soul will have it.

*(This is Not a Novel 173)*

Tout le roman de Markson est ainsi parcouru de définitions alternatives, introduites par « or », ou additionnelles, comme l'atteste la présence de « also » et « too », l'alternative et l'addition se trouvant ainsi combinées de façon quelque peu oxymorique. En effet, dans « or even a polyphonic opera of a kind, if Writer says that too » (*This is Not a Novel 73*), ce que dit « l'écrivain » vient s'ajouter à ses dires précédents (« says that too »), alors que « or » est en principe interprété comme introduisant un remplacement, à l'instar des mots « ersatz » et « alternative » utilisés page 101. Dans la même phrase, « even » suggère une interprétation un peu poussée, éventuellement exagérée. Ce terme revient à neuf reprises : « even an epic poem », « even a sequence of cantos awaiting numbering », etc. Des propositions de Lowry, Markson retient peu ou prou « poème », « opéra », « chant », « tragédie » et « comédie », reprend son « ou même », et utilise comme lui des expressions vagues telles que « une sorte de » : « of sorts », « of a kind », « a kind of ».

Si Markson sait faire preuve d'une précision mathématique qui le rapproche des écritures à contraintes du type de l'OULIPO – par exemple, *Reader's Block* contient « 333 interspersed unattributed quotations awaiting annotation » (*Reader's Block 166*) – on remarque le caractère approximatif des commentaires de cet avatar de 'unreliable narrator', auquel le nom de « Writer » ne confère pas davantage de pouvoir explicatif fiable. Du premier au dernier « roman » de la trilogie, le problème du genre reste en fait non résolu. Le terme « novel » qualifie les trois ouvrages en couverture, et le titre

ironique du second dans l'ordre de publication, *This is Not a Novel* souligne un paradoxe que Markson semble assumer dans le corps de ses textes davantage qu'il ne rejette le concept de roman. « What is a novel in any case ? » (*Reader's Block* 13) : la question de la définition du genre romanesque en général est posée dès les premières pages du premier ouvrage de la trilogie. Or, à partir du moment où cette question se pose, pourquoi ce qu'écrit Markson ne relèverait pas du roman ? Quoi qu'il en soit, après une liste de suggestions variées quant au genre de la forme qu'il adopte, Markson conclut avec humour quelques lignes avant la fin de *This is Not a Novel* qu'il ne s'agit peut-être ni plus ni moins que d'une « lecture », tout simplement :

Or was it possibly nothing more than a fundamentally recognizable genre all the while, no matter what Writer averred ?

Nothing more or less than a read ?

Simply an unconventional, generally melancholy though sometimes even playful now-ending read ?

About an old man's preoccupations.

(*This is Not a Novel* 189)

Le terme « read » appartient au langage familier, ordinaire : il peut être utilisé pour la littérature de masse, les romans populaires, et son emploi par Markson à propos de son ouvrage indique l'anti-intellectualisme relatif d'un auteur qui s'est en général tenu à l'écart du monde universitaire (mis à part quelques expériences d'enseignement), souligne les erreurs de jugement littéraire de l'époque actuelle et d'époques passées, et a écrit plusieurs ouvrages « commerciaux » ou alimentaires actuellement répertoriés dans la catégorie « entertainments » de sa bibliographie. Le mot « read » est répété deux fois ici : obstinément et sarcastiquement préféré à « texte », qui avait été rejeté dans *Reader's Block* (156) au même titre que d'autres termes plus techniques dans une liste hétéroclite. Le choix de « read » plutôt que « texte » est celui de la neutralité d'un terme non chargé du poids de la critique littéraire, et l'attitude, voire la pose, de Markson semble être de préférer le vulgaire plutôt que de s'exposer à tout risque de pédantisme. Réitérer le mot « read » dans un contexte définitoire est aussi faire la part belle au langage ordinaire dans la littérature, y compris dans le langage méta-fictionnel. C'est peut-être aussi une façon de dire que les mots simples l'emportent, voire que la vie l'emporte sur la littérature, ainsi que sur la critique littéraire. De

même, le mot « playful » ne ressort pas de la tradition littéraire (sauf à l'aspect ludique des expériences oulipiennes), et ici encore le choix d'un terme appartenant au langage ordinaire semble être le fruit d'une stratégie d'évitement de termes lourds de connotations conventionnelles comme « burlesque » ou « comic » par exemple. Il s'oppose également à « funny », qui est à la fois trop simple et à double sens puisqu'il signifie aussi « bizarre » : dans les deux cas il s'agirait d'un adjectif appréciatif, alors que « playful » renvoie au verbe « play », à l'idée de jouer, éventuellement à la figure du joueur.

En revanche, sans être un terme technique, le terme « mélancolie » est évocateur d'une tradition littéraire, rappelant notamment Richard Burton, plusieurs fois cité dans les trois ouvrages, et dont les derniers mots de son *Anatomy of Melancholy* terminent *This is Not a Novel* après avoir été rapportés quelques pages plus haut :

Farewell and be kind.

Say the last words of the original edition of *The Anatomy of Melancholy*.

(*This is Not a Novel* 179)

Farewell and be kind.

(*This is Not a Novel* 190)

« Generally melancholy though sometimes even playful » : la proportion de mélancolie et de jeu est donnée, bien que de façon vague, c'est-à-dire que le ton général est mélancolique, et le jeu occasionnel. Faut-il en déduire que la contrainte en tant que jeu littéraire est secondaire par rapport au sujet mélancolique de la mort qui approche ? C'est bien, semble-t-il, la démarche de Markson qui se trouve exposée ici en des termes presque anodins. On note par ailleurs la présence de l'adversatif « though », qui souligne le caractère apparemment antithétique des deux termes, par rapport à d'autres choix possibles qui auraient pu consister à les lier. Il ne s'agit pas, par exemple, de modifier la mélancolie en « playful melancholy », mais bien de deux termes pleins, pesant de tout leur poids, d'un côté la mélancolie, de l'autre le jeu : il est bien dit que la proportion de mélancolie l'emporte, le jeu ne la déloge pas. Le contrat de départ est rempli, puisqu'il était question de terminer l'ouvrage par une note de tristesse : « even a note of sadness at the end » (*This is Not a Novel* 4), qui se fait



poignante au détour de la dernière page avec l'annonce de « Writer's cancer » (*This is Not a Novel* 190), le mot « farewell » de la dernière ligne prenant alors valeur éventuelle d'adieu à la littérature et à la vie.

« Or was it possibly nothing more than a fundamentally recognizable genre all the while, no matter what Writer averred ? » : dans le passage définitoire reproduit plus haut, le caractère prosaïque des mots choisis contraste avec l'emphase de la mise en page, chacune des phrases étant isolée par un blanc. Un réseau d'assonances, de rythmes, voire de rimes internes, contredit aussi l'apparente simplicité d'un tel passage. Ainsi, dans la phrase ci-dessus, « fundamentally » et « recognizable » ont le même nombre de syllabes et le même schéma rythmique, ainsi que « no matter » et « what Writer ». On peut considérer que « genre » rime avec « more », et que « averred » contient comme une sorte d'anagramme le mot à deviner, soit « read ». Les consonnes liquides sont récurrentes, jusque dans la ligne suivante : « Nothing more or less than a read ? ». Puis c'est une suite de trois segments de 7 ou 8 syllabes chacun, se terminant également par une liquide, avec une reprise du mot « read » qui relève de la rime : « Simply an unconventional, / generally melancholy / though sometimes even playful/ now-ending read ? ». Par contraste, les deux derniers mots ressortent particulièrement, trois des quatre syllabes portant un accent primaire, ce qui renforce leur caractère performatif d'annonce de la fin du texte. La dernière phrase de ce passage est un pentamètre au rythme plutôt iambique : « About an old man's preoccupations ». Les phrases explicatives présentes dans les courts paragraphes de Markson peuvent donc être marquées par une scansion, certes libre et irrégulière mais existante, et qui va dans le sens de leur disposition en strophes d'un seul vers, à mi-chemin entre prose et poésie. Mais le rythme interne de telles phrases n'est précisément pas souligné par un découpage différent de celui d'un énoncé banal. On est du côté de la contrainte implicite. Il nous semble que la traduction française de *This is Not a Novel* proposée par Claro<sup>49</sup> ne conserve que l'aspect prosaïque du langage de Markson, sans chercher tout à fait à rendre la dimension poétique de sa prose (malgré les assonances en « l » dans le troisième fragment, la rime interne entre « s'achevant » et « maintenant », et les douze pieds de la dernière ligne) :

---

<sup>49</sup> David Markson, *Arrêter d'écrire (This is Not a Novel)*. Traduit par Claro, Paris : éditions du Cherche-Midi, 2007.

Ou n'était-ce peut-être rien de plus qu'un genre fondamentalement identifiable tout ce temps, en dépit de tout ce qu'a affirmé Ecrivain.

Rien de plus ou de moins qu'une lecture ?

Simplement une lecture non conventionnelle, globalement mélancolique bien que parfois même espiègle et s'achevant maintenant ?

Concernant les préoccupations d'un vieil homme.

(Claro187)

Plutôt qu'un roman dépourvu de ses qualités, ce texte n'est-il pas en effet « une sorte de poème » ? La question est clairement posée dans *Reader's Block* :

Or does the absence of narrative progression plus that cross-circuited schematism possibly render it even a poem of sorts ?

(*Reader's Block* 166)

Le poème est aussi une alternative à la narration romanesque, en ce qu'il permet une plus grande liberté formelle et thématique ; c'est une forme d'écriture à contraintes par définition; des liens intrinsèques en constituent l'unité : le texte de Markson est un poème par ses manques – faute de progression narrative –, mais aussi en raison du réseau d'éléments croisés qui est établi. La coordination en « plus » aide à transformer un vide (« absence ») en plein (existence présumée par « that »). D'autre part, comme l'analyse Marc Lapprand dans sa *Poétique de l'Oulipo*, après le dernier coup porté au vers classique par le vers libre, les écritures à contraintes font figure de retour à la forme fixe, et en cela ressortissent d'un nouveau classicisme. Etablir le lien entre prose et poésie est l'un des combats littéraires dévolu au post-modernisme, au sens de l'après-Stein : « there is no essential difference between prose and poetry. This is essentially the problem with which your generation will have to wrestle », assure-t-elle en 1935 à l'adresse de ses successeurs potentiels<sup>50</sup>. Dans le texte de Markson, par le jeu des citations croisées, à travers certains jugements, certaines méthodes, les différences entre prose et poésie sont par ailleurs relativisées au sein même de l'histoire littéraire :

---

<sup>50</sup> Stein, Gertrude, *How Writing is Written*, publié dans *The Choate Magazine*, Février 1935.

The greatest artist who has ever written, George Eliot called Jane Austen.

A prose Shakespeare, agreed Macaulay.

Without poetry – Charlotte Brontë's dissent.

*(Vanishing Point 123)*

According to Suetonius, Virgil first wrote the entire Aeneid in prose – and only then recast it into verse.

*(Vanishing Point 52)*

Reprenons à présent celle des définitions qui suit l'application du terme « roman » par Markson à son ouvrage ( « This is a novel if Writer or Robert Rauschenberg says so ») :

This is even an epic poem, if Writer says so.  
Requiring no one's corroboration.

*(This is Not a Novel 21)*

Dans ce qui ressemble à un long poème, notamment par son caractère ininterrompu et par la disposition en paragraphes aussi courts que des strophes, voire parfois des vers, Markson fait régulièrement allusion à Homère, en particulier à *L'Illiade*. A-t-il tenté d'écrire une sorte d'épopée (post)-moderne ? L'histoire et la légende peuvent se mêler dans les récits d'anecdotes livrés sans source, sans éléments annexes attestant de leur réalité. Les listes de dates et lieux de décès de divers personnages de l'histoire culturelle sont autant de faits réels incontestables, tandis que les causes laissent davantage de part à l'imagination, du moins à l'incertitude. Les bribes de fiction en germe dans les interventions de l'« auteur », qu'il se nomme Reader, Writer ou Protagonist, sont également intermédiaires, entre réalité autobiographique et narration fictionnelle, fictive. Histoire et légende s'entremêlent, ce qui est une des composantes de l'épopée. La liste de héros potentiels est longue dans ce texte composé d'une multitude de mini-récits, qui formeraient une sorte d'épopée de la pensée humaine à travers les âges et dans ses diverses formes d'expression, artistique et philosophique si les anecdotes et citations retenues n'étaient pas si triviales. En effet, si par le jeu de la juxtaposition les grands hommes se côtoient, l'accent est mis comme dans *Ulysses* sur le détail, sur de petits faits ne sollicitant aucunement la grandeur d'âme, ce qui est a

priori contraire à l'esprit de l'épopée. De même, le langage n'a rien du style traditionnellement élevé de l'épopée : comme la plupart de ses contemporains, Markson privilégie dans ses écrits le langage ordinaire.

Pour Françoise Palleau, ces textes fragmentés comme un ensemble de répliques ont une dimension théâtrale :

La métaphore de la pièce de théâtre s'impose non seulement par cette brièveté, par l'idéal d'une lecture suivie, comme une représentation théâtrale, mais aussi par la composition d'ensemble et par le style de l'écriture. Dans chaque paragraphe, l'écriture se met en scène dans la particularité syntaxique des formules ramassées, se donne en spectacle par ses idiosyncrasies répétitives. Ciselée comme une série de répliques théâtrales, elle attire l'attention sur sa texture par la bizarrerie du phrasé, qui reste toujours très compréhensible, mais formulé de façon inattendue.

(Palleau 163-164)<sup>51</sup>

Dans les derniers textes de Markson, en effet, « le romanesque est mis au service du théâtral », genre auquel Markson ne s'est pas essayé directement, contrairement à la poésie. Ainsi, quand le personnage de l'écrivain « plante le décor de son personnage », le texte ressemble-t-il bien à une série d'indications telles qu'on en trouve dans l'écriture théâtrale :

Preferably separate entrances. The house on a dune, possibly, with Protagonist and the others coming and going along opposite sides of the slope.

And with Protagonist's entrance in the rear, a sort of basement ? Possibly what had once been an indoor garage ?

Ergo almost never seeing these women, merely being aware of their proximity. Or hearing them, on occasion.

(*Reader's Block* 21)

De tels passages sont comme des « didascalies », le personnage de l'écrivain se faisant « metteur en scène » d'un texte à lire comme « une pièce de théâtre », selon les mots de Françoise Palleau. Ceci n'exclut pas la dimension romanesque du même texte, qui est aussi « un roman intérieur » :

---

<sup>51</sup> Palleau-Papin Françoise. « La mise en scène de l'écriture dans les trois derniers romans de David Markson : *Reader's Block, This is Not a Novel, Vanishing Point* ». *Cahiers Charles V : Etats-Unis : Formes récentes de l'imagination littéraire (II)*, 2005, n°38.

[...] comme dans un monologue intérieur de roman, le silence du blanc entre les trois paragraphes consécutifs est celui de la réflexion pour le narrateur solitaire. Il poursuit son idée progressivement, dans un dialogue avec lui-même. Dans le silence entre ses fragments de phrases, il laisse deviner les biffures des autres possibilités de décors qu'il rejette, les hésitations dans la construction progressive de son espace imaginaire. Il construit celui-ci à coups de questions, d'hésitations marquées par la conjonction de coordination « ou » dans une phrase interrogative en deux étapes au début de *Reader's Block* : « Or would Reader rather see Protagonist live somewhere else entirely ? / An isolated house at a beach, for instance ? »

(*Reader's Block* 20)

Le choix de faire vivre son personnage dans un garage, « décor à contre-emploi », peut être qualifié de « beckettien ». Il est d'ailleurs fait allusion à Beckett, par exemple dans cet extrait :

Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful !  
Says Estragon.

(*Vanishing Point* 70)

Cependant, la comparaison de l'écriture de Markson avec celle de Beckett, souvent faite, ne tient pas si l'on prend en compte la mise en page, fragmentée chez Markson à partir de *Wittgenstein's Mistress*, et par « blocs » chez Beckett, et surtout le fond (« making just an opposite point from mine »), ainsi que la masse de références qui constitue le texte marksonien :

[...] practically every review of *Wittgenstein's Mistress* mentioned him [Beckett]. And yet it's really a sort of quick surface response. What I've written is a monologue, yes. But even forgetting that it's a woman who's talking, does the comparison go any farther ? Those short paragraphs we've mentioned – open any Beckett book, certainly that central trilogy, and you're confronted with solid blocks of type. Making just an opposite point from mine, so much compulsion that there's no time for questioning any of it. But then too there's all that intellectual baggage again, hundreds and hundreds of references, from music to art to Greek myth to philosophy. Or even to Casey Stengel. Is there any of that in Beckett ?

(Tabbi Interview 114)<sup>52</sup>

En effet, ces références forment la « culture » que Kate porte comme un fardeau, ou plutôt comme un ultime bagage dont on ne se défait pas car il reste dans nos têtes (« the baggage that remains in one's head » *Wittgenstein's Mistress* 14-15), alors que

---

<sup>52</sup> Tabbi, Joseph. « An Interview with David Markson ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.104-117.

les personnages de Beckett se situent plutôt en dehors de la culture, différence essentielle selon Markson :

The isolation there is in some ways almost outside of « culture », whereas my own woman bears the full burden of it. Writing the last volume of history the way Herodotus wrote the first, I let her say. I admire hell out of Beckett. But I doubt I gave him three stray thoughts in doing that novel.

(Tabbi Interview 114)

Markson revendique d'ailleurs sa propre originalité dans un passage comme :

Nobody comes. Nobody calls –  
Which Novelist after a moment realizes may sound like a line of Beckett's,  
but is actually something he himself has said in an earlier book.

(*The Last Novel* 58)

Dans sa recherche onomastique, dont les noms de personnages de Beckett ne sont qu'un exemple, le personnage de l'écrivain (ou le narrateur) emploie différents noms de personnages célèbres qui établissent des liens avec d'autres ouvrages de la tradition littéraire romanesque, tandis que le style se fait lui-même plus classiquement narratif :

That garage area, at the rear, looks out onto little more than scrub and brush. There is a path Raskolnikov / Bloom follows through the dunes, but heading away diagonally, so that he has almost no view of the upper story then either.

(*Reader's Block* 22)

La théâtralité est ainsi mêlée au romanesque, dans une hétérogénéité essentielle. Il s'agit d'un jeu « souple » entre roman et théâtre qui « témoigne du sens du spectacle et de la mise en scène de Markson dans son utilisation de la forme narrative » :

Il façonne ses paragraphes comme des répliques, en jouant avec les voix, pour mieux attirer l'attention sur l'origine de la parole. Qui parle dans ces paragraphes brefs ? Qui donne la parole à qui ? La citation dont la source n'est donnée que tardivement transforme la réplique de théâtre en discours rapporté, mais en lui laissant la force première d'une parole authentique :

I like a view but I like to sit with my back to it.  
Said Gertrude Stein.

Cette parole paradoxale ne donne sa source qu'a posteriori, comme si le narrateur voulait, avant le retour à la ligne, créer l'illusion que la phrase était de lui, avant de révéler son origine.

(Palleau)

Ce « procédé d'authentification postposée » produit un effet de « ventriloquie », et un jeu d'illusion momentanée lorsque l'on est amené temporairement à croire que le pronom « I » se réfère au personnage de l'écrivain, la première et la troisième personne étant tour à tour employées : « La mise en relief de la phrase surprenante sans guillemets, donnée telle quelle avant son origine, refuse la citation pendant un instant ». Mais la manière dont Markson met en place toute une « galerie de personnages réels ou fictifs réduits à leur expression de formules aphoristiques » relève aussi de techniques romanesques croisées : « Entre parole unique et répétition, le narrateur joue avec l'illusionnisme du roman réaliste et la désillusion du roman post-moderniste » (Palleau).

D'autre part, lorsque, comme Lowry, Markson qualifie son texte de tragédie éventuelle (« Nonetheless this is also in many ways a classic tragedy, if Writer says so » *This is Not a Novel* 171), ou de comédie (« Or sometimes of course even a comedy of sort, if Writer says so » *This is Not a Novel* 184), on note les tournures adjectivales qui qualifient ces termes, faussement précises (« classic ») ou délibérément vagues (« of sort »). L'indétermination est privilégiée jusque dans la quête définitoire, ce qui garantit une certaine liberté d'interprétation tout en la rendant difficile à exercer. Ainsi, tout juste peut-on supposer que lorsque Markson cite Aristote au sujet de la tragédie, la définition donnée s'applique peut-être au jeu des coïncidences créé par les rapprochements de fragments disparates, tandis que la vraisemblance douteuse semble laissée à une certaine tradition romanesque, dont Markson s'éloigne dans ces textes :

It is an aspect of probability that many improbable things will happen.  
Aristotle says Agathon said.

A likely impossibility is always preferable to an unconvincing possibility.  
Aristotle himself added, re tragedy.

(*This is Not a Novel* 85)

Le mot d'ordre de Markson semble bien avoir été d'écrire de façon « dramatique », ou « théâtrale », et non pas sous une forme narrative, dans une recherche d'effets proches de ceux produits au théâtre – on pense alors à la catharsis réalisée par les listes nécrologiques comme autant de façon d'exorciser la peur de la mort. L'effet produit prime sur le déroulement narratif.

In a dramatic, not a narrative form; with incidents arousing pity and terror.

(*This is Not a Novel* 171)

La forme fragmentaire adoptée par Markson rappelle aussi celle de Wittgenstein dans son *Tractatus Philosophicus*, auquel Markson emprunte la formule « the world is everything that is the case » pour la placer sous la plume de Kate (*Wittgenstein's Mistress* 78-79, trois occurrences, et à nouveau page 170), ainsi qu'un questionnement permanent sur la réalité et sur le langage, dans son roman *Wittgenstein's Mistress*. A partir de *Reader's Block*, alors que le rapport à Wittgenstein est moins explicite, Markson adopte plus nettement encore la forme du fragment ainsi que le principe de reprise qui caractérisent les écrits du philosophe viennois. L'idée de « syntaxe interconnective » de Markson rejoint le mode d'écriture de Wittgenstein, lequel a bien dit – contrairement à Pascal dont on ne saura jamais l'intention véritable quant à la forme définitive des *Pensées* – que forme fragmentaire et brusques changements de sujet résultaient d'une pratique, d'un cheminement, et, pour finir, d'un choix :

I have written down all these thoughts as remarks, short paragraphs, of which there is sometimes a fairly long chain about the same subject, while I sometimes make a sudden change, jumping from one topic to another. – It was my intention at first to bring all this together in a book whose form I pictured differently at different times. But the essential thing was that the thoughts should proceed from one subject to another in a natural order and without breaks.

After several unsuccessful attempts to weld my results together into such a whole, I realized that I should never succeed. The best that I could write would never be more than philosophical remarks ; my thoughts were soon crippled if I tried to force them on in any single direction against their natural inclination. – And this was, of course, connected with the very nature of the investigation.

(Wittgenstein V)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Wittgenstein, Ludwig. « Preface » *Philosophical Investigations*, V. Cité par Perloff, Marjorie. *Wittgenstein's Ladder : Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago : University of Chicago Press, 1996, p.65.



C'est « l'inclination naturelle » des pensées qu'il s'agit de respecter, car ce qui est en jeu est l'intégrité et la qualité de ces pensées elles-mêmes, qui risquent d'être très endommagées (« crippled ») par une organisation forcée, si on leur impose une direction unique (« any single direction »). C'est ainsi que pour Wittgenstein, la forme de ses écrits est liée à la « nature » même de son « investigation ». Le philosophe adopte ici une position « radicale », comme le souligne Marjorie Perloff (*Wittgenstein's Ladder* 65), puisque se trouvent mises en cause les idées de ligne directrice et de causalité, comme dans les œuvres de Gertrude Stein :

How radical these prefatory remarks are has not always been recognized, especially by those of Wittgenstein's followers who have wanted to find a coherent, organizing scheme in the Investigations. Wittgenstein himself understands that his mode of "investigation" cannot have a beginning, middle, and end, that it cannot have organic unity, a causal, logical, or sequential structure, an underlying theme or master plot. "Sudden change, jumping from one topic to another," is the lifeblood of the work, as is what Gertrude Stein has called "beginning again and again."

(Perloff *Wittgenstein's Ladder* 65)

D'autre part, Wittgenstein insiste sur le temps de gestation de ses *Investigations* (« The thoughts which I publish in what follows are the precipitate of philosophical investigations which have occupied me for the last sixteen years »), ainsi que sur la variété des sujets qu'il aborde (« They concern many subjects: the concepts of meaning, of understanding, of a proposition, of logic, the foundations of mathematics, states of consciousness, and other things ») (Wittgenstein V). La forme fragmentaire, les changements de sujet et les reprises permettent d'exprimer la continuité d'une réflexion menée pendant des années et qui se poursuit. C'est aussi une façon de lier ce qu'il serait difficile de relier d'une façon plus discursive, d'aborder ensemble des sujets divers en passant de l'un à l'autre sans se préoccuper d'une organisation artificielle qui altère la portée de chaque remarque, sans clore le débat, sans s'interdire de revenir en arrière. Ce procédé vivant qui mime le mouvement même de la pensée est utilisé par Markson dans *Wittgenstein's Mistress* dans le discours de Kate, qui s'interroge en permanence sur ce qui lui passe par la tête :

Although what one might now wish one's self is that Wittgenstein had been in the basement with me yesterday, so as to have given me some help with that Dasein.

Well, or perhaps even with that other word, bricolage, that I woke up with in my head, that morning.

Or likewise with the whole sentence that I also must have said to myself a hundred times, a little later on, about the world being everything that is the case.

(*Wittgenstein's Mistress* 170)

Ici, le retour à la ligne n'est pas motivé par un véritable changement de sujet, puisque les deuxième et troisième paragraphes sont liés syntaxiquement, logiquement et thématiquement, ce qui n'est pas toujours le cas dans le discours de ce personnage. En effet, partant d'une hypothèse irréalisable, que le lecteur accepte puisque la question de la folie du personnage est abordée dès la première page (« Time out of mind meaning mad [...] ? » *Wittgenstein's Mistress* 7), les propositions se suivent, liées notamment par la conjonction « or », en autant d'exemples de concepts ou de formulations à caractère philosophique qui laissent perplexe le personnage de Kate. L'enchaînement des idées est logique, il s'agit d'un discours cohérent dans l'incohérence, pour ainsi dire, puisque basé sur une prémisse impossible dans la réalité, celle de la présence de Wittgenstein, mort depuis longtemps, au sous-sol d'une maison bâtie dans l'univers d'une fiction déconstruite. L'illusion référentielle du discours d'un personnage plus ou moins atteint de folie permet d'occulter le fait que lier Wittgenstein, Heidegger et Lévi-Strauss n'a rien d'évident. La respiration que permet le retour à la ligne dans un tel passage, dont on a vu l'aspect continu, allège le poids de ces références juxtaposées. Cette disposition évite aussi la cohérence thématique imposée par le paragraphe en tant qu'unité de sens, et se rapproche de la pratique de la liste. Surtout, la fragmentation permet la déviation : marque habituelle d'un certain degré de rupture syntactico-sémantique, le retour à la ligne porte en lui-même le changement de sujet, qu'il annonce, et autorise.

Dans le cas du discours de Kate, les mots de liaison sont utilisés systématiquement, à hauteur d'un ou deux par fragment, soit dans une proportion dépassant largement l'usage réel, surtout à l'écrit : son discours est présenté comme tapé par elle à la machine à écrire de façon spontanée, ce qui établit en quelque sorte une filiation idéale

entre Jack Kerouac et le personnage de Markson, mais pas entre Kerouac et Markson<sup>54</sup> puisque le mode d'écriture de ce dernier est aux antipodes de l'écriture spontanée. Le lien entre les éléments qu'elle énumère est d'abord celui du chemin que dessinent les méandres de la pensée vagabonde de Kate, en vertu de quoi tout peut être associé à tout selon le principe de l'association d'idées, dont la psychanalyse a par ailleurs montré combien il peut être déterminé sous une apparence de hasard et de liberté. De plus, l'abondance des mots de liaison dans le discours de Kate confère un aspect oralisé à celui-ci, ce qui rend particulièrement vivant le personnage, contribuant ainsi à l'illusion référentielle. Ces mots de liaison permettent en outre d'effectuer de multiples liens entre des éléments dont rien ne prédispose a priori leur association, au niveau local des phrases qui s'enchaînent comme au niveau plus large de l'œuvre, puisque ces mots indiquent une reprise quelle qu'elle soit : de même que la citation de Wittgenstein figurant page 170 avec une transformation grammaticale (« is » devient « being », forme thématifiée ou phase 2 dans le vocabulaire linguistique d'Adamczewski et Delmas) reprend les trois occurrences en termes exacts des pages 78-79, un mot comme « although », « as » ou « which » en début d'énoncé ne reprend pas nécessairement ce qui précède immédiatement dans le discours de Kate – ainsi que dans le discours oral en général, comme nous le verrons dans notre troisième partie à propos du mécanisme de l'anaphore tel qu'il a été redéfini par des linguistes tels que Francis Cornish.

Pour transcrire la « voix » qui s'exprime dans *Wittgenstein's Mistress*, Markson a voulu un style plus « souple » que celui de Wittgenstein, d'où l'aspect très lié malgré la fragmentation. Interrogé par Joseph Tabbi, et après avoir dit que la présence de Wittgenstein dans le titre de son roman rendait bien compte de la façon dont son personnage remet si souvent en question son propre discours (« the Wittgenstein is frequently most obvious in the very way she questions so many of her own « propositions », as it were », Tabbi Interview 113), Markson admet des ressemblances « superficielles » avec le *Tractatus* dans *Wittgenstein's Mistress* :

---

<sup>54</sup> Les deux auteurs sont en réalité de la même génération, Kerouac étant né en 1922 et Markson en 1927. Ils se sont d'ailleurs rencontrés, quelques années avant la mort de Kerouac. La « Chronologie » de Markson le mentionne ainsi : « 1961-'63 : Jack Kerouac a sometime livingroom-couch sleeper-over ». L'influence de l'écriture de Kérouac sur Markson reste à explorer.

It can be an ordeal. As if he stutters when he writes. And of course my own style – the “voice” I fell into for Kate – is undeniably more supple. And yet the novel is at least superficially similar to the *Tractatus* by way of all those short paragraphs too. And with the frequent sequences of variants that go through Kate’s mind on a single idea. So that if I’d wanted to be silly I could have borrowed Wittgenstein’s textual numbering system, even.

(Tabbi Interview 113)

A partir de *Reader’s Block*, l’écriture est moins nettement liée, les mots de liaison se font presque trop rares, les paragraphes sont cette fois isolés par des blancs et non par un simple retour à la ligne, et le texte repose presque complètement sur un système de reprise d’éléments à distance de leur dernière occurrence. Et pourtant, si Wittgenstein est mentionné ici ou là, il n’apparaît plus comme une figure dominante mais comme l’un des nombreux personnages historiques cités ou faisant l’objet d’une anecdote. Du reste, Markson précise à propos de *Wittgenstein’s Mistress* (qui faillit s’intituler *Keeper of the Ghosts*, en référence cette fois à Malcolm Lowry<sup>55</sup>), de façon typiquement laconique et vague, que Wittgenstein n’est pas le seul penseur qui l’ait influencé dans ce roman : à Joseph Tabbi qui lui demande si le titre signifie que Kate entretient une liaison (si l’on peut dire) avec la pensée de Wittgenstein (« meaning basically that your heroine is mistress to Wittgenstein’s thought ? » Tabbi Interview 113), Markson répond que ce n’est qu’en partie exact (« Well, along with several other people’s, yes »). Dans la même interview, il parle un peu plus haut de Heidegger (Tabbi Interview 112), et au sujet de sa connaissance des théories contemporaines, qu’il qualifie de « too often as old wine in new bottles », et de leur impact sur son écriture dans *Wittgenstein’s Mistress*, roman particulièrement propice aux « analyses postmodernes » (Tabbi Interview 114), Markson livre quelques ficelles théoriques et philosophiques sans s’étendre sur le sujet, laissant l’œuvre parler pour elle-même et surtout sans en lever toutes les ambiguïtés :

I dismiss a good percentage of what I do know, I think. [...] On the other hand that house I just said Kate was “dismantling” – she uses the same word in the novel, which I felt was probably a little more subtle than « deconstructing ». And as I remember she at least toys with some Lévi-Strauss and some Barthes

---

<sup>55</sup> « Originally I was calling it *Wittgenstein’s Niece*. Never knowing, of course, that Thomas Bernhard would eventually publish something called *Wittgenstein’s Nephew*. But even before I submitted it I knew I’d have enough trouble finding a publisher as was – hardly the amount I did have, but some – and so not wanting to compound the difficulty I change it to *Keeper of the Ghosts*. Which is something I swiped from Lowry, by the way, from a character named Ghostkeeper » (Tabbi Interview 113).

now and again – and with an unidentified “Jacques” in one of the same contexts. In other words I won’t argue too vehemently with what might be picked up on.

(Tabbi Interview 114)

La forme fragmentaire choisie dans *Wittgenstein’s Mistress* et accentuée à partir de *Reader’s Block* est également due au contenu du « bagage intellectuel » de Kate et des personnages d’écrivains des romans suivants, et au contraste entre la richesse hétéroclite de ce bagage et l’épuration du décor et de l’intrigue jusqu’à une quasi-disparition. Tout en déclarant qu’il n’aurait pas pu écrire *Wittgenstein’s Mistress* dans le style de Henry James, Markson rejette le terme minimaliste (« minimalist fiction ») appliqué à son roman, en ne l’appliquant qu’à la situation matérielle de Kate :

I don’t think of the book as minimalist. That same “voice” I just mentioned is minimal only because Kate’s very life situation is, stripped to its barest essentials – carrying in water, dismantling the house next door for firewood. All that stuff in her head is something else again, but I certainly couldn’t see dealing with it in Jamesian prose.

(Tabbi Interview 114)

Si Wittgenstein a influencé la forme et le fond de *Wittgenstein’s Mistress*, la somme des références culturelles faites par l’intermédiaire du discours de Kate dépasse cette seule influence de telle façon qu’il est difficile d’établir précisément la dette de Markson envers le philosophe viennois, comme d’ailleurs envers de nombreux autres philosophes ou écrivains cités. Par exemple, après avoir mentionné Lowry et Joyce, Markson fait une liste certainement non exhaustive de ses auteurs et livres préférés qui constituent autant d’influences diverses et variées, Markson se plaisant dans l’hétéroclisme : *Moby Dick*, *Wuthering Heights*, *L’Etranger* de Camus, les premières œuvres de Céline, *The Sot-Weed Factor*, *Nightwood*, *The Ginger Man*, un peu de Beckett (tout de même), Chandler, Herman Hesse ... Non sans ajouter malicieusement « Oh, and while it’s not fiction, I know the universe was a better place when you could pick up Red Smith<sup>56</sup> five mornings a week » (Tabbi Interview 115). C’est le mélange des références qui compte davantage que leur seule identité, dans la composition même de ses ouvrages :

---

<sup>56</sup> Walter Wellesley « Red » Smith (1905-1982) fut le premier journaliste sportif à recevoir le Prix Pulitzer, en 1976. Markson fut lui-même journaliste sportif en 1944-45 pour le *Albany Times-Union*.

I might have a few quotations about Joyce, and I figure out which one goes where. I try to make sure I don't overbalance. I know in the end that there's going to be more literature, but I try to make sure I have as much about art and music, too. There's always a certain amount of the classics and philosophy. With the historical stuff, it just depends upon its significance or irony. Then, somewhere along the line, I make notes about Author or whoever it is and figure out where they go.

(Harlin Interview 6)

La philosophie figure ainsi en « certaine quantité » dans les derniers romans de Markson. Dans *Reader's Block*, par exemple, nous avons relevé neuf références à Aristote, et huit à Platon et à Kant ; six à Saint Thomas d'Aquin, cinq à Nietzsche, à Marx et à Schopenhauer ; trois à Héraclite, Saint Augustin, Heidegger, Hegel, Hobbes et Rousseau : la liste est encore longue, et montre bien qu'il est impossible de déterminer quels sont précisément les goûts et les influences de Markson, d'autant plus que la raison d'être de la présence de ces noms de philosophes dans le roman n'est pas explicitée – ni dans le texte, ni ailleurs, comme par exemple une interview. Des philosophes cités il est fait le même usage que les autres personnages historiques, sur un mode mineur qui relève d'un certain mauvais traitement de la culture :

Aristotle presumed that women have fewer teeth than men.

(*Reader's Block* 35)

In Königsberg, where he spent his entire life, Immanuel Kant had several sisters and a brother and did not see any of them for a quarter of a century. At one point he had a letter from the brother and did not answer it for two and a half years.

(*Reader's Block* 14)

Hegel had an illegitimate son. At his wedding, the boy's mother showed up with a letter promising matrimony. And had to be bought off on the spot.

(*Reader's Block* 27)

Comme les autres références, les citations de philosophes peuvent se faire écho en une sorte de dialectique :

Leibniz : Why is there anything at all rather than nothing ?

(*Reader's Block* 13)

It remains a scandal to philosophy that there is as yet no satisfactory proof of an external world, Kant said.

(Reader's Block 150)

La supériorité philosophique de la poésie sur l'histoire est assertée :

The one describes what has happened, the other what might. Hence poetry is something more philosophical and serious than history.

(Reader's Block 97)

Si l'esthétique de Markson a une dimension philosophique, c'est moins en termes directs que dans l'équilibre des passions qu'elle essaie d'atteindre (Markson reprend le concept de « synesthetic equilibrium » de I.A.Richards, Harlin Interview 6), ainsi que de la place et de la mise à distance de la mort en un « apprendre à mourir » qui fonde ces derniers textes de Markson. L'indétermination fondamentale quant aux circonstances de sa propre mort, thème central qui informe cette écriture, est plus intemporel et au moins aussi important que les influences de tel ou tel penseur. L'influence est elle-même indéterminable. A la question de savoir si Barthes et Derrida ont inspiré Markson, celui-ci répond que si c'est le cas, c'est de manière indirecte, à travers un « flux culturel » qui fait se dérouler en parallèle les courants théoriques :

Things do run parallel in cultural flow. So that it's quite possible to become a minimalist or a postmodernist or what you will by way of Wittgenstein just as readily as by way of those who use the labels.

(Tabbi Interview 114)

La façon dont les idées se transmettent d'une génération à l'autre, d'un courant à un autre, ainsi que le nombre considérable de références littéraires, philosophiques, artistiques, musicales, sportives, etc. dans les textes de Markson depuis *Wittgenstein's Mistress* rendent impossible de déterminer ce qui a le plus influencé cette écriture, invitant à se méfier des apparences – ce qui est en soi une attitude philosophique.

### 1.3. (Post)modernisme et tradition(s)

Si la fragmentation, la disjonction et la reprise semblent empruntées directement à Wittgenstein, ce sont aussi des traits de l'écriture moderniste de Gertrude Stein, autre influence majeure sur la littérature américaine des dernières décennies mais dont Markson, qui la mentionne et la cite parfois, ne se réclame jamais dans ses écrits ni dans ses entretiens. Or, la valeur explicative de la composition dans les textes de Markson est centrale, comme une application de l'expression programmatique « Composition as Explanation », de même que l'utilisation du paragraphe comme unité narrative : « The difference between a short story and a paragraph. There is none »<sup>57</sup>. On peut dire que les fragments de Markson sont autant de pistes narratives possibles, et en voir l'aspect inachevé, ouvert, mais aussi le fait que chacun forme un tout, une histoire courte et close : nouvelles en germe, ou synthèses de nouvelles ? Chaque fragment pèse de son poids de paragraphe vu comme une nouvelle, mais chaque fragment n'est vraiment signifiant qu'au regard de la structure d'ensemble. Cette structure est celle d'un système d'échos qui rappelle les propos de Lyn Hejinian, l'une des Language Poets que Markson ne mentionne jamais (ni elle personnellement ni le groupe), au sujet de ses influences à elle concernant la poésie :

There is really no single poem ... Poems should echo and reecho against each other. They should create resonances. They cannot live alone any more than we can ... Things fit together. We knew that – it is the principle of magic. Two inconsequential things can combine together to become a consequence. This is true of poems too. A poem is never to be judged by itself alone. A poem is never by itself alone .

(Hejinian *The Language of Inquiry* 169)<sup>58</sup>

Conséquence sans doute de cette conscience de l'importance de l'écho, Lyn Hejinian utilise la répétition et la permutation de façon particulièrement marquée dans un texte comme *My Life*<sup>59</sup>, ce en quoi elle suit Stein, en distinguant répétition et identité, avec le souhait d'imiter le processus de la pensée :

---

<sup>57</sup> Stein, Gertrude. « Sentences and Paragraphs ». *How to Write* (1931). Repris dans Kostelanetz 455.

<sup>58</sup> Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2000.

<sup>59</sup> Hejinian, Lyn. *My Life*. Los Angeles : Sun&Moon, 1987. 2<sup>ème</sup> éd. Los Angeles : Green Integer, 2002.



Repetition and permutation in my work occurs most prominently in *My Life*. [...]But my use of repetition and permutation were motivated initially by observation of my own thought processes and my experiences of them. A person does rethink constantly, while at the same time the context for doing so is always changing. Certain “facts” (words or phrases) in a fixed vocabulary may be reiterated, but their practical effects and metaphysical implications differ from day to day, situation to situation. There is, as Gertrude Stein pointed out, repetition but not sameness.

(Hejinian *The Language of Inquiry* 166-167)

En outre, la répétition est de l'ordre du ressassement, qui pour Derrida a particulièrement marqué la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle :

Répétition, reprise, retour, épuisement, correction, réexamen, leit-motiv, variation : aucun terme ne semble convenir aussi bien que celui de « ressassement », pour désigner des modes d'écriture propres à notre siècle.

(Derrida 5)<sup>60</sup>

Si Maurice Blanchot « a rendu ce terme nécessaire », qui « caractérise bien des écritures contemporaines », on peut en chercher « l'émergence » au XIX<sup>ème</sup> siècle ou même avant, comme « chez Amiel ou Flaubert (voire même déjà chez Rousseau ?) » (Benoit et al. 5). La question se pose de savoir s'il existe des « genres ressassants », comme le journal intime, lequel « permet sans doute cette écriture du retour, de la répétition » (Benoit et al. 6). La fortune du monologue intérieur depuis les années 1920 comme celle de toutes les formes d'écritures intimes ont fait du roman non pas la seule forme, mais l'une des formes privilégiées de l'expression du ressassement : « Le roman semble aussi, paradoxalement, prêter la souplesse de ses formes à des modalités de ressassement » (Benoit et al. 6). Paradoxalement, car le ressassement met en péril le récit, la narration, comme le souligne Derrida :

---

<sup>60</sup> DERRIDA Jacques. « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point – arriver à s'effacer) ». *Écritures du Ressassement*. Benoit et al. éd. Bordeaux : P.U. de Bordeaux, 2001, p.309 et seq.

La question du narratif se pose encore : est-ce que la logique discursive du ressassement est compatible avec le récit ? Je crois que toutes les expériences de récits impossibles (comme nous avons chez Blanchot *La folie du jour*, etc.) tournent autour de cela : quelle est la parole qui résiste au récit ou qui met en défaite le récit ? Est-ce qu'un récit proprement dit peut être ressassant ; ou est-ce qu'un ressassement peut être narratif ? Je ne le crois pas [...].

(Derrida 324)<sup>61</sup>

Définir le ressassement comme concept n'est pas chose aisée, et Derrida n'estime pas suffisants les traits de répétition et de sélection (à partir du sens du mot « sas » : « qu'il s'agisse de l'écluse ou du tamis, c'est la sélectivité ») :

Donc, à construire un concept de ressassement à partir de ces deux prédicats : l'itération (ou itérabilité : Itara veut dire différencier ; soit l'itérabilité comme répétition du « même » et production de la différence), et la sélection critique (discrimination, si vous voulez, choix, filtrage, exclusion), est-ce que l'on a construit un concept de ressassement satisfaisant ? Je ne crois pas. Parce qu'à ce moment-là, on appellera ressassement toutes les expériences, toutes les écritures [...], toutes les opérations qui comportent ces deux éléments-là. C'est-à-dire, n'importe lesquelles. [...] Je chercherais alors du côté de ce que j'appelle d'un mot peut-être insuffisant, mais au moins commode pour l'instant : un affect. On ne peut pas penser le ressassement sans adjoindre aux prédicats de la répétition et de la sélection critique une référence à l'affect. Quel affect ? L'ennui, évidemment.

(Derrida 313)

L'ennui est de plus un thème moderne, « on peut le suivre de Baudelaire à Benjamin, à Heidegger, etc », c'est peut-être même « un trait de l'expérience moderne, avec le rire, la parodie », auxquels ils sont liés, dans une prédisposition à l'excès :

Mais naturellement, cet ennui qui fait rire, ou cette angoisse qui, à cause de l'itération, se prête au comique de la parodie, à la machine, à la mécanique, ne seraient pas non plus suffisants, si nous n'ajoutions à cette définition de l'affect ce qui est l'ajout même, l'ajout absolu, c'est-à-dire : le trop. [...] Si on efface du ressassement le « trop », on efface le ressassement lui-même. Il y faut du pléonasmе, un excès pléonastique.

(Derrida 313-314)

Selon une telle définition, l'écriture de Markson de *Wittgenstein's Mistress* à *The Last Novel* se situe bien du côté du ressassement, d'autant plus que la contradiction n'est

---

<sup>61</sup> Derrida, Jacques. *Ecritures du Ressassement*. Bordeaux : P.U. de Bordeaux, 2001.

qu'apparente entre l'obstacle à la progression (narrative, notamment), que le ressassement implique ou réalise, et la prolifération. En effet, le ressassement n'est pas que paralysie : c'est un « impossible qui donne une chance », qui engendre du mouvement (ne serait-ce que celui, infini comme le remarquait Flaubert, de la prose) en permettant de sortir de la dualité philosophique classique possible / impossible. C'est aussi une forme herméneutique, « conjonction de la linéarité et de la circularité », organisée autour d'un vide, d'un manque originel : le ressassement « tourne autour » de ce qui n'est pas dit ; « s'il n'arrive pas à épuiser le dire, c'est que la perte et le deuil sont au centre de l'écriture ». Il ne s'agit qu'apparemment d'une forme monologique : Jean-Michel Rabaté y voit au contraire, en particulier dans « le jeu qui perturbe les relations habituelles de la grammaire » qui marque les formes de ressassement (chez Stein par exemple), « la forte fonction d'un ou d'une destinataire » :

... donc la présence minimale d'un couple dialogique, même imaginaire -sa fonction reste centrale alors qu'il n'y a apparemment qu'un seul énonciateur ressasant, comme on peut le constater avec *L'innommable* de Beckett ou *Le Bavard* de Des Forêts.

(Rabaté J.M. 83)<sup>62</sup>

Ces caractéristiques ne doivent en aucun cas faire renoncer au sens :

[...] même si le ressassement semble se porter au-delà du sens, ou de la vérité, ou du référent, on ne peut pas, on ne doit pas renoncer à chercher ce qu'un ressassement veut dire. Il y a une interprétation, un appel à l'interprétation auquel il faut tenter, aussi loin que possible, de répondre.

Or, c'est ce que dit aussi Marc Lapprand au sujet des écritures à contraintes de type oulipien :

---

<sup>62</sup> Rabaté, Jean-Michel. *Ecritures du Ressassement*. Benoit et al. éd. Bordeaux : P.U. de Bordeaux, 2001.

Le texte oulipien est d'abord forme ; texte graphique, visuel, calibré selon des modes souvent complexes, mais toujours rigoureux. Il est non canonique par essence, et dans ce sens, déstabilise l'institution littéraire. Il se présente souvent comme un collage, une mosaïque, un puzzle, pour employer un mot cher à Perec. Un texte éclaté. C'est un kaleïdoscope aux multiples reflets. Mais il est aussi sens ; sens indissocié de la recherche esthétique poussée à l'extrême, avec, ça et là, une touche ludique. Le texte est un jeu du texte : c'est le texte qui est en jeu, mais il véhicule et manipule du sens.

(Lapprand 14)

On ajoutera sans développer que l'art musical de la fugue et au cubisme auxquels se réfère Markson pour qualifier son écriture (« a verbal fugue ? » *This is Not a Novel* 170, « cubist ? » *Reader's Block* 141) ont également trait à la répétition et soulignent l'aspect créatif de cette écriture du ressassement.

Par son usage de la répétition et de la contrainte, Markson s'inscrit dans une époque qui leur a fait la part belle dans des recherches formelles poussées à l'extrême. Bien qu'il clame son indépendance littéraire, il sait bien être pris dans un « courant culturel », ne serait-ce que de manière « parallèle » (« things do run parallel in a cultural flow »). S'il fait explicitement référence aux modernistes (Joyce, Pound, Eliot), son écriture est comparable aux expérimentations de nombreux écrivains américains, dont certains s'inspirent de mouvements comme l'Oulipo. Parce qu'il s'inscrit malgré qu'il en ait dans un contexte (celui de la littérature américaine depuis les années 1960 pour reprendre la délimitation de Marc Chénétier), on peut établir des correspondances avec l'écriture de Markson et bien d'autres auteurs, qu'il les connaisse et/ou les apprécie ou non. Gilbert Sorrentino et Markson étaient de grands amis, et deux écrivains de la même génération. Or, Sorrentino faisait état de son intérêt pour l'Oulipo, dont pourrait s'être inspiré Markson.

Dans sa postface à l'ouvrage de « littérature combinatoire » *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau, François Le Lionnais écrivait en 1961 que même dans le cas d'une combinaison aléatoire de vers pré-existants « l'ordre dans lequel les vers sont enchaînés engendre une configuration qui contribue puissamment à l'effet

poétique » (Le Lionnais 247)<sup>63</sup>. Il précisait de même que le hasard seul ne saurait produire un sens à tout coup optimal, d'où l'imposition d'une structure qui en contraigne les effets et évite l'écueil du purement saugrenu :

Sans doute les combinaisons que l'on peut forger, en s'en remettant au hasard, ne sont-elles pas toutes d'égale valeur. Elles représentent cependant plus qu'une collection de cadavres exquis. Cela tient, évidemment, au fait que Raymond Queneau a adopté un plan général qui limite et oriente les effets du hasard. Il a imposé une structure [en note : Syntaxique ? Pas seulement.] commune à ses dix sonnets-géniteurs, structure dont une certaine partie se retrouve dans les sonnets-dérivés et leur confère une efficacité supplémentaire.

(Le Lionnais 247)

Markson, peu bavard de manière générale, voire secret, ne parle pas des travaux de l'Oulipo, mais si Françoise Palleau fait le lien entre les deux dans sa monographie *Ceci n'est pas une Tragédie, L'écriture de David Markson*, c'est que des affinités évidentes se dessinent à partir de *Springer's Progress* entre les méthodes de Markson et les jeux littéraires oulipiens. En effet, le personnage principal de ce roman, l'écrivain Lucien Springer, « se met aux pratiques oulipiennes en s'imposant des contraintes arbitraires pour se forcer à créer et à sortir de sa dépression alcoolique » (Palleau 130), bénéficiant de l'« eau-de-Vittel de la contrainte », cette « vitamine et vaccin de la page blanche » : « La contrainte comme entraînement et comme moyen. Cette idée repose sur le pouvoir positif, multiplicateur, structurant de la contrainte » (Jouet dans Bénabou et al. 35, cité par Palleau 130-131)<sup>64</sup>. Gilbert Sorrentino, avec qui Markson échangea une abondante correspondance, évoque ouvertement quant à lui son intérêt pour l'Oulipo, et plus largement pour les structures formelles permettant de « générer du « contenu » ». C'est le sujet de la première question qui lui est posée dans une interview datant de 1994 :

Alexander Laurence : The Oulipo has come into focus in the past ten years. What is your own interest in this group concerned mainly with formalism ? Under The Shadow seems to point in that direction of structures and constraints.

---

<sup>63</sup>Le Lionnais, François. « A propos de la littérature expérimentale : postface aux *Cent Mille Millions de Poèmes* de Raymond Queneau ». Oulipo, *La Littérature Potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris : Gallimard, 2007. 1<sup>ère</sup> édition 1973.

<sup>64</sup>Bénabou et al. *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons sur l'ouliipo*. Saulxures : Circé, 2001.

Gilbert Sorrentino : I've always been interested in the formal, despite the fact that the word "formalism" as it is now used to describe a certain kind of mummified poetry, is not what I have in mind. My sense of the formal is that of a structure or series of structures that can, if one is lucky enough, generate "content," or, if you please, the wholeness of the work itself. Almost all of my books are written under the influence of some sort of preconceived constraint or set of rules. Some of these are loose and flexible, like the time scheme in *Steelwork*, and others are quite rigorous, like the alphabetical framework in *Misterioso*. My interest in Oulipo dates back maybe 10 years or so, when I became aware of what they were up to – I had, quite mistakenly, thought it a group somewhat involved with surrealism. But their concern with formal structures as permissive of and conducive to compositional freedom was right up my alley.

(Sorrentino Laurence Interview)

La vocation de l'Oulipo étant depuis sa fondation en 1960 une entreprise collective tournée vers l'avenir, on peut dire qu'« en composant sous ces contraintes, on entre dans la grande famille oulipienne » (Palleau 129) :

Il y a, depuis 1960, en France ou ailleurs, un groupe d'écrivains ou non, l'Oulipo, dont les membres non pas écrivent de la littérature avec des contraintes – c'est une approximation souvent répandue – mais cherchent des contraintes utilisables pour qu'il soit écrit de la littérature.

(Jouet 33, cité par Palleau 129)

Marc Chénétier remarque qu'une « partie de la fiction contemporaine, s'éloignant du genre gauche, hybride et mal défini qu'est le « roman poétique », emprunte à la poésie ce qu'elle a longtemps eu de plus caractéristique : la contrainte arbitraire, accoucheuse de sens nouveaux » (Chénétier 133)<sup>65</sup>, en soulignant les affinités de fait et les coïncidences éditoriales avec l'Oulipo, plutôt que d'y voir une filiation directe :

Les œuvres de Walter Abish<sup>66</sup> sont publiées chez New Directions où elles côtoient celles de cousins qui ont nom Queneau, Nabokov, Jarry, David Antin ou Borges. Chez nombre d'entre eux, comme il est de règle à l'Oulipo – auquel appartient Mathews, ami et traducteur de Perec -, le langage littéraire s'appuie sur les contraintes formelles, dont la liberté absolue n'apparaît que comme une variante.

(Chénétier 133)

Dans le chapitre intitulé « La règle et les jeux » d'*Au-delà du Soupçon*, publié en 1989 (*Wittgenstein's Mistress*, paru en 1988, est la seule œuvre de Markson à y être citée, très brièvement, dans une note à la page 389), Marc Chénétier cite un nombre significatif d'entreprises littéraires effectuées sous des contraintes diverses : *Splendide-Hôtel*<sup>67</sup> (1973) de Gilbert Sorrentino, structuré par les lettres de l'alphabet, chacune donnant son titre à une section et nourrissant le texte « d'associations sensorielles et intellectuelles ; formes de la lettre, contextes de la lettre, son de la

---

<sup>65</sup> Chénétier, Marc. *Au-delà du Soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.

<sup>66</sup> Walter Abish écrit des textes « à la fois programmés et imprévisibles », comme *Minds Meet* où sont « alphabétiquement rangés, une série de microrécits, d'événements engendrés par des voisinages semi-motivés de mots (« The Abandoned Message », « Abashed by the Message », « Abashed While Receiving the Message », etc.) » (Chénétier 135).

<sup>67</sup> Marc Chénétier précise que « ce bref « roman » (64 pages) n'a pas de rimbaldien que le titre (« Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos/de glaces et de nuit du pôle ») ; comme dans le sonnet des voyelles et les Illuminations, les lettres de l'alphabet sont prétexte à méditations verbales proches de Rimbaud, certes, mais aussi de W.C. Williams et de William Gass » (Chénétier 134).

lettre » (Chénetier 134-135) ; « The Gingerbread House » (*Pricksongs & Descants* 1969), aux quarante-deux fragments numérotés, de Robert Coover, qui « fait voisiner les possibles d'un récit, télescope les temps et les sources littéraires d'un choix de contes jusqu'à d'improbables simultanités, mêle les pronoms en d'ambiguës et embarrassantes confrontations » (Chénetier 138-139) ; Richard Brautigan, dans « The World War I Los Angeles Airplane » (*Revenge of the Lawn* 1971) « réduit les mystères d'une vie et d'une disparition à trente-trois propositions sans lien apparent pour illustrer l'inéluctabilité d'un « récit » transcendant la logique du langage : « Quoi qu'on en dise, au bout des phrases, il y a quelqu'un de mort » » (Chénetier 139). *City Life* (1970) de Donald Barthelme utilise le « moule préconçu de cent propositions largement indépendantes les unes des autres » (Chénetier 139) ; Harold Jaffe « scinde en deux parties sans grand rapport entre elles sa nouvelle « Underbelly » [*Mourning Crazy Horse* (1982)] et prend soin de les numérotés, mais les fragments de chacun de ces récits sont eux-mêmes numérotés dans un désordre volontaire », une note indiquant le mode d'emploi de la lecture, ou plutôt des lectures : « Il existe plusieurs autres arrangements possibles, les panneaux étant portables. Et variables. Essayez donc avec des dés » (Chénetier 139) ; dans *A Smuggler's Bible* (1966) de Joseph McElroy « huit « souvenirs » sont séquentiellement reliés par des sections narratives brèves qui vont de A à Z et reviennent de Z à A et fournissent une structure pour l'assemblage du livre lui-même. [...] Ainsi s'organise la mémoire d'un personnage en quête de structure narrative, ainsi s'emprunte une forme familière pour faire « clandestinement » transiter des significations plurielles et protéiformes, irrecevables sous leur espèce première » (Chénetier 137). La contrainte est pratiquée jusqu'à un épuisement (ré)générateur : « L'acharnement à signifier sous la contrainte s'illustre peut-être au mieux dans 98.6 de Ronald Sukenick : l'échec même à faire accoucher des combinatoires arbitraires d'un sens nouveau y devient générateur » (Chénetier 137). Dans de telles œuvres, l'intertextualité n'est plus vraiment « l'intertextualité ordinaire dont chaque œuvre de fiction apporte la preuve et se nourrit », mais par exemple une « intertextualité interne » comme dans *LETTERS* (1979), où John Barth « invente un monde exclusivement peuplé des personnages de son œuvre antérieure », « l'auteur étant convaincu qu'en un tel laboratoire surgiront d'instructives révélations, que les chocs de particules libéreront quelque « charme », quelque « beauté » » (Chénetier 125). Une autre forme d'intertextualité, « volontaire, consciente et pour tout dire friponne d'œuvres récentes, tant la dimension ludique y a d'importance » est



celle de Curtis White dans *Heretical Songs* (1980) qui « consiste à jouer avec les aventures imaginaires d'aussi respectables personnages que Mahler, Rossetti ou Debussy » (Chénetier 126).

C'est dans ce contexte d'expériences littéraires très diverses menées depuis plus de quarante ans que s'inscrivent les expérimentations de David Markson depuis *Springer's Progress*, publié en 1977 : leurs auteurs ne forment pas d'école particulière mais une mouvance informelle au contenu et aux contours indéfinis qui fait « la littérature vivante qui depuis 1960 a renouvelé l'image littéraire du pays », sans toutefois être, « loin s'en faut, la plus populaire ou la plus répandue » (Chénetier 10). De même que l'on ne peut que constater des ressemblances entre les écritures à contraintes et l'Oulipo, en l'absence de filiation directe (ce qui du point de vue des oulipiens revient d'ailleurs au même), les liens avec le Nouveau Roman sont à la fois évidents et hasardeux à définir. La référence à « l'essai central à *L'Ere du Soupçon* » de Nathalie Sarraute dans le titre de l'ouvrage de Marc Chénetier montre cette ambivalence : être au-delà n'implique pas nécessairement être passé par. Tout juste peut-on dire que « soupçon et mutation avaient été décelés et amorcés ailleurs et avant » les expérimentations littéraires américaines, par les auteurs du Nouveau Roman français, lequel « produit le meilleur de lui-même dans les années cinquante », avec des relations franco-américaines situées en l'occurrence entre le parallèle, la simultanéité et l'influence :

Leur mise en cause des présupposés romanesques, de la dimension « psychologique » du roman, de la notion de personnage, d'intrigue et de point de vue, les relations nouvelles instaurées entre voix et récit ne passent pas inaperçues ; même si mieux vaut parler d'évolutions parallèles et de découvertes simultanées, elles ne sont pas sans influencer sur la fiction américaine qui suivra.

(Chénetier 42)

Ainsi, la mise en cause de la causalité, qui est peut-être au cœur du rejet des « présupposés romanesques », trouve-t-elle conjointement une illustration dans les travaux de Jacques Roubaud en France et chez Ron Silliman et Robert Coover aux Etats-Unis (Chénetier 138), par le remplacement de la chronologie par un ordre numérique, arbitraire :

[...] ordonner un récit selon un ordre numérique sans rapport avec la chronologie pose, quelle que soit l'intention, la question de la motivation d'un tel ordre. Certains choisissent de mettre en évidence cet arbitraire même, adoptant pour logique de leur récit le seul squelette des chiffres. Ils soulignent par là que le soupçon se porte aussi, et peut-être prioritairement, sur la causalité, le temps du récit, les enchaînements narratifs, ce qu'Aristote me pardonnera de nommer la « téléo-logique » des histoires.

(Chénétier 138)

Cette réflexion sur les enchaînements dans les « histoires » déterminées par une visée, résultant d'une « exploitation linéaire d'actions confiantes en leurs dévoilements progressifs », amènent ces auteurs à préférer « des formes brisées, des présentations obliques », à des « manipulations de mots, de signes, de phrases et de réseaux métaphoriques », qui sont, selon Marc Chénétier, « loin de constituer des exercices gratuits et « purement formels » (comme si la manipulation de la représentation pouvait jamais être gratuite) » (Chénétier 151). Si certains auteurs « se résolvent » à utiliser des « instances traditionnelles du récit », « c'est de façon critique, distanciée, subversive, en attirant l'attention sur l'artificialité de procédés naturalisés par l'usage et le temps » (Chénétier 151). Ceci s'assortit d'un ancrage dans une tradition revisitée. Ainsi, Marc Chénétier établit-il un parallèle entre *On Being Blue* (1976) de William Gass et le souhait de Flaubert d'écrire « quelque chose de pourpre » dans son « roman carthaginois », la « coloration » d'un roman étant déjà pour ce dernier plus importante que l'intrigue : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance » (cité par Chénétier 140). Parce que, dans le texte « étonnant » de William Gass, « la couleur bleue occupe la place laissée libre par le congédiement des personnages et de l'intrigue », Marc Chénétier suggère que « *On Being Blue* est peut-être, au bout du compte, le genre de roman « sur rien » que Flaubert rêva, puce ou pourpre, d'écrire » (Chénétier 140). En rappelant que les *Ficciones* de Borges datent des années quarante, « même si la traduction retarde leur impact », Marc Chénétier souligne par ailleurs l'impact de Beckett et Borges sur la littérature américaine d'après 1960, tous deux « jalons essentiels de l'évolution » (Chénétier 43), par leur influence sur la postérité, mais aussi par le retour effectué sur les « exceptions » de l'histoire du roman :

Tous deux modifient en profondeur la façon dont les créateurs américains appréhendent ce que Barthes nommera la « logosphère », dessinent les avenues qui permettront d'échapper au strict référentiel pour rendre compte

d'une « réalité » de plus en plus dépendante d'un langage qui la fonde plus qu'il ne la sert. Ils infléchissent les parcours convenus de la « tradition » en renvoyant à des moments délaissés de la littérature occidentale, à ces « exceptions » – Cervantès, Sterne ou Rabelais – chez qui la création verbale, l'espace du jeu et le bris des instances appauvrissent les lectures qui traquent le seul reflet. A dire vrai, en l'absence de ces deux auteurs, la « fiction » n'eût sans doute pas réussi à s'imposer comme terme respectable après des siècles de connotation péjorative.

(Chénétier 43)

Les « exceptions » que représentent Cervantes, Sterne et Rabelais dans l'histoire du roman ont largement essaimé au vingtième siècle, engendrant ce qui constitue à présent une branche entière du genre romanesque. Markson mentionne Cervantes dans *Wittgenstein's Mistress*, et Sterne dans ses romans suivants. Si l'image de Don Quichotte rend bien compte, entre autres interprétations possibles, des pérégrinations et des élucubrations de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, on peut appliquer à l'écriture de Markson dans ses quatre derniers « romans » la description qui est faite du livre en train d'être écrit et/ou lu à mi-chemin de *Tristram Shandy*, en un récapitulatif situé au tout début du sixième volume, et qui commente les cinq premiers :

We'll not stop two moments, my dear Sir, – only, as we have got thro' these five volumes, (do, Sir, sit down upon a set – they are better than nothing) let us just look back upon the country we have pass'd through . –

What a wilderness has it been ! And what a mercy that we have not both of us been lost, or devoured by wild beasts in it.

Did you think the world itself, Sir, had contained such a number of Jack Asses ? – How they view'd and review'd us as we passed over the rivulet at the bottom of that little valley ! – and when we climbed over that hill, and were just getting out of sight – good God ! What a braying did they all set up together !

-Prithee, shepherd ! Who keeps all those Jack Asses ? \*\*\*

-Heaven be their comforter – What ! Are they never carried ?

- Are they never taken in in winter ? – Bray bray – bray. Bray on, – the world is deeply your debtor; – louder still – that's nothing; – in good sooth, you are ill-used : – Was I a Jack Asse, I solemnly declare, I would bray in G-sol-re-ut from morning, even unto night.

(Sterne 339)<sup>68</sup>

En effet, le texte de Sterne est ici décrit comme une sorte de picaresque abstrait. A partir du septième volume, soit encore un volume plus loin, la dimension picaresque est présente au sens propre, mais auparavant elle ne peut être que métaphorique. En

---

<sup>68</sup> Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Londres : Penguin Classics, 1997.

parlant ainsi des mouvements effectués dans un parcours chaotique réalisé par le double mouvement de la progression et de la digression, Sterne semble établir une équivalence entre le voyage concret, et son lot d'aventures, et le trajet mental également plein de surprenants détours d'une narration non linéaire. Les textes de Markson forment un parcours rendu encore plus abstrait par l'absence de personnages, d'intrigue, etc. : ne reste que le mouvement, le trajet mental imposé par les constants changements thématiques et spatio-temporels, et les effets non dénués de lyrisme produits par les variations de ton.

L'écriture de Markson rappelle de fait la façon dont Sterne s'affranchit de la linéarité, tandis que le mauvais accueil réservé par la critique à ce procédé n'en finit pas d'être rapporté et raillé, Markson déversant également son mépris des critiques peu éclairés, ces « Jack Asses » insultés ou « men of wit and genius » ironiquement nommés, comme le fait ici Sterne :

If I mend at this rate, it is not impossible – by the good leave of his grace of Benvenuto's devils – but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus;

---

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand or to the left.

This right line, – the path-way for Christians to walk in ! say divines –

- The emblem of moral rectitude ! Says Cicero –

- The best line ! Say cabbage-planters – is the shortest line, says Archimedes, which can be drawn from one given point to another. –

I wish your ladyships would lay this matter to heart in your next birthday suits !

- What a journey !

Pray can you tell me, -that is, without anger, before I write my chapter upon straight lines – by what mistake – who told them so – or how it has come to pass, that your men of wit and genius have all along confounded this line, with the line of GRAVITATION.

(Sterne 392)

Le début et la fin du sixième volume de *Tristram Shandy* contiennent bien en germe le style des romans de Markson, entre autres. On pourrait s'amuser à ré-écrire ce passage à la manière de Markson, ce qui ne nécessite que très peu de modifications, pour en faire un « plagiat par anticipation » oulipien :

/ Which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, borrowed for that purpose.

Turning neither to the right hand or to the left.

This right line, the path-way for Christians to walk in !  
Said divines.

The emblem of moral rectitude !  
Said Cicero.

The best line !  
Said cabbage-planters.

Being the shortest line which can be drawn from one given point to another.  
Said Archimedes.

I wish your ladyships would lay this matter to heart in your next birthday suits !

What a journey !

Pray can you tell me, by what mistake, or who told them so, or how it has come to pass, that your men of wit and genius have all along confounded this line, with the line of gravitation. /

C'est le thème de la ligne droite, assez logiquement d'ailleurs, qui donne sa continuité au passage. Thématiquement en effet, on peut dire qu'ici, Sterne ne se permet pas « the least frisk of a digression » (Sterne 392). Et pourtant, quatre citations interrompent le fil de l'explication à la première personne (qui couvre les deux tiers du chapitre 49, vol. VI), avec un mélange des genres et un effet de polyphonie également cher à Markson : les autorités religieuses côtoient Cicéron, Archimède, et les « planteurs de choux », allusion grivoise aussi bien qu'agricole. Les deux allusions sexuelles (« I wish your ladyships would lay this matter to heart in your next birthday suits ! ») sont séparées par une référence scientifique à Archimède, d'une simplicité confondante, ou bien seulement apparente. L'exclamation « what a journey ! » n'a rien à faire là, et rappelle plutôt la thématique de la métaphore picaresque du premier chapitre du volume VI, ainsi que son style (« what a wilderness has it been ! »). On peut même estimer que le dernier paragraphe est laconique et concis, compte tenu de la critique définitive qu'il exprime pour conclure ce chapitre dédié ironiquement à la gloire de la ligne droite. L'antiphrase placée à la fin, c'est-à-dire après que le chapitre a été écrit : « Pray can you tell me, -that is, without anger, before I write my chapter upon straight lines ... », est autre une façon de bouleverser la linéarité. Enfin,

l'abondance des tirets et la fréquence des retours à la ligne confèrent à l'écriture de Sterne l'aspect haché du style de Markson<sup>69</sup>. Chez ce dernier, le recours au blanc se substitue à l'usage du tiret, et les retours à la ligne sont beaucoup plus systématiques. Plus d'italiques, mais des mises en relief différentes et portant sur d'autres éléments (sur la source des citations, par exemple). Alors que deux siècles et demi les séparent, on voit ce qui rapproche le roman expérimental américain contemporain du chef d'œuvre libertin de Sterne, qui fut pourtant en d'autres temps, comme le rappelle Markson, promis à l'oubli :

Nothing odd will do long ; *Tristram Shandy* did not last.  
Said Johnson.

Who also determined that time was too precious to be wasted on such as  
Fielding.

(*Reader's Block* 161-162)

Pour conclure cette partie, on peut dire que les derniers textes de Markson sont déroutants par le parti pris contradictoire de ruptures et de liaisons qui est à l'œuvre, parti pris revendiqué dans un commentaire métafictionnel particulièrement clairement exprimé dans le texte le plus récent : « For all its seeming fragmentation, nonetheless obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » (*The Last Novel* 51). On peut réconcilier les deux aspects en considérant que le terme de fragmentation suggère l'existence préalable d'un tout, qui ferait ensuite l'objet d'une dispersion spatiale. Ainsi, dans les quatre ouvrages de même facture publiés par Markson depuis 1996, la matière métafictionnelle est effectivement fragmentée, et reconstituable en un tout parfaitement logique, dressant un portrait du personnage d'écrivain à travers ses occupations et préoccupations d'écrivain. Il en va de même pour les autres thèmes. En effet, la longue liste de morts (plus de 450 dans un seul ouvrage, aux dires de Markson) forme un ensemble qui parcourt chacun des quatre romans. Dans *Reader's Block*, cette liste est liée au sujet du roman que « Reader » essaie d'écrire : il est question que le personnage, Protagonist, habite à côté d'un cimetière, que soient posés sur le rebord de sa fenêtre des objets représentant une vanité<sup>70</sup>, qu'une femme se rende sur une tombe, qu'un billet mystérieux porte les mots « *Dead ? She ?* », etc. La liste de

---

<sup>69</sup> Les tirets comme les blancs jouent cependant un rôle de liant, comme nous le verrons dans notre troisième partie.

<sup>70</sup> Cf. Profit, Marie Claude. « Vers une écriture du silence : trois romans de David Markson ». *Cahiers Charles V*. Décembre 2000, n°29, p.65-87.

défunts célèbres est dans ce contexte une sorte de toile de fond plus générale, un cimetière virtuel, un *memento mori* supplémentaire. Cependant, étant donné les correspondances entre le personnage, le personnage de l'écrivain et l'auteur (nés la même année, par exemple<sup>71</sup>), ces listes qui forment un véritable thème de la mort, omniprésente, reflètent de plus en plus directement les préoccupations d'un auteur âgé et malade, et ce dès *Reader's Block*. D'autre part, ces listes servent à créer des liens entre divers personnages réels que tout oppose, ou encore de matière à devinettes ou énigmes, comme dans cette liste de 21 lieux, heures et dates à relier à des personnages cités auparavant (on note au passage la régression temporelle, les dates citées descendant progressivement de 1973 à 1519, comme allant à l'encontre de la progression chronologique de la lecture) :

Mougins, near Cannes. Late morning. April 8, 1973.

Oxford, Mississippi. 2 :30 A.M. July 6, 1962.

Ketchum, Idaho. Soon after dawn. July 2, 1961.

(*Vanishing Point* 185)

Il ne s'agit donc pas exactement d'une simple liste éclatée, d'un thème fragmenté qui n'entreprendrait pas de liens avec les autres grands thèmes de l'autobiographie, de la création littéraire et artistique, de la lecture, ou de la réflexion philosophique. La fragmentation du discours métafictionnel et des listes comme la liste nécrologique va de pair avec le brassage des fragments constitués, mélange qui aboutit à un nouveau texte suivi, composé de fragments présentés dans un ordre défini. Cette disposition rattache Markson à une tradition littéraire très ancienne qui est la présentation/écriture en fragments : celles des aphoristes, des auteurs de pensées, de proverbes, de maximes, d'anthologies, des rassembleurs d'anecdotes et de citations. Il se rapproche par là de philosophes comme Héraclite, Pascal, ou Wittgenstein, de moralistes, de certains auteurs de la Bible ou d'autres grands Livres, mais aussi des faiseurs d'almanachs ou de dictionnaires de citations, la dimension vulgarisatrice d'un « Digest » étant présente dans ces ouvrages de Markson, qui relève la coïncidence chronologique entre les débuts du *Reader's Digest* avec la publication d'*Ulysse* et de *The Waste Land* :

---

<sup>71</sup> Cf. l'article de Marie-Claude Profit.

1922 *The Waste Land*  
1922 *Ulysses*

1922 *Reader's Digest*

(*The Last Novel* 88)

On note que Markson ne met cependant pas les trois éléments sur le même plan, puisque la mention du *Reader's Digest* est séparé des deux premières références par un blanc, lequel n'est pas sans produire un effet que l'on peut qualifier de théâtral. Si le choix des anecdotes et des citations mêle délibérément l'intellectuel et le trivial et ne permet pas de séparer l'art et la vie, Markson opte peut-être pour cette forme de vulgarisation en fonction de la qualité de son éventuel lectorat :

The computer analysis that says readings in modern high school senior honors classes are less difficult than those used by people Author's age when they were in the eighth grade.

(*Vanishing Point* 125)

More than 60 percent of the people in the United States have not read a book from beginning to end since adolescence.  
If then.

(*Vanishing Point* 143)

L'allègement effectué par cette forme laconique, épurée, aboutit à un texte facile à lire, à une époque où la discontinuité est devenue la norme en matière d'écriture – et peut-être de lecture, à l'heure des nouvelles technologies. Le fragment fait aussi l'éloge de la forme courte, préférée aux longueurs romanesques par certains auteurs que Markson cite :

Stephen Crane's judgement that *War and Peace* should have been one third its length :  
It goes on and on like Texas.

(*Vanishing Point* 59)

A good book is twice as good if it is short.  
Said Baltasar Graciàn.

(*Vanishing Point* 94)



Or, la brièveté, en rhétorique, est souvent associée au comique, comme le rappelle Georges Molinié :

C'est qu'il existe une forte tendance, depuis très longtemps, à associer la brièveté et le style bas, voire à rapprocher le bref et le sec (qui est toujours appréhendé comme un vice). La brièveté caractériserait alors les petits genres, comme certains types de comédies, ou les facéties, les sujets agrestes, ou très personnels. La brièveté serait donc un défaut vis-à-vis de l'abondance, et irait bien avec une certaine légèreté de sujets, de matières, manquant vraiment de gravité et même de dignité.

(Molinié 72)<sup>72</sup>

Cette légèreté est l'un des multiples aspects des derniers textes de Markson, dont la veine comique est indéniable à défaut de régner sans partage. Le comique de certains passages, de certains rapprochements, cohabite avec le tragique de l'omniprésence du thème de la mort dans ses derniers ouvrages, chez cet auteur citant volontiers Shakespeare.

Mais la forme courte peut aussi exprimer le sublime, lequel ne s'accompagne pas nécessairement de forme longue et de grand style, comme le rappelle Georges Molinié :

[Le sublime] admettrait donc, normalement, aussi bien la simplicité que la recherche, l'unité que la variété voire la différence de ton, le raffinement comme la trivialité objectaux, la tenue comme la négligence. Allant dans le sens de cette orientation, on a pu même établir un lien entre le sublime et le dépouillement, à condition que se dégage au moins un certain éclat de la conception. C'est sous cet angle d'analyse qu'il paraît judicieux de représenter l'un des plus anciens exemples de style sublime, le bref dialogue entre Parménion et Alexandre. Parménion dit : *Si j'étais toi, Alexandre, j'arrêterais la guerre*. Alexandre répond : *Si j'étais toi, Parménion, c'est ce que je ferais*. Pas de subtilité de vocabulaire, pas de longue phrase, pas de recherche apparente ; et pourtant, impression de grandeur cinglante, d'étourdissante supériorité (à la fois du second personnage sur le premier, et de tout le dialogue sur un quelque autre type de propos rapportés), due essentiellement à une expression à la fois simple, condensée, et implacablement élégante. Celle-ci repose en réalité sur des figures comme l'asyndète, l'ellipse et l'hypozeuxe, resserrant dans un équilibre parallèle l'inversion acrobatique des positions, de manière à créer par là-même, sur le cœur et sur l'esprit, un effet saisissant, qui coupe le souffle pour l'instant de la réflexion.

(Molinié 307-308)

---

<sup>72</sup> Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1992.

L'analyse ci-dessus précise bien que la brièveté seule ne suffit pas à l'expression du sublime, mais que des figures telles que l'ellipse sont convoquées à cet effet. Il est également question d'« équilibre », en l'occurrence « parallèle ». Ainsi, un fragment de Markson qui nous semble proche du sublime peut-il l'être en raison de sa brièveté, de son style elliptique, du contraste entre le caractère thématique, indicateur d'une connaissance partagée, de la structure en N'S N et sa valeur d'annonce en dernière page du texte, et de l'équilibre de sa position par rapport aux fragments impersonnels qui l'entourent, et par rapport aux « préoccupations » dont il a été question à la page précédente : « Writer's cancer » (*This is Not a Novel* 190). En ces deux mots concis se trouve rien moins que l'origine d'une écriture qui ne se veut qu'indirectement confessionnelle, le cœur du sujet autour duquel l'œuvre gravite, le centre de toutes les émotions transcrites et transmises au lecteur.

Le « genre personnel » de Markson réconcilie la forme brève du fragment et la forme longue du roman, mais aussi la prose et la poésie comme l'avait annoncé Stein, le tragique et le comique dans la tradition de Shakespeare, l'intime et l'extime ou le personnel et le neutre, la disparition et la présence narrative, la clarté de l'explicitation et l'obscurité du non-dit, la contrainte et la liberté. Se tenant à l'écart des courants littéraires mais ayant adhéré à l'écriture de William Gaddis de façon particulièrement précoce, c'est-à-dire lors de la première édition des *Reconnaisances*, généralement passée inaperçue ; parlant peu de ses contemporains, et surtout jamais des *Language Poets*, mais grand ami de Gilbert Sorrentino ; ayant enseigné par intermittence dans des ateliers d'écriture jusque dans les années 1980, lecteur d'ouvrages critiques plus que de romans : Markson ne se réclame d'aucune mouvance, mais parle de littérature « expérimentale » à son propos. Un auteur apparemment aussi différent de lui que Lyn Hejinian – elle utilise de façon répétée un « nous » dans *My Life* (« we who love to be astonished ») qui contraste avec le « I » et le « he » de Markson dans *Reader's Block*, ainsi qu'avec « one » et l'absence de pronom dans les textes plus récents – parle de la distinction entre collage et montage de façon qui paraît tout à fait pertinente pour les textes de Markson :

For a time (prior to 1978) I tended to use the term *collage* loosely and generally to refer to all art works created or assembled out of diverse materials – works of art emphasizing continuity, contingency, juxtaposition, realignment, relationship, unlikely pairings, etc. The problem with the term, as I saw when I became more precise, is that it suggests (or can suggest) an

unmotivated or unnecessitated groupings of materials. Things in a *collage* are like letters of the alphabet – when you put some of them together they will always appear to be seeking meaning, or even to be making it. The term *montage*, however, as it was used by and in the tradition of the Russian film director Sergei Eisenstein, is better. In montage, all the above values are maintained (contiguity, contingency, etc.), but the result reflects decision more than happy chance.

Also collage is a predominantly spatial technique (developed in paintings), whereas *montage* (deriving from film technique) employs devices that are related to time. In this sense montage preserves its character as a process.

(Hejinian 190-191)

Le montage a fasciné Claude Simon, bien qu'il ait été déçu par l'expérience de l'adaptation cinématographique de son *Tryptique* ; il se plaignait en effet de ce qu'une des images ne soit pas clairement identifiable alors qu'il s'agissait pour lui d'une « articulation capitale », ce qui allait à l'encontre des ses efforts de composition :

Mon principal souci dans mes ouvrages, étant l'équilibre de la composition et la plus grande rigueur formelle (comme l'ont justement remarqué plusieurs critiques à propos de *Leçon de choses*). Je crains que ce film n'accrédite au contraire dans le public, l'idée que le « nouveau roman » cultive l'incohérence, ce qui est à l'opposé de l'esprit de ma recherche.

(Simon 86-87)<sup>73</sup>

La référence à cet auteur du Nouveau Roman français en lien avec Markson est motivée par l'importance accordée à la composition, rappelant que la caractérisation négative à laquelle se livre Markson dans *This is Not a Novel*, comparable aux principes fondateurs du Nouveau Roman (pas d'intrigue, pas de personnages, etc.), peut s'assortir d'une mise en relief positive de la structuration des moindres détails en un ensemble cohérent. Malgré les différences entre l'écriture de Claude Simon et celle de Markson, la définition ci-dessous les fait se rejoindre :

Il me semble avant tout que le roman doit être une composition dont les divers éléments renvoient les uns aux autres, jouent (dans tous les sens du terme) entre eux, par le fonctionnement de ces figures dont parle Deguy, de ces métaphores, déplacements, par des harmoniques, des associations, des oppositions, ou encore des contrastes, ce qu'en peinture on appelle des complémentaires. A la suite de toute cette combinatoire doit se constituer un objet que j'appellerai objet scriptural : il y a des objets scripturaux comme il y a des objets picturaux, qui sont équilibrés du point de vue de ce que l'on a

---

<sup>73</sup> Simon, Claude. « Lettre à Peter Brugger ». Calle-Gruber, Mireille éd. *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

appelé « formel », terme que je récusé absolument dans son acception commune, celle qui l'oppose au fond.

(Simon 171)

Selon les mots de Markson, « things do run parallel in a cultural flow » : des parallèles se font ainsi entre Claude Simon et l'Oulipo lorsqu'il déclare que « [son] travail rappelle beaucoup ce chapitre de mathématiques supérieures intitulé 'arrangements-permutations-combinaisons' » (Simon 171), mais aussi, par-delà l'Atlantique et l'anachronisme, entre Claude Simon, refusant l'engagement sartrien, et les *Language Poets* ou tous ceux qui se laissent guider par le langage vers des directions inattendues plutôt que de chercher à lui imposer un sens unidirectionnel : « Si j'ai réussi dans cette tentative, alors seulement apparaîtront non pas un sens comme chez ces « écrivains » qui ont « quelque chose » à dire – mais des sens, produits par l'écriture » (Simon 171). Alors même que nous sommes sur le point d'aborder une partie de notre thèse consacrée à l'étude de l'œuvre de Markson depuis ses débuts, dans laquelle nous comparerons surtout ses œuvres entre elles en nous aidant de données autobiographiques, nous souhaitons insister sur la nécessité de ne pas le considérer comme un écrivain isolé, et d'élargir le champ de la comparaison littéraire hors du cadre très restreint des fréquentations d'un auteur quelque peu misanthrope. Pour rendre justice à l'œuvre de l'écrivain contemporain David Markson, il nous semble en effet qu'il ne faut pas tomber dans le piège de l'auto-suffisance à laquelle invite son propre discours. Comme ses textes l'indiquent à travers de multiples références culturelles, qui paraissent anodines en raison d'un contenu souvent trivial, Markson s'inscrit dans la longue listes de multiples descendants d'une tradition riche et variée datant au moins de Sterne.

## 2. Deuxième partie : Genèse d'un style

Avec ses quatre derniers ouvrages, *Reader's Block* (1996), *This is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2003), et *The Last Novel* (2007), David Markson s'installe pour la première fois dans un genre, aussi indéfinissable qu'il soit. Sa carrière littéraire était jusque là marquée par l'éclectisme. Ses deux romans policiers, récemment réédités en un seul volume, constituaient sa seule expérience réitérée : *Epitaph for a Tramp* (1959) et *Epitaph for a Dead Beat* (1961), regroupés dans l'édition de 2007 (Shoemaker & Hoard) en tant que *The Harry Fannin Detective Novels*, d'après le nom du personnage de détective créé par Markson. Les quatre derniers « romans » de Markson sont les plus expérimentaux, mais cette tendance est étonnamment tardive chez un auteur né cinq ans après la publication d'*Ulysse* et de *The Waste Land*, et qui a commencé à écrire dans les années cinquante. On peut se demander, d'une part, ce qui l'a longtemps conduit à se tenir en retrait des mouvances postmodernes, et d'autre part, ce qui l'a finalement amené à rejoindre l'avant-garde littéraire. Couvrant cinq décennies, l'ensemble hétérogène de son œuvre constitue un parcours d'écrivain, dont on peut imaginer qu'il est jalonné d'éléments annonçant sa dernière manière, celle de son « dernier roman ».

On peut ainsi s'interroger sur l'usage que fit Markson, dans ses ouvrages précédents, des conventions qu'il rejette dans *This is Not a Novel* (pages 1 à 9). La lassitude vis-à-vis de ces conventions, évoquée dès les premières phrases de ce dernier, implique une pratique, faisant allusion à l'ensemble des œuvres précédentes de Markson. Rappelons que, dans l'ordre de présentation, ces conventions narratives sont : l'histoire (« story »), les personnages (« characters »), l'intrigue (« plot »), l'action qui implique une suite d'événements (« sequence of events ») et donc un déroulement temporel (« passage of time »), le décor au sens large de « setting », et au sens restreint de mobilier (« furniture »), afin d'éviter les « descriptions » ; pas de « motivations », de « conflits », de « confrontations », pas de tableau de mœurs (« no social themes, i.e. no picture of society », « no depiction of contemporary manners and/or morals ») ; le refus de la politique est marqué (« categorically, with no politics ») ; enfin, est visée l'absence de symboles, tandis que le but ultime est la disparition du sujet (« subject ») – sans que le sens de ce mot soit précisé : s'agit-il de thématique ou de subjectivité ?

Probablement des deux, dans une confusion typique du style de Markson, où l'économie linguistique sert la richesse du sens.

Quoi qu'il en soit, jusqu'à *Wittgenstein's Mistress* inclus, Markson utilise les conventions narratives du roman réaliste, avec des « histoires » centrées sur des personnages rendus « réels » notamment par un ancrage spatio-temporel défini. L'interrogation sur ce « réel » devient centrale dans *Wittgenstein's Mistress*, mais elle se fait à partir d'éléments existants diégétiquement, et surtout présentés exclusivement du point de vue du personnage unique de Kate, l'auteur fictif du texte fictionnel qui nous est donné à lire. La place centrale du personnage dans ce roman reflète un goût et un talent certains pour la création de personnages et la « caractérisation » chez Markson, visibles tout au long de sa carrière d'écrivain. On peut d'autant plus s'étonner de la disparition de cette dimension dans ses derniers romans « sans personnages » – ou bien ne pas y croire tout à fait. La notion de lieu est elle aussi centrale dans tous les romans de Markson antérieurs à *Reader's Block*, qu'il s'agisse du Nouveau Mexique dans sa première nouvelle « White Apache » et dans son western *The Ballad of Dingus Magee*, du Mexique dans *Miss Doll, Go Home* et dans *Going Down*, ou encore, comme dans *Epitaph for a Dead Beat* et dans *Springer's Progress*, de Greenwich Village – où Markson a passé la plus grande partie de sa vie, et où il est bien précisé que réside aussi le narrateur écrivain de *The Last Novel* : « Washington Square, in Greenwich Village, Novelist also happens to be typing this last book only short blocks away from » (*The Last Novel* 153). On peut lire *Wittgenstein's Mistress* comme une réflexion sur le lieu, puisque Kate passe son temps à déconstruire les lieux dans lesquels elle se trouve, au sens concret de « dismantle » que Markson a préféré utiliser, et à les reconstruire selon son imagination, comme lorsqu'elle installe des feux sur une plage américaine pour « faire croire » qu'il s'agit de la Troie mythique. Ceci n'est pas un simple geste sans conséquence, l'expression d'une folie douce que suggèrent les mots de Kate, personnage présenté dès le début du roman comme n'ayant plus toute sa tête, « a harmless enough thing to make believe » (*Wittgenstein's Mistress* 240). Au contraire, ce geste place le roman entier dans le domaine de la métaphore, avec toute la richesse et l'ambivalence de cette figure, qui fait co-exister les deux éléments plus qu'elle n'opère un remplacement pur et simple.

Après un aperçu de l'œuvre particulièrement hétérogène de David Markson, depuis ses débuts relativement conventionnels dans les années 1950 jusqu'à son orientation vers une écriture délibérément « expérimentale », qu'il date lui-même de *Springer's Progress* (1977), nous examinerons le rapport à la notion de lieu d'un écrivain juif qui commença par s'inscrire dans un processus d'assimilation dans le creuset américain avant de bouleverser son rapport à l'espace. L'étape obligée du voyage, sur les traces de son père spirituel Malcolm Lowry mais aussi de toute une génération d'écrivains, cédera la place à un immobilisme géographique allant de pair avec un élargissement extrême de la notion de lieu – et de temps – dans ses derniers romans, si l'on considère ainsi les trajets réalisés par le saut d'une anecdote à une autre, chacune étant ancrée dans un contexte spatio-temporel différent. On verra ensuite comment de nombreux personnages annoncent les narrateurs des derniers romans, par leur usage inopiné de la citation, leur traitement externe malgré l'emploi de formes de monologue intérieur, dans des situations qui oscillent déjà entre le réalisme (psychologique, notamment) et l'invraisemblable.

## 2.1. Une œuvre hétérogène et problématique

L'hétérogénéité de l'œuvre de David Markson est ce qui frappe au premier abord. Comme l'écrit Steve Moore dans sa postface à *Wittgenstein's Mistress*, « at first glance, *Wittgenstein's Mistress* seems to have little in common with Markson's previous work » (« Afterword », *Wittgenstein's Mistress*, 244)<sup>74</sup>. Il est si difficile de trouver une cohérence à cet ensemble hétéroclite que la quatrième édition de *Wittgenstein's Mistress* (2002), chez Dalkey Archive, ne fait pas figurer, à la page réservée à la liste des ouvrages de Markson, ses trois premiers romans policiers, ni l'anthologie de textes russes intitulée *Women and Vodka* qu'il publia sous le pseudonyme de Mark Merrill en 1956, et ré-éditée à son nom en 1963 sous un nouveau titre, *Great Tales of Old Russia* – cette anthologie n'étant d'ailleurs pratiquement jamais mentionnée dans sa bibliographie<sup>75</sup>. Ne figurent pas non plus ses quatre

---

<sup>74</sup> Le roman suivant de Markson, *Reader's Block*, est dédié à Steve Moore et Jack O'Brien, qui étaient alors les directeurs de *Review of Contemporary Fiction*, dont le volume X (2) de l'été 1990 est consacré en partie à Markson (cf. Profit 85).

<sup>75</sup> Y compris dans les travaux universitaires : si Françoise Palleau mentionne ce titre dans la bibliographie très complète située au début de la monographie qu'elle a consacré à Markson, elle ne traite pas directement de cet ouvrage dans le corps du texte (mentionné très brièvement, par exemple p.30-31). Marie-Claude Profit ne cite

nouvelles, dont deux seulement furent publiées en 1990 dans le numéro de *Review of Contemporary Fiction*<sup>76</sup> en partie consacré à Markson, et qui n'ont fait l'objet d'aucun rassemblement éditorial. Du reste, un tel rassemblement constituerait un mystère, étant donné l'absence de points communs apparents entre ces textes, du reste trop peu nombreux pour ce faire.

### 2.1.1. Un auteur peu loquace

Markson lui-même ne facilite pas la tâche du lecteur avide d'indicateurs de cohérence bibliographique. Le mince recueil de poèmes publié en 1993, toujours chez Dalkey Archive Press, contient des textes écrits entre 1952 et la fin des années 1970<sup>77</sup>, sans que l'ordre chronologique ne soit respecté, ni qu'aucune autre logique ne le remplace : selon les propres mots de l'auteur dans sa courte préface, « the sequence here is in no way chronological. A lot of the obvious foolishness will be found at the back, but everything else is fairly random » (Markson, « Foreword », *Collected Poems* 11). Signe du goût de l'auteur pour l'éclectisme et la transgression des genres, ce recueil de poèmes contient en outre deux « réminiscences » de trois ou quatre pages chacune, consacrées à des souvenirs de rencontre par Markson de Conrad Aiken et Dylan Thomas, classées en fin de volume – respectivement « Appendix A » (83-85) et « Appendix B » (86-89) –, sous les titres laconiques de « Conrad Aiken 1889-1973 » et « Dylan Thomas twenty years later »<sup>78</sup>. Leur place dans ce recueil de poèmes, a priori incongrue, est justifiée par un simple souci de ne pas les perdre (« to preserve them »), ce qui est moins cavalier que cela n'en a l'air si l'on pense au minutieux travail de mémoire auquel Markson se livre dans ses derniers romans ; on note le lien qu'il prend soin d'établir entre les deux textes en mentionnant l'année de leur première parution, mais aussi son silence sur toute information supplémentaire (on ne sait pas où ces textes furent d'abord publiés) : « As for the two brief prose reminiscences

---

pas l'anthologie dans sa bibliographie, ni les poèmes, mais fait figurer les trois romans policiers absents de la liste présentée dans l'édition de *Wittgenstein's Mistress*. Joseph Tabbi ne mentionne que les romans de Markson postérieurs à *Springer's Progress*, ainsi que l'étude de *Under the Volcano*. Nous avouons pour notre part avoir longtemps cru que *Women and Vodka* était l'œuvre d'un homonyme.

<sup>76</sup> La nouvelle « Healthy Kate », présentée dans ce numéro comme un texte préparatoire au roman *Wittgenstein's Mistress*, avait fait l'objet d'une publication préalable dans une version non autorisée, dans *Confrontation* en 1986 (« Note 1 » en préambule à « Healthy Kate », *Review of Contemporary Fiction* 131).

<sup>77</sup> « The earliest of these poems was written as long ago as 1952, though many more of them than not stem from the mid 1960s and the late 1970s » (*Collected Poems* 11).

<sup>78</sup> Dylan Thomas étant mort en 1953, ce texte date donc de 1973, année qui sert de « coïncidence » entre les deux textes puisque Aiken est mort en 1973.



tacked on as appendices, this simply seemed an appropriate place to preserve them. Both were originally published in 1973 » (*Collected Poems* 11).

Les explications de Markson sur son propre travail sont toujours partielles, voire parcimonieuses. Ainsi, la « Chronologie » établie par Markson et transmise à Françoise Palleau<sup>79</sup>, riche en informations utiles, ne donne que peu de précisions sur les dates de composition de ses ouvrages. Les titres sont mentionnés en face de leur année de publication, très rarement accompagnés de détails sur la période d'écriture. *Wittgenstein's Mistress* figure en face de l'entrée « 1988 », sans mention de l'éditeur, et avec une information entre parenthèses dont le moins que l'on puisse dire est que l'on aimerait qu'elle soit plus détaillée : « (Completed 1983, published after 54 rejections) » (« Markson Chronology » 4). Quand Markson a-t-il commencé à écrire *Wittgenstein's Mistress* ? Dans quel contexte l'écriture de ce qui est probablement le meilleur roman de Markson a-t-elle eu lieu, et pendant combien de temps ? Le document inédit ne donne que cette unique date, 1983, ce qui situe la fin de la rédaction de *Wittgenstein's Mistress* à une période pendant laquelle Markson dirigeait des ateliers d'écriture à l'université de Columbia<sup>80</sup>, se séparait de sa femme Elaine Kretchmar (« 1982 Separates from Elaine »), qu'il avait épousée en 1956 et dont il ne divorça « officiellement » qu'en 1994<sup>81</sup>, période à laquelle aussi il passait ses « étés » avec une femme peintre qui se définit elle-même comme « expressionniste féministe », et à qui *Wittgenstein's Mistress* est dédié (« 1982-1990 Six summers in East Hampton, one in Woodstock, with Joan Semmel, painter » ; on relève un problème de non concordance des dates dans la mention plus loin de « 1991 End ten-year relationship with Joan Semmel, Nov. », qui fait remonter le début de leur liaison à 1981 et non 1982, soit avant que Markson ne se sépare de sa femme<sup>82</sup>). Cette « Chronologie » ne comporte aucune trace de la nouvelle préparatoire au roman, « Healthy Kate ». La seule nouvelle qui y soit mentionnée, sans que son titre le soit,

---

<sup>79</sup> Nous remercions chaleureusement Françoise Palleau de nous avoir fourni une copie de ce document, que nous ne pouvons reproduire ici, David Markson n'ayant pas donné d'autorisation de publication.

<sup>80</sup> « 1979-1984, 1986-'87 Teaches fiction-writing workshops, Columbia University » ; la « Chronologie » mentionne aussi un enseignement de même nature en 1985 : « the Writer's Voice, West Side YMCA, NYC » (« Markson Chronology » 4).

<sup>81</sup> La « Chronologie » dactylographiée de Markson comporte quelques ratures et modifications, dont une portant sur la date de son divorce, d'abord notée 1992 puis rectifiée à la main (« '94 »).

<sup>82</sup> Le tableau de Joan Semmel reproduit en couverture de l'ouvrage de Françoise Palleau consacré à l'œuvre de Markson suggère que leur relation a débuté bien avant. On y voit Markson et Joan Semmel en maillot de bain côte à côte, dans un cadrage d'origine photographique et un point de vue féminin typiques de Semmel. Or, cette toile intitulée « Couverture rouge » est datée de 1975 (Palleau 17 et quatrième de couverture).

est « White Apache »<sup>83</sup>, en temps que « première publication importante dans un magazine », en 1956, année importante puisque ce fut aussi celle du mariage de Markson et de son installation à Greenwich Village, ainsi que de la publication de son premier ouvrage – bien qu’il ne s’agisse que d’une anthologie sans la moindre note de sa part, et que son nom n’apparaisse même pas sur la couverture (est-ce en raison du contexte historique ? Ce recueil de textes russes fut publié en août 1956, soit deux ans à peine après que Joseph McCarthy eut été officiellement désavoué par le Sénat en décembre 1954).

Dans la « Chronologie » (2), l’ordre de notation de ces deux événements biographiques majeurs est chronologique, à un jour près pour les dates de publication de sa première nouvelle (le 29 septembre) et de son mariage (le 30), mais subverti par la mention entre parenthèses d’un nombre « considérable » de « publications » dans des « magazines masculins », dont on ne saura pas ici la nature. Le document rapporte plus haut des expériences diverses dans le journalisme, domaine dans lequel son père avait également travaillé<sup>84</sup> : « sports reporter/writer » pour *The Albany Times-Union* en 1944-45, six mois pour le *Times* local à Los Alamos au Nouveau Mexique, où Markson effectua son service militaire, puis neuf à New York, dans le cadre de l’armée (« writer, Armed Forces Press Service ») entre 1946 et 1948, avant un retour au *Albany Times-Union* (« general news ») en 1948-49. Sa chronologie ne mentionne pas plus la date de sa rencontre avec Elaine que ses mystérieuses « publications dans des magazines pour hommes ».

Cette « Chronologie » fut tapée en juillet 1998, si l’on en croit son titre informel (« David Markson – Chronology – to July 1998 »), s’interrompant peu après la notation de la parution en 1996 de *Reader’s Block*. On remarque une parenté de méthode et de style entre son premier roman résolument fragmenté et ce document non destiné à la publication : dans ce que ce dernier dit et ne dit pas, dans sa concision qui ne laisse pas de place à l’émotion et les rapprochements qu’il fait sans les commenter.

---

<sup>83</sup> Françoise Palleau donne les références précises dans sa bibliographie : « White Apache », *Saturday Evening Post*, 29 septembre 1956, p.30, p.135-139. (Palleau 7). L’anthologie rééditée en 1963 donne août 1956 comme date de première publication.

<sup>84</sup> Le père de Markson passa ensuite de la rédaction journalistique (« newspaper editor ») à la vente de fonds d’investissement (« securities salesman »). Sa mère enseignait les mathématiques appliquées aux affaires dans le secondaire (« taught high school (business math) »). Markson dit de son milieu familial qu’il était instruit, sans être cultivé : « House was literate but not literary » (extraits d’une lettre de Markson à Françoise Palleau 3 août 2002, in Palleau 10, et 245 pour les citations en anglais).

Pour ajouter au mystère, certains détails, parfois une ligne entière, ont été biffés dans la « Chronologie » de Markson : la notation de sa rupture avec Joan Semmel est précédée d'une ligne barrée, et un ou deux mots raturés (le nom d'une autre personne ? un surnom ? une raison ? un sentiment ?) sépare « with » de « Joan Semmel ». De même, face à « 1992 », une ligne et demie est barrée après « Private fiction-writing workshop », ce qui laisse dans l'ombre toute information ayant trait au lieu et aux personnes concernées (qui a eu le privilège des conseils en écriture de Markson dans le cadre des ateliers de Columbia ?), taisant tout éventuel processus de filiation.

Dans cette « Chronologie » comme dans ses œuvres, ou comme dans ses interviews et dans ses rares écrits annexes<sup>85</sup>, Markson ne se livre jamais qu'à moitié, malgré la composante autobiographique de son œuvre. Un bon exemple de cette défiance est son aveu récent de sa relation avec Alice Denham, dont l'association de la beauté pulpeuse, de la liberté de mœurs et des aspirations et talents littéraires en font un modèle possible du personnage de Jessica Cornford dans *Springer's Progress*. Markson ne parle de cette liaison avec cette femme qu'après la publication par elle d'un ouvrage qui mentionne leur relation, et le nom d'Alice Denham ne figure pas dans sa « Chronologie », réalisée antérieurement – à moins qu'il n'ait été oblitéré de grands traits noirs –, mais c'est avec une certaine fierté qu'il revient sur cette liaison dans une interview :

In fact, a book just came out recently called *Sleeping with Bad Boys*, by a woman named Alice Denham. She had been a *Playboy* centerfold, but she was the only *Playboy* centerfold who was the author of a short story in the same issue. I can say this, because she's admitted it in her book, but she slept with everybody. She slept with James Jones, with Gaddis, a long list. She and Heller, for some reason, they would just neck or something. And she and I had an affair at one point. In fact, she refers to me as one of her favorite lovers. The *Times* review reported that she'd slept with this one and that one and then quoted something about each person. After my name, "the novelist David Markson," was "stud lover boy." And here I am seventy-nine years old ! I still run into Alice; she lives a couple of blocks from me<sup>86</sup>.

(Harlin Interview 3)

---

<sup>85</sup> Il a écrit quelques postfaces, l'une dans son ouvrage sur *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, et un texte jamais publié comme tel – alors qu'il aurait pu être joint à la réédition de *Going Down* en 2005, ou d'une réédition de *Wittgenstein's Mistress*, par exemple, puisqu'il y est notamment question de ces deux romans. Ce texte s'intitule en effet « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » (*Review of Contemporary Fiction* 124-130).

<sup>86</sup> Denham, Alice, *Sleeping with Bad Boys : A Juicy Tell-All of Literary New York in the Fifties and Sixties*. New York : Book Republic Press, Cardoza Publishing, 2006, p.97-101.

La vantardise dont Markson fait preuve ici, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, contraste avec la pudeur teintée de respect pour son épouse comme pour les autres femmes de sa vie qui explique son silence habituel sur sa vie amoureuse. Aucun détail non plus, dans sa « Chronologie », de la « vieille copine », la bien nommée Maggie Oldring dont il est question dans *Springer's Progress* et qui fait référence à une personne réelle qui motiva, par sa mort prématurée, l'écriture de ce roman, après un « creux » dans la carrière littéraire de Markson (événement repris dans la trame du roman). Il n'est guère plus loquace dans une de ses rares interviews :

*Going Down* came out in 1970. Then there was a kind of gap, where I didn't get much done. Actually, an old girlfriend of mine died. I was walking around in pain for weeks, and people said, "What the hell happened to you ?" I hadn't realized how important she'd been in my life. That triggered *Springer's Progress*. The book is essentially about a married man who's having an affair, but there is an old girlfriend who flits in and out of the story, and she dies. It began with that sense of tragedy : suddenly you get a phone call, and someone who is not yet forty years old is dead.

(Harlin Interview 4)

Preuve – non dénuée d'ambiguïté – de l'importance de cette personne dans la vie de Markson, et clair indice de son rôle d'initiatrice (« his first woman », « Be All my Sins Remembered » 147), la nouvelle « Be All my Sins Remembered » publiée en 1990 dans *Review of Contemporary Fiction* (145-156), mais écrite en 1955, est dédicacée – et l'aurait été à l'époque, si elle avait été publiée, écrit Markson – à cette même « Maggie Oldring. Who can long since now never know » (« Be All my Sins Remembered » 145). Or, le thème principal de cette nouvelle est l'homosexualité latente du héros, qui n'arrive pas à l'avouer à l'ami dont il est amoureux, ce qui contraste avec la joyeuse hétérosexualité sans nuance dont fait preuve le personnage adultère de Lucien Springer dans *Springer's Progress*<sup>87</sup>. On voit que Markson se plaît à brouiller les pistes qui pourraient permettre au lecteur de mieux comprendre son œuvre, comble de l'auteur incompris. Comme dans le jeu de cache-cache auquel il se livre dans ses derniers romans, de *Reader's Block* à *The Last Novel*, en passant par le travestissement de la voix féminine dans *Wittgenstein's Mistress* et par la

---

<sup>87</sup> Notons au passage que pendant que Markson publiait cet éloge de l'adultère, celle qui était encore son épouse, Elaine Markson, écrivait de son côté : « Du cran, espèce de sale con, j'en ai plus que toi ! Tu es tout juste bon à vivre aux crochets de ta femme sans lever le petit doigt, espèce de génie à la con. A parler d'art, à pérorer, à jouer les grands esprits ! », ce qui ressemble fort à un portrait inversé du même Lucien Springer. Markson, Elaine. *Home again, home again !* William Morrow&Company, 1979. Charlotte Wagner trad. *Comment les caser !* Paris : Flammarion, 1979, p.212.

transgression des frontières génériques que représente son parcours d'écrivain, Markson met en garde le lecteur, sans le dire, contre l'excès de confiance que celui-ci pourrait avoir dans ses propos. Il semble avoir fait sa devise du vers d'Emily Dickinson, « Tell all the Truth, but tell it slant – » (*This is Not a Novel* 12), voire du poème entier :

Tell all the Truth but tell it slant-  
Success in Circuit lies  
Too bright for our infirm Delight  
The Truth's superb surprise

As Lightning to the Children eased  
With explanation kind  
The Truth must dazzle gradually  
Or every man be blind-

(Dickinson, poème 1129)

Cette graduation nécessaire, cet angle oblique, ce « circuit » dont parle Emily Dickinson comme conditions à l'accès à la « Vérité » sous peine d'être aveuglé par elle, décrivent bien la démarche de Markson, dans sa pratique même de l'allusion ou de la citation donnée sans explication, dans son refus de la ligne droite aussi bien dans ses textes sans progression narrative que dans sa carrière littéraire, dans les demi explications qu'il livre ici ou là. Cet exemple montre aussi que les clés de son écriture sont à chercher davantage dans son œuvre que dans des notations autobiographiques, des interviews, ou des écrits annexes : il n'a d'ailleurs écrit aucun texte théorique, ce qui le démarque de nombreux auteurs contemporains et explique peut-être qu'il (se) soit tenu en marge de courants littéraires qui lui étaient pourtant contemporains.

Sa correspondance avec Lowry, Gaddis, et Sorrentino n'a malheureusement pas encore été publiée, mais ses lettres rendues partiellement publiques dans certains ouvrages, à commencer par celles qu'il écrivit à Malcolm Lowry à propos de la mort de Dylan Thomas et qu'il reproduisit lui-même dans son court éloge placé en fin de volume de ses *Collected Poems*, ne sont pas nécessairement très instructives sur sa pratique littéraire, pas plus qu'il ne s'y épanche sur ses goûts poétiques (malgré un ton très assertif, que l'on retrouve dans ses derniers romans)<sup>88</sup>. Ainsi, à la mort de Dylan

---

<sup>88</sup> Françoise Palleau, qui a correspondu avec Markson et l'a rencontré, le qualifie de « gentleman de l'écriture qui ne révèle pas les secrets de fabrication » (Palleau 95).

Thomas, dont il raconte les obsèques à Lowry, il est aussi peu descriptif de la situation que de ses propres émotions, et l'énumération de quelques poèmes, présentée comme incomplète, tient lieu d'hommage au poète défunt – Markson ne s'expliquant aucunement sur ses choix, mais revendiquant l'aspect subjectif de ses décisions (« Curiously, I like ... »), et prononçant des jugements littéraires avec assurance (« unfitting », « which have to last ») :

There was much sadness here, as you might guess. Fine obituaries, and editorials also. I went to the memorial service; Faulkner was there, and Cummings, Tennessee Williams. There is no money, apparently, and they have a fund for Caitlin and the three kids. So many more people die poor than with anything; yet it seems so damned unfitting here ....

I first read his work, I remember, in 1945; and it has gotten better and better with repeated readings. Curiously, I like "It was my thirtieth year to heaven" most of all; but also "Fern Hill", "In my Craft or Sullen Art", "In Memory of Ann Jones" – and a good six or eight more which have to last. But I have dwelled on it long – it is a week today, and seems much longer – and one cannot, I suppose, really say anything.

(*Collected Poems* 89)

On remarque aussi la tournure impersonnelle qui introduit ce passage (« there was much sadness here »), grâce à laquelle Markson tient la tristesse à distance, tout en la généralisant ; la concision du style, proche de la notation (« fine obituaries, and editorials also » ; « Faulkner was there, and Cummings, Tennessee Williams ») ; l'expressivité par l'emploi d'un juron (« damned »), et l'évocation d'une généralité (« so many more people die poor than with anything », thème de l'artiste pauvre, du génie incompris, que l'on retrouve sous forme de listes dans ses derniers romans) ; la simplicité du vocabulaire ; la discrétion de la métaphore (la lenteur du temps qui passe comme illustration minimale du poids de la tristesse « it is a week today, and seems much longer ») ; l'usage du tiret et du point virgule, qui marquent pauses et incises sans requérir d'élément lexical, mais n'empêche pas ici l'emploi de mots de liaison (« also », « yet », « but also », et plusieurs occurrences de « and ») ; surtout, les coupures auxquelles Markson soumet son texte, a posteriori (les points de suspension après « damned unfitting here » indiquent une coupure) comme au fil de l'écriture : « But I have dwelled on it long – it is a week today, and seems much longer – and one cannot, I suppose, really say anything ». On note la présence du pronom impersonnel « one », qu'utilisera aussi le personnage de Kate dans la longue confession à laquelle elle se livre dans *Wittgenstein's Mistress*, et l'aspect convenu de la tournure avec

laquelle Markson met fin à sa narration, ainsi que la préférence accordée au silence qu'elle dénote. Il ne faut pas s'attarder (« dwell on it »), pas trop en dire, quitte à se taire tout à fait : on reconnaît ici les impératifs de la dernière manière de Markson, de *Reader's Block* à *The Last Novel*, en passant par, paradoxalement, la logorrhée de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*. On parlera de retenue plus que de sécheresse, de pudeur et de réticence plutôt que de dissimulation, qui s'exprimeront parfois dans l'œuvre de Markson par le biais de l'humour, voire du comique, et le plus souvent par un usage intensif de la digression. Le mélange des genres qui apparaît dans sa bibliographie, et sa préférence pour les indices disséminés au cœur du texte plutôt que pour les explications claires en annexe, sont emblématiques de son écriture, des années 1950 à aujourd'hui.

### 2.1.2. High and low, des « genres bas » aux « genres hauts »

Comme introduction à la présentation de l'œuvre, à première vue très hétérogène, de David Markson, nous avons choisi un petit roman – à la fois en terme de quantité et de qualité – dans lequel apparaissent déjà nombre des thèmes et techniques de prédilection de l'écrivain alors en début de carrière. Il s'agit de *Miss Doll, Go Home*, publié en 1965 et non réédité depuis<sup>89</sup>. La couverture originale laisse présager le pire en matière de qualité littéraire : une jolie jeune femme rousse aux yeux et à la bouche très maquillés émerge d'un fond blanc, le buste dénudé au-delà des épaules, ce qui suggère une nudité complète sans rien montrer d'indécent, et fait ressortir un bijou représentant un serpent enroulé autour de son bras, assorti aux deux grands anneaux vert sombre qu'elle porte aux oreilles. En caractères rouges, au-dessus du titre, figure un résumé censé allécher un certain type de lecteurs, « Sex and the single artists – south of the border », développé au dos du livre dans la même veine :

*It was a quiet Mexican art colony ...*

Tequila was poured slowly and often ...the señoritas giggled softly when patted ... and there was always Gladys for a Saturday night ...

---

<sup>89</sup> Publié chez Dell, New York, en décembre 1965, 157 pages au format poche. Comble de l'ironie littéraire, c'est l'ouvrage de Markson le plus onéreux actuellement sur le marché de l'occasion (le prix indiqué sur la couverture est 45 cents, pour quelque 120 euros sur Amazon.com en 2009).

Nothing much ever happened there – until somebody came up with one very shocking idea ...

Miss Doll, Go Home

*Sizzling suspense goes south of the border – where some gambled for hot romance ... and others, for cool, crisp greenbacks.*

(*Miss Doll, Go Home* 4ème de couverture)

S'il est bien question d'artistes célibataires, du Mexique, d'alcool (et de marijuana), de sexe et d'argent, et si le suspense est prenant, ce résumé passe sous silence ce que ce roman est aussi : une narration polyphonique sous forme de courts chapitres portant le nom du personnage qui s'y exprime (le plus souvent à la première personne et au passé, avec des bribes de monologue intérieur), à deux ou trois exceptions près de prise en charge par un narrateur extradiégétique ; une intrigue aux allures de roman noir qui se termine en farce, noyant dans la comédie ses potentialités tragiques ; une caricature féroce des illusions des artistes américains expatriés au Mexique ; une galerie de personnages qui semblent « s'être enfuis d'une maison de fous de Samuel Beckett »<sup>90</sup>, selon Benny Grimes (« Benny Lecrasseux »<sup>91</sup>), avatar de la figure de l'écrivain qui n'écrit pas, très récurrente dans l'œuvre de Markson – de Lucien Vaulking dans *Epitaph for a Dead Beat* (1961) au narrateur nommé Reader dans *Reader's Block* (1996), en passant par Lucien Springer dans *Springer's Progress* (1977).

Ce petit roman apparemment sans prétentions contient ainsi une description désabusée du Mexique qui annonce la réflexion de Markson sur la notion de lieu, aboutissant à la déréalisation à l'œuvre dans *Wittgenstein's Mistress*, mais préservant un ancrage réaliste qui subsistera jusque dans les dernières œuvres. Il met en scène des personnages qui préfigurent les trois grands types que l'on retrouve dans l'œuvre ultérieure de Markson, avec des portraits en focalisation interne de femmes oscillant entre ingénuité et lascivité, de simples d'esprit qui s'avèrent plus malins que les autres, et de pittoresques figures plus ou moins malhonnêtes capables d'orner leur discours (notamment intérieur) de citations et anecdotes dignes de celles qui composent

---

<sup>90</sup> « Looking like escapees from a Samuel Beckett booby hatch » (*Miss Doll, Go Home* 43); cité par Palleau (41), dont nous reprenons la traduction.

<sup>91</sup> Françoise Palleau propose le nom de Benny Lecrasseux pour rendre l'allusion à la crasse (« grime ») contenue dans le nom de Benny Grimes (Palleau 41).



« 80% » des quatre derniers romans de Markson, jusqu'à en devenir la « substance », selon ses propres mots à propos de *Reader's Block* : « for all the talk about my technique, and/or the theme of loneliness, in simple fact all of these intellectual tidbits, quotes, etc, comprise (literally) 80% of the book – i.e., compose most of its *substance* » (cité par Tabbi 151)<sup>92</sup>. La composition de *Miss Doll, Go Home* en courts chapitres – dont deux sont constitués d'une seule phrase, cryptique hors contexte : « my FISH is a mother »<sup>93</sup>, et « only when I laugh » –, annonce le morcellement futur, joue avec la vraisemblance, et ce texte prévu initialement pour être un scénario de film qui ne fut jamais tourné ressort déjà du montage, anticipant le « collage »<sup>94</sup> auquel Markson se livrera dans ses œuvres tardives. Les voix clairement distinctes les unes des autres qui s'y expriment à tour de rôle composent un roman polyphonique à la fois simple, par rapport aux critères d'une littérature plus élevée, et plus original et travaillé que le genre du roman policier ne l'exige.

Il faut dire que *Miss Doll, Go Home* n'appartient pas vraiment au genre policier, s'en détourne progressivement, ou plutôt en détourne en partie les conventions. L'intrigue est à la fois typique du roman policier et de la farce : une bande de gangsters américains, venus au Mexique cacher une grosse somme d'argent volé lors d'un hold-up, est identifiée comme telle par un groupe d'artistes plus ou moins ratés, également américains, lesquels décident de subtiliser l'argent des voleurs plutôt que de les dénoncer à la police ; après plusieurs rebondissements, qui frôlent le drame à chaque fois sans jamais l'atteindre (risques de meurtre d'un artiste par un gangster ou inversement, de viol, de noyade accidentelle, de dénonciation à la police, d'empoisonnement...), les arroseurs sont arrosés, c'est-à-dire que les gangsters s'entretuent et que les artistes se débarrassent du magot sans le savoir. A partir d'éléments tragiques, qui gardent ce potentiel jusqu'à la dernière page, Markson fait basculer l'intrigue dans la comédie de type farce, le comique de situation et l'ironie dramatique étant renforcés par la drôlerie de certains personnages. Le mélange de tragédie et de comédie, qui se déclinera dans les dernières œuvres en termes de ludique

---

<sup>92</sup> Lettre de David Markson à Joseph Tabbi du 1<sup>er</sup> juin 1999. Tabbi, Joseph. *Cognitive Fictions*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002, note p.151.

<sup>93</sup> Inversion d'une phrase de Faulkner « my mother is a fish », qui constitue à elle seule un chapitre de *As I Lay Dying*.

<sup>94</sup> C'est plus exactement le terme « collage-like » qui est utilisé dans *Reader's Block* (14, 140,193) et dans *Vanishing Point* (12, 180).

et de mélancolique (« generally melancholy though sometimes even playful » (*This is Not a Novel* 189), est déjà à l'œuvre dans ce petit roman des années 1960.

Une autre raison, et non des moindres, de notre choix de *Miss Doll, Go Home* comme introduction à l'œuvre de David Markson, est la concomitance d'écriture avec un roman pourtant très différent en apparence, dont il constitue en quelque sorte le pendant burlesque : *Going Down*, publié en 1970 et réédité en 2005<sup>95</sup>, le premier roman « sérieux » de Markson, et qu'il défendait encore ardemment trois ans avant sa mort<sup>96</sup>. En effet, la première version de ce dernier date des années 1960-61, soit à peine un an avant la transformation du scénario original de *Miss Doll, Go Home* en roman, opération menée entre décembre 1961 et janvier 1962, mais qui implique en soi une étape préalable<sup>97</sup>. Certes, si une dizaine d'années séparent l'ébauche de *Going Down* et sa version publiée, soigneusement retravaillée par Markson, faire passer *Miss Doll, Go Home* de l'état de scénario à celui de roman sorti en décembre 1965 n'aurait nécessité que quatre semaines. Le résultat est d'ailleurs que ces deux ouvrages semblent s'opposer totalement, sur la forme comme sur le fond. Cependant, et encore une fois bien que de façon très différente, ces deux romans traitent tous deux des aventures malheureuses, dans un Mexique inhospitalier, d'une petite communauté d'Américains – dont un ou plusieurs personnages d'écrivains – par le biais d'une narration polyphonique dont les accents faulknériens sont revendiqués par Markson au sujet de *Going Down*. Gageons que leur retentissement atteint aussi, atténué par l'écran qui sépare les « genres hauts » et les « genres bas », *Miss Doll, Go Home*. Mais l'auteur, pourtant blessé par la froide réception de son premier roman sérieux, ne parlait plus que de *Going Down* :

---

<sup>95</sup> L'édition la plus récente de *Going Down* comporte d'ailleurs en couverture un commentaire de Kurt Vonnegut qui ne dépare pas avec les arguments publicitaires figurant sur celle de *Miss Doll, Go Home* : « Leaves me oozy with sex and death and Mexico ».

<sup>96</sup> Markson en parle ainsi, respectivement en 2007 et 1990 : « the big book I was working on, the serious one » (Harlin Interview 3); « as good a book as I'm ever going to write » (« Reviewers in Flat Heels: Being a Postface to Several Novels » 126).

<sup>97</sup> D'après les informations données dans sa « Chronologie ». Il semble qu'il n'existe plus aucune trace du scénario initial (entretien privé avec Françoise Palteau).

It's sort of Faulknerian, set in good part in Mexico. I had the credentials of having lived there. I thought it was going to make me into the Faulkner or Lowry of my time, and nothing much happened with it. Lehman-Haupt shat all over it in the *Times*. As any writer would be, I was pretty depressed because it had been in and out of the drawer for some years.

(Harlin Interview 4)

Ces deux romans, dont les premières versions furent écrites à la suite des deux romans vraiment policiers de Markson que sont *Epitaph for a Tramp* (1959) et *Epitaph for a Dead Beat* (1961), gardent en fait une trame policière mais marquent un éloignement du genre, auquel Markson ne reviendra plus, mais dont les enseignements se font sentir dans ses écrits tardifs et apparemment sans rapport avec le roman policier. Dans *Miss Doll*, *Go Home* et *Going Down*, si la figure du détective Harry Fannin disparaît sans être remplacée par un équivalent au sens strict, des meurtres ont lieu, et des énigmes sont à résoudre : mais cette dernière tâche est prise en charge par des personnages qui ne sont plus protégés par l'immunité morale et la garantie de réussite inhérente au genre policier<sup>98</sup>. Un personnage secondaire de *Going Down*, Harry Talltrees (on note la reprise du prénom du personnage de détective Harry Fannin inventé par Markson dans ses deux premiers romans), auteur de romans policiers, exprime son souhait de s'éloigner de ce genre trop convenu, et les raisons financières pour lesquelles il s'y tient quand même, dans un passage qu'il est difficile de ne pas considérer comme au moins partiellement autobiographique :

They had been living together for a year, and they were married just before they drove to Mexico. When Talltrees had completed a second book within four months of their arrival, Marcia said only, "That's grand, Harry. It means you can do three a year. So we won't have to stay here too long, will we?" But he did not write three books in the year. He did not begin another for ten months, and when she questioned him he said only that he had no ideas. He had had none when he began the first two either, but he did not tell her this. Both times he had simply commenced by setting down some reconstructed opening scene he recalled from other of such things he had read, and the remainder had somehow worked itself out. He knew he could have started a third book on the day he posted the second. He knew also that the third would be blood sibling in kind and quality to the earlier two, as would a tenth to the

---

<sup>98</sup> La troisième des « vingt règles du roman policier » de Van Dine stipule en effet que « le coupable ne doit jamais être découvert sous les traits du détective lui-même ou d'un membre de la police. Ce serait de la tricherie aussi vulgaire que d'offrir un sou neuf contre un louis d'or », et la sixième que la tâche du détective ou du policier « consiste à réunir les indices qui nous mèneront à l'individu qui a fait le mauvais coup dans le premier chapitre. Si le détective n'arrive pas à une conclusion satisfaisante par l'analyse des indices qu'il a réunis, il n'a pas résolu la question ». Van Dine S.S., cité par Vanoncini, André. *Le Roman Policier*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF, 1993, p.121.

third. When he finally did begin the third it was because their bank statement indicated that they would be penniless in precisely five months.

(*Going Down* 121-122)

Dans son ouvrage sur le roman policier, Benoît Tadié évoque la pression à laquelle pouvaient être soumis les auteurs d'un genre rentable mais qui obligeait à « écrire beaucoup et vite » (Tadié B. 15)<sup>99</sup>. S'il faut bien voir que « la contrainte commerciale et éditoriale n'est pas nécessairement mortifère », l'auteur d'un genre à succès pouvait se trouver pris dans de véritables servitudes qui « le privaient de toute liberté et le faisaient régresser de la condition de prolétaire à celle de forçat ou d'esclave » (B.Tadié 15). Benoît Tadié cite l'exemple terrifiant d'un écrivain tenu enfermé dans une cave par son éditeur, pour la raison qu'« *il lui fallait écrire deux livres par semaine !* » (B.Tadié 15-16). Pas plus que son personnage Harry Talltrees, qui préfère se promener avec son cheval nommé Oedipus que de devenir l'esclave d'une certaine écriture, David Markson ne s'est laissé prendre au piège de la facilité contraignante du genre policier. Son admiration pour les auteurs de romans policiers ayant réussi à conjuguer ambition littéraire et succès commercial, et surtout à s'attacher deux types de lecteurs, ne s'en trouve que plus justifiée. Ainsi, dans son mélange particulier de genres élevés et de genres bas, d'érudition et de vulgarisation, Markson pourrait-il reprendre à son compte ces mots de Chandler, dont on peut dire qu'il a résolu les difficultés qu'il évoque ici sans quitter le roman policier :

Il n'est pas facile de faire fonctionner ses personnages et son histoire sur un plan accessible à un public semi-illettré et en même temps de lui donner des nuances intellectuelles et artistiques que ce public ne recherche et n'exige pas, qu'il ne reconnaît même pas mais que, d'une manière en quelque sorte inconsciente, il accepte et apprécie<sup>100</sup>.

(Chandler)

Markson mêle influences littéraires de toutes sortes, sans distinction entre les genres et les époques. Les références à la musique et à la peinture sont si abondantes dans son œuvre qu'on peut penser que son écriture a pu s'imprégner de ces arts disjoints. Dans un tout autre domaine, si Markson intègre peu d'éléments descriptifs de la vie réelle dans son écriture, il nous semble que son goût pour le baseball a marqué son style,

---

<sup>99</sup> Tadié, Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. 2<sup>ème</sup> éd. 2007.

<sup>100</sup> Chandler, Raymond. « Lettre à Bernice Baumgarten », 16 avril 1951. Cité par B.Tadié (18).

sorte de prise en compte du prosaïque dans l'art chez un auteur de la deuxième moitié du vingtième siècle. Le mélange est improbable, et pourtant il fonctionne. Ainsi, le choix du nom du personnage de Steve Chance dans *Going Down* est-il dû à Dostoïevski autant qu'au monde du baseball. Markson avait intégré dans son anthologie de textes russes la célèbre confession de Stavroguine dans *Les Démons*, et il s'est inspiré de ce personnage en créant le personnage torturé de Steve Chance dans *Going Down* : il pensa d'ailleurs un temps nommer ce dernier Steve Rogin, à la sonorité presque identique à Stavrogin, par filiation marquée avec le héros de Dostoïevski, ce qui fait remarquer au critique Joseph Tabbi le lien entre Chance et les personnages comme Stavroguine : « Chance partage avec eux non seulement une vaste érudition, mais une incapacité tragique à faire en sorte que cette connaissance influe sur sa condition personnelle, sans parler de sa culture » (cité par Palleau 85). L'électisme de Markson fait qu'à cette influence littéraire se mêlent des éléments a priori très éloignés de la littérature : comme le suggère un personnage de *Going Down* (« 'Chance ?' the doctor said. 'Where does somebody get a name like Chance ?' 'An old-time baseball player, wasn't there ?' Talltrees said » *Going Down* 13), le nom retenu, Steve Chance plutôt que Steve Rogin, rappelle celui d'un joueur de baseball, Franck Chance, chez un auteur féru de ce sport au point d'insérer des références au baseball jusque dans ses dernières œuvres, les plus expérimentales et les plus intéressantes d'un point de vue littéraire<sup>101</sup>. Le lien entre baseball et littérature n'est cependant pas nécessairement si incongru qu'il n'y paraît. Citant le nom de ses personnages dans *Going Down*, Fern Winters, Lee Suffridge Priest et Steve Chance, et faisant allusion sans en avoir l'air (« an inconsequential parallel ») au mode de composition de son roman, Markson rappelle qu'un poème fut écrit par Franklin P. Adams à propos de la technique légendaire de Chance et de deux autres joueurs de son équipe (les Chicago Cubs) :

... very famous, in baseball lore, was a so-called "double-play combination" - defensive players - whose names were Tinker, Evers, and Chance, and there was even a newspaper poem, still remembered, about "Tinker to Evers to Chance." I was just toying with the notion of Fern, Lee, and Steve (Chance) as an inconsequential parallel. The other 500 possible meanings of the word "chance" are infinitely more important.

(cité par Palleau 84 et 258)

---

<sup>101</sup> Chance est aussi le nom du personnage d'un roman de Jerzy Kosinski intitulé *Being There*, paru en 1971 et adapté au cinéma en 1979.

Le poème auquel Markson fait référence parut le 18 juillet 1910 dans le *New York Evening Mail*, juste après un match entre les New York Giants et les Chicago Cubs, dans l'équipe desquels jouaient Tinker, Evers et Chance qui s'illustrèrent une fois de plus avec leur célèbre « double play combination ». Le texte de Franklin P. Adams s'intitule « Baseball's Sad Lexicon », et façonne le mythe du point de vue de l'adversaire malheureux :

These are the saddest of possible words :  
“Tinker to Evers to Chance.”  
Trio of bear cubs, and fleeter than birds,  
Tinker and Evers and Chance.  
Ruthlessly pricking our gonfalon bubble,  
Making a Giant hit into a double—  
Words that are heavy with nothing but trouble :  
“Tinker to Evers to Chance.”

Prenons le contre-pied de la légèreté dont fait montre Markson lorsqu'il prétend avoir simplement « joué avec l'idée » (« toying with the notion ») d'appliquer une technique de passe de baseball aux trois personnages principaux de *Going Down*, roman polyphonique. S'agit-il vraiment d'une comparaison sans conséquence, ou peut-on y voir une influence réelle du baseball, sport collectif, trajet balisé d'une balle qui passe méthodiquement de joueur en joueur autour de lignes tracées par l'écriture de Markson ? Le mot « chance » lui-même, sur les significations multiples duquel Markson nous invite à nous pencher – bien qu'elles ne sauraient sérieusement s'élever au nombre de « cinq cents » – ne s'applique-t-il pas également à l'essence même du jeu, du match, de la trajectoire de la balle, comme élément s'opposant ou se combinant à la détermination de la technique ? Si l'on accepte comme une métaphore du style de Markson dans *Wittgenstein's Mistress* l'image des balles de tennis que Kate fait rebondir, en laissant une part au hasard, sur les marches des escaliers de la Place d'Espagne à Rome, on peut avancer que les références constantes au baseball sont à prendre également au sérieux, symbole identitaire des Etats-Unis dont c'est le sport national, ayant pu en tant que tel marquer l'esprit d'un écrivain enclin au mélange des genres jusqu'à laisser des traces dans son écriture.

Markson a lui-même écrit, avec la ferveur d'un grand fan, un article intitulé « A Day for Addie Joss », publié dans *The Atlantic Monthly* en août 1975, soit à un tournant de

sa carrière puisque sa première œuvre résolument expérimentale, *Springer's Progress*, devait être publiée deux ans plus tard, en 1977. Sous la photo d'une équipe composée des meilleurs joueurs de l'époque (voire de tous les temps) pour un match de charité qui eut lieu le 24 juillet 1911 au bénéfice de la veuve d'un grand joueur décédé subitement d'une méningite, Addie Joss, Markson fait part de son émotion, dont l'essence mélancolique ressemble à celle qui est palpable dans ses derniers romans :

How does one explain baseball nostalgia ? The photograph you see with this piece was taken in Cleveland, Ohio, on July 24, 1911. Even the most durable players in it were relics when I was born, and virtually all are now long dead. So why do I find myself staring at it, repeatedly, with an almost uncanny fascination ?

Is it the lure of boyhood innocence ? How could I not be drawn irresistibly back to Ty Cobb, or Walter Johnson, or Smokey Joe Wood, when these were the legends we fed upon ?

But there is something more here. This just may be the greatest single team ever gathered on one playing field at one time.

Will any fan quite believe this batting order ?

Tris Speaker, CF  
Eddie Collins, 2B  
Ty Cobb, RF  
Home Run Baker, 3B  
Wahoo Sam Crawford, LF  
Hal Chase, 1B  
Bobby Wallace, SS  
Gabby Street, C

Pause for a moment over the pitchers already named, Johnson and Wood, and the concept becomes almost mythic. Yet these American League All-Stars took the field for a game against Cleveland.

(« A Day fo Addie Joss »)

Markson ne s'explique pas la « nostalgie » qu'il ressent en regardant cette photo de 1911, soit d'une époque qu'il n'a pas connue puisqu'il est né en 1927. Son interrogation à ce propos, « So why do I find myself staring at it, repeatedly, with an almost uncanny fascination ? », ressemble fort à celle qu'il attribue à son narrateur Novelist dans son dernier ouvrage, *The Last Novel*, bien qu'elle porte sur un objet tout différent, puisqu'il s'agit de la devise d'un peintre du XV<sup>ème</sup> siècle, dont Markson fera le mot de la fin de son « dernier roman » :

*Als ick kan.* Which Novelist finds himself several times repeating, even while not even sure in what language – is it six-hundred-year-old Flemish ? And uncertain as to why he is caught up by van Eyck's use of it. *That's it, I can do no more ? All I have left ? I can go no further ?*

*Als ick kan ?*

(*The Last Novel* 188)

Dans *Vanishing Point*, le mot de la fin, « Selah », donne également lieu – une dizaine de pages avant cette dernière occurrence – à des considérations préalables sur la fascination que ce mot exerce sur le personnage de l'écrivain, qui en cherche ou en redéfinit le sens sans parvenir à le circonscrire :

*Selah*, which marks the ends of verses in the Psalms, but the Hebrew meaning of which is unknown.

And probably indicates no more than pause, or rest.

Why does Author wish it implied more – or might stand for some ultimate effacement, even ?

[...]

*Selah*. Absolutely, all the illimitable connotations of Einstein's cosmic *Oy, vey* Author hereby personally endows it with – a terminal desolation and despair.

Done ? Done. Beware *Selah*.

(*Vanishing Point* 178)

Une citation d'un joueur de baseball, sans constituer le mot de la fin, fait l'objet d'une mise en relief dans *This is Not a Novel*, à l'aide d'une technique que Markson détaille dans une interview récente. Il répond à une question sur l'effet qu'il recherche, en parlant d'« équilibre esthétique », et même, en s'excusant d'avoir l'air prétentieux, d'« équilibre synesthétique », et le fait qu'il prenne pour exemple son utilisation d'un mot de joueur de baseball n'est sans doute pas anodin, si l'on songe sérieusement à ce qui fait l'équilibre, et l'esthétique, de ce sport collectif :

Harlin : What's the effect you're after ?

Markson : Poetic structure, I guess. It's a kind of aesthetic balance. I don't want to sound pretentious, but it's akin to something that I.A. Richards used to call "synesthetic equilibrium." In part, the structure comes from shuffling those cards and thinking about them for a couple of years. I'll drop in something on page three, and it'll be picked up once or twice in a different way. I'll give a for-instance. In *This is Not a Novel*, I quote Dizzy Dean, the old ballplayer, who was very colorful and massacred the language when he was an announcer, but was very popular and a great pitcher. In the beginning of the book, I quote E.M. Forster and other writers on how a novel has to follow certain rules and how you can't write a novel without doing this and that. And then I throw in Dizzy Dean : "If you can do it, it ain't bragging," contradicting what these authors have said about the nature of fiction.

(Harlin Interview 6)



Markson évoque ensuite la façon dont il s'arrange pour placer à nouveau le nom de Dizzy Dean et sa fameuse citation. Il montre bien ici qu'il utilise les citations comme par un jeu de « passes » sportives, qui créent toujours la surprise et font que chaque match est différent. D'autre part, dans son article publié dans *The Atlantic Monthly*, Markson rend hommage à des joueurs d'un sport qu'il vénère, la liste qu'il donne au début lui servant de programme linéaire d'écriture puisqu'il reprendra chacun des noms dans l'ordre, avec la photo de chaque visage extraite de la photo de groupe, pour faire l'éloge de chacun en un ou deux longs paragraphes. Si l'on reprend ses mots hors contexte, on se trouve en présence de son intérêt général pour les figures légendaires quelles qu'elles soient, et l'arrêt qu'elles imposent, la formation du mythe : « the legends we fed upon », « there is something more here », « pause for a moment... and the concept becomes almost mythic ». Françoise Palleau souligne que dès l'incipit de cet article « le style montre à quel point il s'agit de l'élaboration d'un mythe, plutôt que d'une simple anecdote de baseball » (Palleau 112) :

It happened sixty-odd years ago : a benefit game for the widow of a Cleveland pitcher whose name is seldom heard today. But the memory of Addie Joss brought together most of baseball's early and legendary heroes.

(« A Day for Addie Joss » 36)

Dans son chapitre intitulé « Sans famille », Françoise Palleau considère ainsi cet article « comme une véritable nouvelle » et attribue à Markson un « désir utopique et mélancolique de fonder une famille idéale, hors du monde » :

... la rhétorique dithyrambique de ce court texte et sa facture en font une page de légende, qui inscrit les exploits des sportifs dans les annales mythiques des héros du début du XXème siècle. Markson, à la fois écrivain et fan de baseball, assume ainsi la posture d'un Homère de son siècle, et se crée une famille de héros olympiens autant qu'olympiques, dont il est le chroniqueur et le chanteur, le barde émerveillé et mélancolique. Il prend ainsi place dans le mausolée qu'il érige pour ses héros, et ce texte éclaire un processus à l'œuvre dans les deux romans suivants [*Springer's Progress* et *Wittgenstein's Mistress*].

(Palleau 112)

Le détail de la personne singulière, avec photographie et nom propre, s'accompagne d'un goût des archétypes. Ainsi, à propos du joueur Tris Speaker, Markson écrit : « he was almost a Platonic ideal » (« A Day for Addie Joss » 37). De ce point de vue, il est significatif que Markson commence par établir une liste, et que ce soit l'association de tous ces grands joueurs qui le fascine. Pour le profane, ce qui devait être le cas de

certaines lecteurs de l'*Atlantic Monthly*, la liste telle quelle de champions de baseball du début du vingtième siècle ne suffit pas à susciter l'émotion que Markson semble souhaiter partager. C'est pourquoi il la reprend, nom par nom, avec un descriptif propre à chaque joueur, mais dans le fond le processus reste le même : il s'agit toujours d'une liste d'éléments concrets d'une même catégorie, qui construisent en étant ainsi regroupés un archétype abstrait, par des moyens autres que la description directe de cet archétype. Il s'agit d'une forme de description détournée, qui se fait à l'aide d'éléments discrets dotés d'une unité sémantique propre, mais dont l'agrégation forme un tout qui vaut plus que la somme de ses parties, sans être jamais aussi nettement visible qu'un dessin aux contours bien tracés. Les listes de personnages réels ou fictifs que Markson établira dans ses derniers romans participent du même phénomène, le lecteur étant à même ou non de reconnaître tous les éléments de la liste, et donc d'en ressentir leur puissance évocatrice selon des degrés divers qui confèrent une part de hasard à la lecture.

Image de l'Amérique populaire, le baseball est aussi, du moins à l'époque dont Markson se dit précisément nostalgique, un comble de virilité. Comme le relève Françoise Palleau, « cet article s'adresse à une foule masculine, ou du moins sensible au travail du bûcheron, comme en témoigne la comparaison suivante à propos de Ty Cobb : « Un par un, au fil des décennies, ses performances s'égrènent, comme des éclats débités d'un séquoia »/ « One by one, over the decades, his records fall – like chips hacked from a redwood » (Palleau 114). Le public de l'époque était exclusivement masculin, ce qui n'est pas pour rien dans la fascination exercée sur Markson, au même titre que l'élégance vestimentaire des joueurs. Ces deux points font que toute tentative ultérieure de rassembler les champions d'une époque ne saurait produire le même effet, insurpassable – ce qui montre bien qu'il ne s'agit pas uniquement de performance sportive :

But suppose, let's say, a photograph exists from the 1933 or 1934 All-Star game, of players from both leagues, and with blood in the eye of Babe Ruth, Lou Gehrig, Al Simmons, Bill Terry, Bob Grove, Frank Frisch, Jimmie Foxx, Carl Hubbell, Chuck Klein – would even Hal Chase's bookie suggest that I hedge my bets ?

One thing is certain, the picture would have to lack this one charm – from those high-necked uniforms and old A's caps to Jimmy McAleer's tilting skimmer and the stickpin below that detachable collar. Nor can we dismiss the crowd in the grand-stand without a wistful moment. Am I wrong in discerning

only one fan – including even the youngsters – who has ventured to the stadium without a hat ? Or only one dutiful woman anywhere in view ?  
So long ago, and forever lost ...

(« A Day for Addie Joss » 40)

Le baseball est le « rosebud » de Markson : « Is it the lure of boyhood innocence ? How could I not be drawn irresistibly back to Ty Cobb, etc. » Exemple de ce retour incessant à ce qui fut peut-être le premier véritable centre d'intérêt de l'écrivain, sa première expérience de l'étonnement, ce même joueur est mentionné au détour d'une page de *Vanishing Point* : « Only three former baseball players appeared at Ty Cobb's funeral » (*Vanishing Point* 141). La fascination pour la façon de mourir se trouve aussi déjà dans cet article exclusivement centré sur le baseball, fascination qui se fera plus générale dans les derniers romans de Markson, les derniers actes du joueur forçant le respect et participant de sa légende, tandis que la cause du décès d'un autre grand joueur est aussi mentionnée :

Joss died on April 14, 1911, two days after his thirty-first birthday. It is evidently typical of his personality that though he collapsed for the first time after a pre-season exhibition game – already well into March – he rejoined the team after one night's hospitalization, and with an apology for what he called his "baby tricks." Only the fatal illness of Lou Gehrig, three decades later, would claim a star as generally respected.

(« A Day for Addie Joss » 37)

Markson cite, outre le titre de cet article, une phrase élégiaque qui confère au grand joueur un surcroît d'existence après son décès, son « esprit » gardant vie et puissance : « His body may be molding into dust in the damp earth of Woodlawn Cemetery, Toledo, O., far away from the cheers of a major league crowd, but his spirit remains a potent, living thing in the sphere where his name won an honorable place » (« A Day for Addie Joss » 40). Ici encore, on décèle un exemple de l'intérêt de Markson pour le lieu de décès et d'enterrement de personnages historiques qui sera si prégnant dans ses derniers romans. Par rapport au lyrisme de la description ci-dessus, l'expression se fera cependant beaucoup plus laconique :

Laurence Sterne's corpse was sold to a medical school by grave robbers. It had been almost completely dissected before someone chanced to recognize it.

(*Reader's Block* 12)

Eliot died of emphysema in conjunction with a damaged heart.

Pound died of a blocked intestine.

*(This is Not a Novel 147)*

Camden, New Jersey, Walt Whitman died in.

*(Vanishing Point 176)*

December 8, 1918, Cpl. David Markson died on.

*(The Last Novel 179)*

Dans l'œuvre éclectique de Markson, le baseball est un « biographème », un clin d'œil renvoyant à une passion personnelle, une forme de « private joke », mais aussi de contrainte littéraire arbitraire. On retrouve en effet des allusions au baseball dans les contextes les plus inattendus, comme dans le discours de Steve Chance après une scène d'amour à trois lors de laquelle Fern et Lee pratiquent sur lui ce qui est l'un des sens de l'expression « going down [on him] », en réponse à une remarque métaphysique de Fern sur le bien et le mal tandis qu'elle tente de décrypter les sentiments de Steve :

And yet no, yet not. Because it was somehow even tenderness now, his lips as they brushed lightly at my brow, turned toward Lee's. *Calm*. And you have still not told her, Steve, I said at last. This. Now. Will you tell Lee it cannot be wholly wrong ?

My sister, my bride, he said.

Which is who ?

Either. Both. Does it matter ?

In the quiet, the glimmery light. *Am I Lee, are we one ?*

Or Demeter and Persephone, he said, my wives of darkness. Or Tinker and Evers, at least.

Who, Steve ?

Nothing. A bum joke. Or anyway I hope it is a joke.

*Hoc est enim corpus meum*.

Yet you relish it too, don't you ?

*Om mani padme hum*. The jewel is in the lotus. Plural of lotus.

And all his supposititious little pseudointellectual puns, Lee said. To avoid real conversation.

*(Going Down 176-177)*

Parmi les jeux de mots hasardeux, « pseudo intellectuels » de Steve, s'entremêlent des citations latines, des références à la mythologie grecque, des jeux sur la grammaire (ici, « either » et « both » sont équivalents) et une référence au baseball, soit la culture savante et la culture populaire : on retrouve ici une bricole de l'expression « Tinker to Evers to Chance ». Lorsque Markson, de façon caractéristique, mentionne tout en en minimisant l'importance son inspiration « baseballique » (« baseballic »), pour

reprendre le néologisme créé par le journaliste du *Cleveland Plain Dealer* dans son article sur le match en honneur d'Addie Joss, il n'explique pas vraiment ce qu'il fait, n'en donne qu'un mince indice. « 'Tinker to Evers to Chance.' I was just toying with the notion of Fern, Lee, and Steve (Chance) as an inconsequential parallel » (Cité par Palleau 84 et 258). Il nous semble que ce « parallèle » n'est pas aussi inconséquent, et que la façon dont est distribué le dialogue entre les personnages, à coup de brèves interventions en anacoluthes, la rapidité des échanges aboutissant à une possible confusion qui n'empêche pas l'ensemble de prendre forme, doit quelque chose aux innombrables matches de baseball auxquels Markson a dû assister.

De même, dans sa nouvelle préparatoire à *Wittgenstein's Mistress*, « Healthy Kate », on ne peut pas voir dans la référence au baseball, faite à un moment crucial, une simple plaisanterie personnelle – sans que cette dimension disparaisse totalement, comme le suggèrent les paroles de Steve rapportées plus haut, insistant sur la réalité de la plaisanterie tout en évoquant la possibilité d'en douter (« A bum joke. Or anyway I hope it is a joke » *Going Down* 176). « Healthy Kate » met en scène la confession du personnage de Kate à son amant du moment, Lucien : au lieu de rester auprès de son enfant malade, elle a préféré le plaisir adultère, et son enfant est mort pendant qu'elle faisait l'amour. Thanatos punit Eros selon un schéma moral puritain, auquel n'adhère pas le personnage d'amant présent dans la nouvelle, puisqu'il absout Kate de ses péchés d'une seule remarque sur le « match de demain » :

The only one unimpressed was Lucien. He had known I'd lost a child, but in spite of the generally uncensored admissions he frequently coaxed out of me it had been some time, months, before I appended the details. "So what does that have to do with tomorrow's Yankee-Red Sox game?" was how he chose to bait me in response.

(« Healthy Kate »143)

« Bait » signifie soit appâter, soit faire une remarque méchante, mais l'indifférence marquée par cette phrase explicitement sans lien avec la confession de Kate, « so what does that have to do with ... », que l'on peut comprendre comme une extension de l'expression « so what ? », « et alors ? », équivaut à une absence de jugement, et donc à la possibilité d'une rédemption pour Kate, par le biais inattendu d'une référence machiste jusqu'à la caricature (qui vaut portrait d'homme viril) au « match de demain ». Ici le schéma de la confession perdue, avec des actants et des formules

renouvelés, tandis que Markson se distancie du tragique en mélangeant les genres, en renvoyant à la figure du jeu.

Dans *Wittgenstein's Mistress*, le personnage de Kate, auquel Markson a donné les traits de la folie et de la solitude totale, fait une référence au baseball par le biais du titre d'un ouvrage trouvé dans l'une des maisons qu'elle habite et explore, ou dans l'autre, ou les deux (« Either. Or both. » pour reprendre les mots de Steve Chance cités plus haut) :

In addition to the life of Beethoven, which is called *Beethoven*, there is also a book called *Baseball When the Grass Was Real*.

As I have indicated, there is a copy of the identical book in this house.

I have decided that this is not a scholarly speculation in the manner of Kierkegaard or Martin Heidegger after all, by the way.

Although quite possibly it may have something to do with meteorology. What I am thinking about, in that regard, is the question of the time of year in which baseball was presumably played.

In which case the book would appear to have been so astonishingly ill edited, however, *Baseball When the Grass Is Real* having surely been the title that was intended.

In fact *Baseball When the Grass is Growing* would have been more appropriate yet.

(*Wittgenstein's Mistress* 95)

Le mélange particulier de logique et d'illogique dans le discours de Kate l'amène à mettre en cause le titre d'un livre sur le baseball sans chercher à en appréhender le contenu, mais seulement d'après ses connaissances extérieures, dont elle ne donne pas le détail ni la source. Elle questionne un titre qui fait pourtant sens à la lumière de la « nostalgie » de Markson pour la pratique de ce sport au début du vingtième siècle, pour l'époque d'Addie Joss, lorsque le gazon des stades n'étaient pas artificiel, que l'élégance vestimentaire des joueurs était à son comble, que le public était exclusivement masculin, etc. En phase avec le contenu du texte, ce titre aurait pu être celui de l'article/nouvelle platement intitulé(e) « A Day for Addie Joss », où le factuel l'emporte sur le sentiment et l'événement ponctuel sur la dimension mythique. La remarque de Kate porte sur la saison à laquelle les matches de baseball sont censés avoir lieu : « What I am thinking about, in that regard, is the question of the time of year in which baseball was presumably played ». Comme d'habitude, et malgré sa phrase sur Kierkegaard et Heidegger (« this is not a scholarly speculation in the manner of Kierkegaard or Martin Heidegger ») – à moins de la considérer comme une

antiphrase – les remarques de Kate sont en partie d’ordre philosophique : le sens à donner au titre du livre peut être interprété de façons différentes, et si l’énoncé « baseball when the grass was real » signifie une époque de l’année, Kate a raison de suggérer l’emploi du présent, ou même une forme en -ING plus proche des paramètres « météorologiques » à l’aide desquels elle restreint sa lecture (« *Baseball When the Grass Is Real* », « *Baseball When the Grass Is Growing* »). La folie intermittente du personnage rend acceptable le fait qu’elle s’interroge sur ce titre sans s’intéresser au sujet : « The fact that I have also mentioned a book about baseball is surely not to be construed as implying that I possess any enthusiasm for baseball » (*Wittgenstein’s Mistress* 116). Que penser de la présence du baseball dans ce roman ? Un jeu de sonorités l’introduit dans le texte, entre « baseball » et « basement », Kate ayant trouvé des balles de baseball entreposées au sous-sol de la maison qu’elle explore, ce qui justifie une pause dans ce qui est présenté comme le fil de sa rédaction. « Possibly I stopped at the point where I came to the baseballs in the basement, since the topic of baseball has always bored me » (*Wittgenstein’s Mistress* 53). Ici, l’objet sert de prétexte à une coupure invisible dans le discours, mais le même sujet peut engendrer du texte, comme on l’a vu plus haut avec le titre d’ouvrage revisité par Kate, et comme ci-dessous, sous forme de liste, de contraste, de correction/variation :

In fact one frequently seemed to gather all sorts of similar information about subjects one had less than profound interest in.  
 It is not even unlikely that I could name certain baseball players, should I wish.  
 I cannot imagine so wishing.  
 Babe Ruth and Lou Gehrig.  
 Sam Usual.  
 Actually, any number of the men in my life were greatly enraptured by baseball.  
 [...]  
 One finds it difficult to conceive of Bach being enraptured by baseball, on the other hand.  
 Although perhaps they had not invented baseball at the time of Bach.  
 [...]  
 And Stan Usual, I perhaps meant.

(*Wittgenstein’s Mistress* 119)

Les mots « not even unlikely » et « I cannot imagine so wishing » suggèrent la malléabilité du discours de Kate, sa « folie » aidant, mais aussi que l’on touche aux limites de la crédibilité du personnage, unique support du texte dont elle est présentée comme la rédactrice. Ces remarques improbables sont des sortes d’ouvertures métatextuelles sur la dimension illusoire de la confession de Kate par rapport au fond

du propos, qui est un questionnement philosophique de la réalité. On peut dire aussi que les allusions systématiques de Markson aux champions légendaires d'un sport national relèvent un peu de la contrainte de type oulipien, hors de toute logique interne à l'intrigue ou aux caractéristiques du personnage. Cependant, refusant de n'y voir qu'un jeu sans conséquence, nous oserons un parallèle sérieux entre la technique du sport collectif consistant à faire passer une balle vers une cible selon des trajectoires relativement aléatoires, et la technique d'écriture de Markson telle qu'elle se dessine dans *Going Down* et s'affine dans *Wittgenstein's Mistress*. Le passage d'une idée à une autre dans le discours d'un seul même personnage, dont la « folie » annoncée dès l'incipit permet au texte de s'affranchir des contraintes de la logique du discours réaliste, pourrait-il être à l'image des passes successives, ruptures dans la continuité, à l'œuvre dans un sport typiquement américain à la fois statique, circulaire, et contrapuntique (mettant en scène deux mouvements se contrant) ? Dans le passage ci-dessous, qui suit à une demi-page près les réflexions de Kate sur le titre du livre *Baseball When the Grass Was Real* (ouvrage de Donald Honig paru en 1975), la structure est celle d'une phrase globale suivie de trois exemples, puis d'un retour au premier exemple qui fait l'objet d'un développement dans lequel le thème fondamental de la ré-écriture des textes homériques apparaît :

In any event, none of the few other books I have noticed over there interests me remarkably either.  
 Although I am perhaps forgetting the one-volume selection from among the Greek plays, which is an edition I had never seen before.  
 Conversely, I have no more intention of even opening something called *The Origin of Table Manners* than I do of reading the book about grass.  
 One other is actually called *The Eiffel Tower*, of all nonsense subjects.  
 There is naturally nothing in any of the plays about anybody menstruating, incidentally.  
 Although when one comes right down to it, one can often make an educated guess about that sort of thing despite the silence.  
 One has a fairly acute inkling as to when Cassandra may be having her period, for instance.

(*Wittgenstein's Mistress* 96)

Dans ces circonvolutions « baseballiques », la ré-écriture des grands mythes apparaît comme la visée réelle d'un texte qui se termine sur la reconstitution des rivages de Troie par l'allumage de feux le long de la plage où écrit Kate (« so that what I am more truthfully making believe is that the fires are Greek watchfires, where they have been lighted along the shore » *Wittgenstein's Mistress* 239).



### 2.1.3. « Entertainments » : se divertir de quoi ?

*Miss Doll, Go Home*, au départ prévu pour être un scénario de film mexicain, devint finalement l'un des trois romans policiers que Markson classait dans une catégorie nommée « entertainments » de sa bibliographie, qui contient aussi ses deux premiers romans, plus nettement policiers grâce à la figure centrale d'un détective à la Marlowe, *Epitaph for a Tramp* (1959) et *Epitaph for a Dead Beat* (1961). Pourquoi avoir préféré le mot « entertainments » au terme « crime novels », par exemple, alors qu'il utilise ce dernier dans ses lettres et interviews ? Dans une interview réalisée en 2007, Markson déclare avoir repris un terme utilisé par Graham Greene, écrivain prolifique qui classifiait ainsi certains de ses propres ouvrages<sup>102</sup> :

I think Graham Greene, years ago, did that to differentiate from what in those days were called "potboilers." At the front of the book, where it would say "also by Graham Greene," there would be "novels," and then down below "entertainments." *Brighton Rock*, I think, he called an "entertainment." People don't remember it, but it isn't my invention.

(Harlin Interview 1)

Cette reprise est aussi une forme d'hommage à un auteur à la personnalité complexe, converti au catholicisme, qui séjourna au Mexique comme Markson, et qui conférait à ses romans « divertissants » une dimension philosophique. Sur l'échelle des valeurs littéraires, la catégorie « entertainment » se situe donc en-dessous de la catégorie « roman », mais aussi au-dessus du travail purement « alimentaire » (« potboilers »). Markson semble tenir à ces distinctions qui lui permettent d'établir une différence entre son œuvre sérieuse et son œuvre légère, sans pour autant renier cette dernière, composée dans ses années de jeunesse sous son vrai nom. Deux exceptions sont faites : *The Ballad of Dirty Dingus Magee* est cité parmi ses « romans », alors que sa dimension parodique de western satirique le classerait plutôt du côté du « divertissement ». *The Ballad of Dirty Dingus Magee* fut l'œuvre la plus rentable de Markson puisque ce livre fut adapté au cinéma, dans un film avec Franck Sinatra dans

---

<sup>102</sup> Plusieurs titres de Graham Greene sont ainsi parus assortis de ce sous-titre, dont *Brighton Rock*. Il est amusant de noter que l'adjonction ou non de ce terme varie d'une édition à une autre, et que l'effet de la juxtaposition est parfois cocasse (tout en soulignant l'aspect divertissant du crime) : on trouve ainsi *The Ministry of Fear : an Entertainment* dans l'édition originale de 1943 (London, W.Heinemann), mais simplement *The Ministry of Fear* dans la réédition de 1986 (Bodley Head). Les traductions françaises ne proposent pas d'équivalent du mot « entertainment », et le remplace éventuellement par « roman » .

le rôle principal, film médiocre mais qui procura à l'écrivain des droits d'auteur conséquents<sup>103</sup>. L'autre ouvrage échappant à la classification sous les rubriques « novels » et « entertainments » est son anthologie de littérature russe intitulée *Women and Vodka* et publiée en 1956 sous le pseudonyme de Mark Merrill, avant d'être rebaptisée *Great Tales of Russia* dans une réédition datant de 1963 qui rétablit le nom de Markson en couverture. Comme nous l'avons déjà signalé, cette anthologie ne figure pas pour autant dans la bibliographie de Markson telle qu'elle est rappelée dans les premières pages de ses titres les plus récents, fait qui peut paraître étonnant au regard de la place que tient la citation dans ses derniers romans, en particulier dans l'écriture en « collage » de *Reader's Block* à *The Last Novel*<sup>104</sup>. En revanche, les trois romans classés dans la catégorie « entertainments » sont toujours mentionnés, du moins en principe : ce n'est en effet pas le cas dans la réédition en 2005 de *Going Down* chez Shoemaker&Hoard, peut-être parce qu'y figure en pleine couverture la précision « A NOVEL BY THE AUTHOR OF WITTGENSTEIN'S MISTRESS » qui classe l'auteur dans la catégorie sérieuse du roman expérimental. Les extraits de critiques cités sur la page de garde de cette édition concernent uniquement les romans « sérieux » de Markson, évinçant tout ce qu'il a écrit avant *Going Down*, publié pour la première fois en 1970 chez le même éditeur, et ceci alors même que deux de ses romans policiers antérieurs à cette date (*Epitaph for a Tramp* (1959) et *Epitaph for a Dead Beat* (1961) allaient également faire l'objet d'une réédition en 2007, en un seul volume, dans la même maison d'édition. On voit encore une fois que les partis pris éditoriaux, la propre classification de Markson, ainsi que la teneur ambivalente de textes se situant hors des considérations génériques habituelles, aboutissent à la présentation de listes incomplètes qui ne favorisent pas une vision globale et cohérente de l'œuvre de cet écrivain.

Possible description de l'effet produit sur le lecteur, le terme « entertainment » fait aussi allusion au plaisir ressenti par l'auteur écrivant, d'une plume habile et rapide, des textes ludiques davantage que parodiques. Écrits pour « payer le loyer », les romans policiers des débuts de Markson lui ont permis d'allier plaisir et nécessité :

---

<sup>103</sup> Dans sa « Chronologie », Markson note, avec une pointe de cynisme, pour l'année 1966, que la Metro-Goldwyn-Mayer a acheté le film 25000 dollars de moins que prévu.

<sup>104</sup> Il semblerait qu'un cinquième roman de même facture ait été en cours de préparation, impliquant cette fois deux protagonistes : « I'm thinking about doing another, again in this pared-down style, but it won't be about one individual alone. It'll be about a relationship between two people. That's all I can say about it » (Harlin Interview).

Those crime novels. They weren't meant as parodies, since I had only one desperately urgent motive in writing them : I had to sell them. They are really pretty derivative of Raymond Chandler, who was the best of those people, by far. But I did try to enjoy myself while writing them. (I simply wasn't yet getting much serious work done, and those things paid the rent for a time.)

(cité par Palleau 15 et 246)<sup>105</sup>

Si Markson a cherché à s'« amuser » (à se divertir, notamment, des soucis d'argent et des fausses couches successives de sa femme<sup>106</sup>) tout en cherchant à gagner de l'argent par l'écriture de textes divertissants pour le lecteur, ceux-ci « révèlent en outre que Markson connaît bien l'art du divertissement littéraire et sait captiver son lecteur » (Palleau 14). D'autre part, on note le paradoxe introduit par la remarque de Markson portant sur l'influence, qu'il ne nomme pas ainsi, de Raymond Chandler : « they are really pretty derivative of Raymond Chandler, who was the best of those people, by far ». Sorte d'incise entre la nécessité (« I had to sell them ») et le plaisir (« But I did try to enjoy myself while writing them »), cette précision fait part de l'admiration de Markson pour l'un des auteurs qui donna au roman policier américain ses lettres de noblesse en conférant une qualité littéraire à un genre souvent considéré comme mineur. Or, de façon caractéristique, Markson ne fait que mentionner en passant cette filiation importante, dont il se réclame en même temps, sans l'expliciter : l'expression « derivative of Raymond Chandler » signifie-t-elle inspiration directe tenant de la copie de maître comme forme d'apprentissage, ou sorte de produit dérivé s'inscrivant dans un rapport d'infériorité vis-à-vis d'un original qu'il contribue à galvauder ? Peut-on « dériver » l'écriture d'un écrivain de l'envergure de Chandler sans chercher à s'en approprier les tours, sans que cette entreprise ne laisse de traces dans sa propre écriture ? Autrement dit, malgré la nécessité dans laquelle le jeune Markson se trouvait alors d'écrire pour gagner sa vie, en dépit de la pression commerciale qui le contraignait à produire rapidement des textes susceptibles de se vendre facilement et donc de plaire à un large public au sacrifice de l'exigence littéraire, ces écrits ne peuvent être totalement exempts des préoccupations plus radicalement littéraires qui

---

<sup>105</sup> Lettre de David Markson à Françoise Palleau du 8 juin 2002 .

<sup>106</sup> « Le couple [Markson], marié en 1956, part vivre au Mexique parce que la vie y est moins chère, et que les droits d'auteur des polars que Markson publie y durent plus longtemps qu'à New York ... Après plusieurs fausses couches, Elaine Markson donne naissance au Mexique à un enfant mort-né ... » (Palleau 14).

allaient se manifester ouvertement bien des années plus tard dans des œuvres à la pointe de l'expérimentation littéraire telles que *Wittgenstein's Mistress*.

D'autre part, le jeune romancier avait déjà à son actif une expérience professionnelle chez un éditeur de romans policiers, qui l'amena à se familiariser avec ce genre au-delà des romans de Chandler. La rédaction de tels ouvrages « faciles » lui permit aussi de surmonter son blocage littéraire (« writer's block » en anglais) :

Tayt Harlin : You started out writing crime novels.

David Markson : I had a great deal of trouble getting started. I don't know whether I was afraid or just thought I was bullshitting the world and myself. I wouldn't have known what crime novels were like – except for Chandler, whom everybody read – had I not edited them for a brief time in the 1950s for Dell Books, after I'd gotten my M.A. at Columbia. So finally I said, «Well, Jesus, I'm not getting anything serious done here. Let me at least prove I can write a book of some kind.» I wrote three crime novels<sup>107</sup>, and then I got down to work more seriously.

(Harlin Interview 1)

Avant d'éprouver la difficulté d'écrire, Markson consacra une analyse universitaire à l'un des plus grands romans du vingtième siècle, quatre ans seulement après sa parution, qui devait être publié vingt-cinq ans plus tard sous le titre *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning*<sup>108</sup>. Markson parle encore aujourd'hui du choc que représenta pour lui la lecture de ce livre, qui l'amena à rencontrer Lowry après lui avoir écrit, en s'inscrivant d'emblée dans un rapport de filiation littéraire, ou plutôt « créatrice, artistique et spirituelle », vis-à-vis de l'écrivain britannique de 18 ans son aîné<sup>109</sup>, lui-même fasciné par le poète américain Conrad Aiken (né en 1889, soit vingt ans avant Lowry) :

Harlin : Incidentally, you wrote your M.A. thesis on Malcolm Lowry, a relatively unknown writer at the time, and became very friendly with him. What was the impulse behind writing him ?

Markson : A great percentage of the people in the world haven't had this experience, but sometimes you read a book, and it's almost as if it's been written for you, or you're the only one who really understands it. The impulse – creatively, artistically, spiritually – was to say, “Be my daddy. Be my

---

<sup>107</sup> *Miss Doll, Go Home* est ici inclus dans la catégorie « crime novel », malgré son caractère burlesque annonçant l'écriture parodique du western *The Ballad of Dingus Magee*.

<sup>108</sup> *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning*. New York : Times Books, 1978.

<sup>109</sup> Malcolm Lowry est né en 1909, David Markson en 1927.

father. ” It took a letter or two, but obviously I struck a chord. He had done the same thing. As a young boy in England, he'd written to Conrad Aiken, he so admired Aiken's poetry. I became friendly with Aiken, too, through Lowry.

(Harlin Interview 1)

Datant de 1978, la postface (« Afterword ») de *Myth, Symbol, Meaning* de Markson se termine sur une comparaison de *Under the Volcano* avec les plus grandes œuvres de la littérature occidentale depuis l'Antiquité, Lowry se trouvant hissé au rang de Virgile, Dante et Goethe, soit des auteurs même qui informèrent son œuvre d'après Markson, oeuvre qui quant à elle appartiendrait moins à la catégorie des « fictions » qu'à celle des grands « poèmes » :

Probably there are greater novels in the language – whatever precisely that notion means – and undeniably there are any number of novelists whose *œuvre* displaces more weight. But is any *single* fictional achievement – and I include *Ulysses* in the question – quite so fecund in evocation, so *diverse* in amplification? Indeed, my ultimate suspicion is that *Under the Volcano* should not be read as we read other fictions at all. It is a poem, rather, and a poem in kind with several of its grandest models. I mean with the *Aeneid*, the *Divine Comedy*, with Goethe's *Faust* – each of which, for all the *apparatus criticus* of centuries, remains newly open to this same sort of enriching interpretation and delight.

(*Myths, Symbols, Meaning* 218)

Les trois romans classés par Markson dans la catégorie « entertainments » de son œuvre font figure de transition entre ses années d'université et sa carrière d'écrivain « sérieux », et de diversion dans la longue et pénible recherche de son style propre, dans l'attente de la reconnaissance de qualité qui ne lui vint qu'à l'âge de soixante ans passés avec *Wittgenstein's Mistress* (publié en 1988 après 54 rejets d'éditeurs). A l'intérieur de cette catégorie du « divertissement », *Epitaph for a Tramp* et *Epitaph for a Dead Beat* se rattachent en fait à la tradition du roman noir représentée par Raymond Chandler, Dashiell Hammett et plus récemment Ross Macdonald, tandis que dans *Miss Doll, Go Home* Markson joue avec ces codes.

#### 2.1.4. Les leçons du roman policier

Les deux *Epitaphs*, ou « Harry Fannin novels », sont articulés « autour de la figure centrale de l'enquêteur », Harry Fannin, qui appartient aux « hard-boiled dicks » et « tough guys » qui « descendent dans la rue pour observer et agir » plutôt que de

procéder à des déductions depuis leur fauteuil (Vanoncini 57). Ce détective privé passe son temps à faire des « connexions » entre les différents personnages de l'intrigue, mot qui annonce le fréquent usage qu'en fera Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, à partir d'un matériau certes très différent. Les événements sont présentés par une narration à la première personne et à travers une perspective restreinte, celle d'un personnage solitaire. Ce type de narration est aussi favorisée par la structure de *Miss Doll, Go Home*, malgré son caractère polyphonique ou grâce à celui-ci : il se retrouve chez les personnages les plus impliqués dans l'enquête, Benny Grimes, Vernon Pringle et Gink. Même lorsqu'une voix inhabituelle prend le relais de la narration, comme c'est le cas du producteur de cinéma « anonyme » apercevant Benny Grimes en train d'acheter une série de journaux (*Miss Doll, Go Home* 64-65), le récit est fait à la première personne et dans la perspective restreinte du regard du personnage et de ses connaissances préalables. De façon caractéristique du roman entier, il s'agit d'une description extérieure des faits et gestes et des paroles d'autres personnages, avec quelques réflexions intérieures qui ne relèvent pas de l'introspection (« I imagine he must have ... »), dans le style « concis et direct » du détective/narrateur de roman noir. Cette technique de distribution de la parole entre plusieurs personnages évite le recours à un narrateur extradiégétique, et surtout au narrateur omniscient, de même que la diffusion du rôle de détective permet le statut ambigu des personnages à qui il est partiellement attribué, puisqu'en l'occurrence Benny Grimes et ses acolytes passeront du statut d'enquêteurs à celui de voleurs. Ces stratagèmes respectent les deux premières « règles du roman policier » de Van Dine : « 1) Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème » et « 2) L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective » (Van Dine 121). Après un suspense d'une dizaine de pages, le contenu de l'article trouvé par Benny Grimes dans un numéro du *Times* est révélé au lecteur (*Miss Doll, Go Home* 77), dans une mise en scène rapportée par un autre personnage faisant s'exprimer Benny Grimes au discours direct, qui exposera très vite son projet de prendre l'argent volé aux gangsters. En démasquant ainsi les gangsters au milieu du roman, Markson dévoie l'enquête, pour la remplacer aussitôt par une autre, en inversant les rôles : si les enquêteurs se préparent à voler les voleurs, les voleurs peuvent devenir enquêteurs à leur tour et déjouer leurs plans. Tout devient possible, et le roman peut s'écarter du genre auquel il n'appartient plus que vaguement, en même temps qu'il en rejoint librement d'autres, et se

rapproche davantage du comique que du tragique. Mais le pathétique peut côtoyer la farce, comme quand Benny Grimes avoue le mobile du forfait qu'il est prêt à commettre : ce qui le pousse au crime, c'est le besoin d'argent, son activité d'écrivain d'histoires à « vomir » ne suffisant pas à lui en procurer. On note le tiret final du monologue, la phrase interrompue fréquente dans les dialogues de *Going Down*, annonciatrice d'un goût pour les formes disjointes rappelant la prosopopée et l'anacoluthie, la réticence à expliquer :

Then he said, "Okay, my motive." He glanced at Woody, then back my way. "Me and my story about how I keep an eye on Gink as a favour to his family, for enough dough to live on while I try to make out as a writer. Well, there isn't a family, and I'm making out just swell – I support us by writing confession stories for the sleazy magazines until the swill I turn out makes me vomit. Gink's my cousin. His parents took care of me when I was a kid and now they're both dead. Okay, so it's an obligation, and maybe I happen to care about the big jerk too. But it's ten years. Ten stinking years, and damn it, a guy has a right to some freedom, a chance to – " He stopped.

(*Miss Doll, Go Home* 79)

Cette confession livrée à moitié par un personnage d'auteur réduit à écrire de la mauvaise littérature confessionnelle (« writing confession stories for the sleazy magazines ») donne au personnage une profondeur psychologique que Chandler confère à ses personnages « bien que perçus d'un point de vue strictement externe » (Vanoncini 65), comme c'est aussi le cas dans ce passage. Dans le genre policier, la recherche du mobile, du pourquoi, est essentielle, car ce qui est en jeu n'est rien moins que la signification d'une existence, comme le dit Ross Macdonald au sujet de son personnage de détective, Miles Archer : « Bien qu'il soit un homme d'action, ses faits et gestes sont cependant conçus de façon à reconstituer les vies des autres personnages et d'en révéler leur signification. Il est moins homme d'action qu'homme d'interrogation et de conscience à partir desquels émergent les significations d'autres vies » (cité par Vanoncini 67). Cette dernière phrase nous paraît pertinente pour les dernières œuvres de Markson, de *Wittgenstein's Mistress* à *The Last Novel*, comme si Markson avait gardé cette essence en se débarrassant de l'intrigue : dans ses derniers romans, il n'y a plus d'action, mais bien un homme ou une femme « d'interrogation et de conscience » qui fait « émerger les significations », les « autres vies » étant celles des personnages historiques dont il est de plus en plus question, mais aussi par un effet

de miroir la vie du personnage d'écrivain, dans ce qui sort des cadres génériques pour devenir une « lecture » (« a read » *This is Not a Novel* 189).

Dans *Epitaph for a Dead Beat*, le personnage qui fournit à Harry Fannin la preuve qu'il cherche se nomme Hiram Henshaw, dont la description motive le nom ou vice-versa (« perched cross-legged » « squinting at [Fannin] like a myopic canary from behind his thick lenses », *Epitaph for a Dead Beat* 375), surdétermination qui sera poussée à son comble dans l'absence de nom autre que leur fonction des derniers personnages d'écrivain de Markson. Ce personnage essentiel au dénouement de l'intrigue est improbable, démodé, autant à contre-courant de son époque que Markson à ses débuts, et l'on peut se demander qui est « trop vieux pour être un beatnik » (Markson a 33 ans en 1960) :

He was a jazz musician in his forties, roughly the size of a sparrow with stunted growth and about as nearsighted as a bat at noon. He's gone through Dixieland and Bop and, when he could get work, into a sort of reactionary's Progressive, and he'd spent more man-hours in Greenwich Village saloons than any relic since Maxwell Bodenheim. He was too old to be a Beatnik, and even the language he spoke was dead at least a dozen years, but he resurrected it with a flavour I liked, mostly unconscious. If Audrey Grant lived in the vicinity he would not only know her address, but also her mascara shade, her garter-belt size, and where she bought her Stopette<sup>110</sup>.

(*Epitaph for a Dead Beat* 236)

Markson utilise le cadre du roman policier pour se livrer à une critique des travers de la société qui l'entoure, ce qui pour Benoît Tadié est une dimension essentielle du « polar » comme « lieu de résistance idéologique aux tendances profondes de la société qui l'a produit » (B.Tadié 3). L'informateur de Fannin est un personnage à la tenue vestimentaire et au langage démodé, ce qui contraste avec les tenues dernier cri et le langage faussement élégant des crapules mises en cause (le meilleur exemple de vulgarité déguisée étant Margaret Constantine, l'épouse du proxénète, lui-même ancien camarade d'université de Fannin) comme avec la nudité et le langage

---

<sup>110</sup> Inventé dans les années 1950 par un certain Dr.Montenier, « Stopette » était un déodorant conditionné dans un flacon en plastique flexible à presser pour l'utiliser comme un spray (l'onomatopée décrivant le bruit produit était non moins célèbre : « Poof ! »). Marque de modernité à l'époque, vendu à grands renforts de publicité, c'est maintenant un élément qui fait « dater » le texte de Markson, devenant même un facteur d'illisibilité pour un lecteur actuel ne pouvant comprendre la référence. Ceci est le problème de tout texte faisant référence aux marques publicitaires, en les faisant passer de l'ultra-référentiel à l'obsolescence et à l'obscurité, ce qui en condamne tôt ou tard la lecture, comme cela a été dit à propos de *Je me souviens* de Perec ou des *Life Studies* de Robert Lowell.



stéréotypé des Beatniks de pacotille qui pullulent dans le roman, et dont le moins que l'on puisse dire est qu'il sont ridiculisés par Markson. Kerouac, que Markson devait « loger occasionnellement » peu après la publication de ce roman, n'aimait pas lui-même le terme de « beatnik » (« I'm a Catholic, not a Beatnik »), et ces suiveurs sans envergure n'ont rien à voir avec les fondateurs d'un mouvement qui du reste ne paraît pas avoir influencé Markson, tant l'écriture spontanée, quasi-automatique, et les thèmes libertaires qui caractérisent ce courant sont loin de son œuvre. En 1961, soit quatre ans après la publication de *On the Road* (1957), Markson produit un roman policier à la mode des années 1930 et 40, brossant un portrait féroce des modes en vogue chez ses contemporains et des pseudo-intellectuels qui envahissent Greenwich Village et qui passent leur temps à attendre la venue d'écrivains célèbres (la visite imminente de Ginsberg est annoncée page 243, *On the road* est mentionné page 247, avec à chaque fois des interlocuteurs qui ne connaissent même pas ces références, comble du suivisme superficiel). Un extrait de roman « beat » est jugé à juste titre très mauvais par Fannin, la parodie à laquelle se livre brièvement Markson ici marquant moins un attachement à l'original qu'une attaque virulente contre ce qui consiste pour lui à « pisser de la prose » (« leaking prose »)<sup>111</sup> :

There was a loose page in the Peters book. I stared at it without interest, leaning against a fender :

*... digging it with Bennie and Jojo and those wild chicks (one of them an Arab, she had eyes like smothered stars) in the backseat of that brokendown Chrysler Benny had driven to Tampico and back and sold for forty dollars in San Diego and spent the money on a two-week fix and then swiped it back again, and all night long Jojo talking about the Mahayana transcendence of our friend Wimpy, the poet who did not wash except on the coming of the new moon and who was the new culture hero of our time and who once said : "I dig Brahman and I dig The Bird but I do not dig housewives", which became a creed : and all the while (younger then and with my jeans too tight; I'd borrowed them from a tranquil Taoist midget I'd met reading Lincoln Steffens in a public urinal in Times Square – ah, holy times, holy square !) pressing my hand against the knee of that swinging angel Arab lass and not minding the blood where I tore my skin against a broken spring in the seat, oh how I suffered, telling myself as soon as I make it with this chick I will hop a freight and very religiously ride the rails to Albuquerque to tell Herman (but first some detail here about Herman, a raw maniac hipster kid who ...*

---

<sup>111</sup> « This sloppy Beat boff that's all mushy chorus and no melody » dit ailleurs Henshaw (*Epitaph for a Dead Beat* 239).

That was all I needed. I wadded up the page and tossed it in the general direction of a passing cat, then let myself ooze wetly behind the wheel of the Chevy. I'd leaked water on the floorboards, coming over. I supposed it wasn't any worse a crime than leaking prose.

(*Epitaph for a Dead Beat* 339-340)

Comme rempart contre les multiples caricatures de pseudo-poètes de cet acabit, Markson dresse donc l'un des rares personnages sympathiques du roman, Henshaw, dans toute sa hauteur de figure démodée, lui attribuant un don de voyance dissimulé derrière des verres épais comme sa myopie, sorte d'image inversée du trop classique détective du roman. En faisant de ce double du détective un musicien de jazz, Markson rappelle l'influence des improvisations propres à ce style musical sur les vrais « Beats », comme une injonction à l'un des nombreux retours aux sources qu'il préconise dans son œuvre, en particulier depuis *Wittgenstein's Mistress*. Dans la tradition du roman noir, il est question ici de dénoncer les mœurs dépravées qui gangrènent la société, puisqu'il s'agit d'une affaire de prostitution mettant notamment en cause un peintre beatnik chargé de fournir un proxénète des beaux quartiers en jolies jeunes femmes (ou jeunes filles : la première victime a 19 ans) également beatniks – et aussi d'une femme écrivain n'hésitant pas à recourir au meurtre pour pouvoir publier un plagiat et accéder à la célébrité, puisque les droits du livre sont promis à Hollywood : la littérature dans ce qu'elle a de pire est l'un des thèmes principaux de ce roman de Markson, et sa sélection de grands auteurs dans ses derniers romans va dans le même sens d'un tri à faire entre la bonne et la mauvaise littérature. Le moralisme du personnage de Fannin fait encore de Markson un disciple de Chandler et de Ross Macdonald, chez qui le détective « considère d'un œil critique la corruption des principaux organes du corps social », et qui se fait défenseur des valeurs morales au-delà de la simple résolution des cas, qui ne sont pas une fin en soi :

Alors que tout obéit à la loi de l'argent, [le détective du roman noir] cherche à maintenir une attitude moralement défendable. C'est pourquoi ses investigations, même si elles aboutissent à un résultat, ne lui apportent pas les fruits escomptés. Et la vérité qu'il met au jour est souvent si scandaleuse qu'aucun de ses clients n'a envie de crier victoire.

(Vanoncini 58)

Lorsque le spectacle des mœurs dépravées de ses contemporains le dégoûte particulièrement, comme ici face au luxe salement acquis de son ancien camarade

d'université, Oliver Constantine, devenu proxénète, Fannin se sent « puritain », bien qu'il s'en défende immédiatement : « So all of a sudden I was getting righteous. I was a Puritan. [...] So what ? What business was it of mine where the Constantines got the dough to pay the ice man ? » (*Epitaph for a Dead Beat* 281). Fannin réitérera ce sentiment deux pages plus loin en s'affublant mentalement d'un nom composé digne des constructions de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, mélangeant personnage historique et personnage fictif dans une référence non gratuite à l'écrivain puritain : « Cotton Mather Fannin » (*Epitaph for a Dead Beat* 283). Ce détective moraliste s'auto-définit au fil des pages à l'aide d'autres termes laconiques : ainsi « Philosophical Fannin » (229), ou encore « Fannin, the social critic » (287). La dimension morale est une constante un peu paradoxale de l'œuvre de Markson. Le besoin de porter des jugements s'exprime toujours à la fois franchement et de biais. Fannin ne réussira pas à changer la société ni même à empêcher des meurtres, et les citations des derniers romans se renvoient dos à dos sans arbitrage entre les contradictions qu'elles exposent. Il est essentiellement seul, malgré des rencontres de tout ordre, et se fait observateur social et décrypteur du langage des autres, ce qui lui confère une valeur protestataire bien ancrée dans la tradition romanesque anglo-américaine puisqu'elle en accompagne les débuts :

En mettant l'accent sur la lutte de l'individu contre des forces malignes qui souvent le dépassent, [le roman noir] se pose en héritier du grand roman anglo-américain, roman de la conscience libre, protestante et parfois protestataire, né avec Defoe au XVII<sup>e</sup> siècle.

(B.Tadié 3)

D'autre part, le roman policier présente le grand avantage de faire se rejoindre l'« intention réaliste » et la « vocation herméneutique » (Dubois 105)<sup>112</sup>. Les rôles pré-établis de la victime, du coupable, de l'enquêteur et du suspect, hormis leur aspect fonctionnel assurant le déroulement de l'histoire, du crime à l'enquête, du mensonge à la vérité, permettent que se joue « une comédie tragique qui renvoie au psychique comme au social et ne manque pas d'implications sérieuses ». Le lecteur « sait au moins confusément que la lecture divertissante à laquelle il se livre touche aux zones obscures et troubles de l'être et que le romancier n'a fait que déguiser sous une forme plaisante des questions ontologiques redoutables » (Dubois 98). Cette approche se fait

---

<sup>112</sup> Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992. 2<sup>ème</sup> éd. Paris : Armand Colin, 2005.

sur fond de vie quotidienne emplie de détails, d'un certain réalisme indissociable du genre mais qui peut cependant conduire à l'expression moderne de mythes ancestraux, et ce sans crier gare. Le roman policier se sert des petites mythologies décelées par Barthes comme des mythes fondateurs :

L'étrange est que, dans ce contexte, le même roman s'élève avec naturel à l'ampleur et à la résonance du mythe. Sans doute connaissons-nous la capacité de notre civilisation à tout mythifier, à commencer par le bifteck-frites. Et sans contester le policier joue de ces mythologies-là.

[...] Ces mythologies restreintes entretiennent un pittoresque auquel le genre doit beaucoup de son attrait et de son succès. Mais [...] le même roman peut accéder à une toute autre dimension symbolique lorsqu'il va jusqu'au bout de lui-même et de ses postulations. Il rejoint alors le mythe au sens archaïque ou antique du terme, le mythe de la grande tradition, le mythe des fondations humaines. De la même façon, en somme, qu'il rencontre [...] l'utopie. C'est que, sur le théâtre restreint du policier, se joue une scène toujours plus ou moins reprise du répertoire ancestral.

(Dubois 205-206)

Le roman policier devient ainsi « le genre où Œdipe est roi » – le nom du cheval de l'auteur de roman policier Harry Talltrees dans *Going Down* est Oedipus – et affirmer cela n'est pas faire l'amalgame de cultures et d'époques bien distinctes, mais remarquer une « parenté structurale » qui informe le genre policier : en effet, la légende oedipienne est « par excellence le grand Mythe », qui précède toutes les formes d'enquête. La raison de cette prééminence tient à ce que « comme on l'a noté maintes fois, [...] le roi de Thèbes est, dans l'ordre des littératures, le premier enquêteur, le premier résolveur d'énigmes, et combien talentueux et pathétique ». Sans faire de la tragédie de Sophocle, *Œdipe Roi*, le premier des romans policiers, on peut postuler que « derrière les intrigues qu'inspire la civilisation moderne », « le mythe ancien imprègne et travaille le roman policier dans son ensemble », en tant que genre, et « vient creuser [...] ses significations » (Dubois 206). Markson, auteur dans les années 50 d'une étude universitaire sur *Au-dessous du Volcan* intitulée *Myth, Symbol, Meaning*, s'essaie avec ses romans policiers de début de carrière à un genre empreint de mythe(s). La réécriture de pièces antiques ou la recreation des rivages de Troie par Kate dans *Wittgenstein's Mistress* n'est pas si éloignée qu'il n'y paraît de ces premiers romans. A partir de *Reader's Block*, les anecdotes et citations ont une dimension mythique individuelle, et créent ensemble une mythologie de la civilisation dans laquelle évolue prosaïquement le personnage de l'écrivain, double dimension qui n'est

pas sans rappeler les mises en parallèle du mythe et de la réalité faites par Joyce dans *Ulysses*, autre influence majeure évoquée par Markson.

Nous considérons que les prémisses du dernier style de Markson sont jetées dans ses premiers romans policiers. Ce genre lui permit de parler de sa ville d'adoption depuis 1951, New York, tout en se contentant de descriptions minimales ; de peindre une galerie de personnages saisis en surface plus qu'en profondeur, en soignant les dialogues et les « sociolectes » ; de travailler la cohésion de l'ensemble jusque dans les moindres détails, puisque ceux-ci sont tous susceptibles de révéler la clé du mystère, avec une structure circulaire ; de conduire une intrigue jusqu'aux limites du vraisemblable (conformément à la définition du thriller donnée par John Buchan dans la préface de *Les 39 marches* (1915) : « un récit où les incidents défient le probable mais ne transgressent pas l'extrême limite du possible » (cité par Vanoncini 56)); de composer un personnage moral, à une époque qui ne l'était guère ; de proposer une narration à la première personne tout en évitant l'intériorisation, et même en favorisant le point de vue extérieur ; de jouer avec les ressorts du suspense ; et même d'insérer des références littéraires, qui participent de l'impression de détachement du personnage principal du monde qui l'entoure, qualité vraisemblable chez un détective dont l'intégrité et la santé mentale sont protégées par la distance qu'il instaure entre lui et les horreurs qu'il découvre. Ce passage par le roman policier informe toute l'œuvre de Markson. Il y a une part de roman noir dans *Going Down*, ne serait-ce que dans la scène d'ouverture qui montre un personnage hagard tenant l'arme du crime à la main. Edward Butscher parle d'ailleurs de « governing *film noir* mode » à propos du roman entier (Butscher 188)<sup>113</sup>. Dans *Wittgenstein's Mistress*, la quête de Kate qui est à l'origine des voyages qu'elle raconte est un avatar de l'enquête, bien qu'elle se résume à « chercher du regard » un objet non identifié, à travers le seul mot « looking » utilisé de façon intransitive. Les « connexions » qu'elle établit ou sur lesquelles elle s'interroge rappelle cet emploi du mot par le détective Fannin. L'intrigue en cours d'écriture mettant en scène « Protagonist » dans *Reader's Block* comporte des éléments dignes d'un roman policier : la proximité d'un cimetière, les deux femmes à l'identité incertaine qui errent près de la maison, le billet mystérieux portant les mots « *Dead ? She ?* », jusqu'à l'évocation du suicide du narrateur dans une double

---

<sup>113</sup> Butscher, Edward. « David Markson's *Volcano : Going Down* ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.187-191.

proposition non élucidée. La pose par l'auteur et la recherche par personnages et lecteurs d'indices, de « traces », ainsi que le travail de mémoire demandé pour établir un lien entre tous les détails de l'intrigue à l'œuvre dans le roman policier ont durablement marqué Markson. D'ailleurs, le « paradigme de la « trace », de l'indice » qui s'est élaboré « dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle » selon l'historien Carlo Ginzburg<sup>114</sup>, ne se limite pas au roman policier de Conan Doyle, mais se développe aussi dans d'autres domaines, comme l'histoire de l'art et la psychanalyse : « dans tous ces domaines, on dégage des procédures d'identification à partir de détails apparemment secondaires, de petits faits anodins » (Reuter 13)<sup>115</sup>. Ce dernier trait est très prégnant dans les textes récents de Markson, truffés d'anecdotes portant sur des personnages historiques, dont la signification isolée n'apparaît pas. Enfin, on peut voir dans l'un des seuls traits « romanesques » que les narrateurs des dernières œuvres de Markson veuillent bien conserver, outre « un milieu, un début et une fin, et même une note de tristesse à la fin » (« Indeed, with a beginning, a middle, and an end. Even with a note of sadness at the end » *This is Not a Novel* 3), un substrat du suspense du roman policier, car quoi d'autre mieux que la curiosité suscitée par la présence d'éléments mystérieux dans l'équivalent du premier chapitre (le « début ») peut amener le lecteur à vouloir « tourner les pages » : « yet seducing the reader into turning pages nonetheless » (*This is Not a Novel* 4) ? Markson élargit la tradition du suspense au roman d'aventures lorsqu'il cite R.L.Stevenson, et annonce rétrospectivement qu'il a appliqué la règle qu'il cite – en la détournant aussitôt, sorte de fausse piste partielle, puisque la fin malheureuse du livre ne correspond pas à l'indice donné en début de roman (la hauteur de l'immeuble du personnage comme indicateur indirect de la tentation du suicide), bien qu'elle en donne la tonalité noire :

If you are going to make a book end badly, Robert Louis Stevenson once pointed out, it must end badly from the beginning – Such as by mentioning an eighth-story roof in its very first paragraphs.

(*The Last Novel* 92)

Dans les dernières œuvres de Markson, le mystère à résoudre est celui du sens du texte, grâce aux indices donnés par celui-ci, que le lecteur devenu détective sans le support identificatoire d'un personnage de décrypteur, laissé seul devant une écriture

---

<sup>114</sup> Yves Reuter mentionne ici l'ouvrage de Carlo Ginzburg *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989.

<sup>115</sup> Reuter, Yves. *Le roman policier*. Paris : Armand Colin, 1997.

cryptique autant que les liens établis par sa « syntaxe », devra décoder avec patience et méfiance. En effet, Markson entend bien rester le maître de l'énigme textuelle, comme lorsqu'il fait se contredire narration et faits narrés, à trois pages d'intervalle, le motif évoqué de piéger les mauvais critiques n'étant pas le seul, autre subtile fausse piste interprétative :

For no reason whatsoever, Novelist has just flung his cat out one of his four-flights-up windows.

*(The Last Novel 132)*

Novelist does not own a cat, and thus most certainly could not have thrown one out a window.

Nonetheless he would lay odds that more than one hopscotching reviewer will be reading carelessly enough here to never notice these two sentences and announce that he did so.

*(The Last Novel 135)*

Markson passa de genres ancrés par essence dans un lieu, soit le roman policier et le western, à une déréalisation progressive qui atteindra son paroxysme dans *Wittgenstein's Mistress*, pour laisser un univers à la fois vide et ouvert dans les quatre romans ultérieurs, tout en conservant une composante réaliste – laquelle n'empêche pas un rapport au mythe, comme le montre l'exemple du roman policier.

## 2.2. Le lieu comme lien

Le lieu est un lien avec le réalisme, avec lequel Markson ne rompt pas, même dans ses dernières œuvres, quoique de façon paradoxale. Les lieux dans lesquels se déroulent ses romans et nouvelles sont ceux dans lesquels il a vécu, ce qui le fait appartenir à la tradition américaine de l'expérience. De façon schématique, la trajectoire géographique de David Markson jeune commence à Albany dans l'état de New York, où il est né le 20 décembre 1927, et se poursuit dans la ville de New York où il termine ses études. Après un séjour dans l'Ouest américain de deux ans, il revient à New York avant de partir pour le Mexique. Après ses « trois années complètes » passées au Mexique, qui sont aussi ses premières années d'écriture, Markson revient à New York, sa ville de prédilection jusqu'à sa mort en 2010, dans le quartier artistique de Greenwich Village auquel il fut très attaché, et qui est le véritable lieu de son œuvre. Il fera quelques voyages, dont un en Europe avec sa femme et leurs deux

enfants grâce à l'argent des droits de *The Ballad of Dingus Magee* pour son adaptation cinématographique. Sa « Chronologie » (3) mentionne ce qui ressemble à un « grand tour » d'Europe, à l'exception de la France : « environ deux mois » à Londres, « un mois » en Espagne, « deux mois en Italie, principalement à Florence, jusqu'aux inondations du 4 novembre 1966, puis Rome », « onze mois à Londres (Bloomfield Terrace, près de Sloane Square) », « un mois en Espagne », à la suite de quoi Markson passe encore un mois à Londres, seul, pour travailler à l'écriture d'un scénario basé sur *Epitaph for a Dead Beat*, dont le tournage n'aura pas lieu. L'Angleterre, l'Espagne ou l'Italie : ces destinations sont encore très proches de celles prisées par la génération de Henry James, alors qu'il s'agit de voyages effectués entre juillet 1966 et janvier 1968. L'œuvre de Markson ne portera pas vraiment la trace de ces voyages, si ce n'est les séjours à Rome, à Florence et à Londres que mentionne Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, et ses réminiscences de musées ou de lieux incontournables comme la place d'Espagne à Rome. Le bord de mer qui sert de cadre à *Wittgenstein's Mistress* a sans doute été inspiré par les plages de Long Island, où Markson passa « six étés » en compagnie de l'artiste peintre Joan Semmel<sup>116</sup>.

Le rapport de Markson au lieu d'appartenance n'est pas simple. Il ne parle pas des lieux de son enfance, d'Albany où il a grandi et dont il est parti pour poursuivre ses études. De façon peut-être corrélée, il semble également fuir au moins dans un premier temps sa judéité. A cet égard, il est significatif que le père spirituel qu'il s'est choisi, Malcolm Lowry, ne soit ni juif ni américain, et ait vécu largement en exil, notamment au Mexique et au Canada. A ses débuts en tant que romancier, plutôt que de s'inscrire lui-même dans un lieu, Markson choisit des genres littéraires qui appellent un ancrage dans un type de lieu inhérent à leur genre : le roman noir se passe dans une ville, et le western dans l'Ouest américain. Ainsi, de façon conventionnelle, les intrigues de *Epitaph for a Tramp* (1959) et *Epitaph for a Dead Beat* (1961) sont-elles situées à New York, et celle de *The Ballad of Dingus Magee* (1965) au Nouveau Mexique, comme c'est le cas aussi de la nouvelle « White Apache » (1956). Le Mexique est le cadre de *Under The Volcano*, roman auquel Markson a consacré un mémoire universitaire présenté en 1952, où il analyse les dimensions mythiques et symboliques du texte de Lowry, chapitre par chapitre : *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol,*

---

<sup>116</sup> La « Chronologie » précise qu'il s'agit de East Hampton (« Markson Chronology » 4).



*Meaning*, publié après révision en 1978. C'est une fois qu'il se rendra lui-même au Mexique, où il passa trois ans, que Markson inscrira ce pays dans son œuvre, cadre de *Going Down* (1970) et de *Miss Doll, Go Home* (1965), tous deux rédigés initialement sur place, entre 1960 et 1962. Mais *Going Down* montre bien que la part du lieu géographique, en l'occurrence le Mexique, est aussi celle de l'influence littéraire, qui elle-même ne se limite pas à l'ouvrage de Lowry. Si Markson a consacré à ce dernier une étude intitulée *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* (publiée en 1978), dans laquelle il analyse notamment les références de Lowry à Dante, c'est bien qu'il s'intéresse au moins autant à la dimension mythique et symbolique qu'à la description réaliste, en soulignant l'intérêt de faire cohabiter les deux.

Sans comparaison avec le long exil volontaire de Lowry, les quelques années pendant lesquelles Markson s'est abstrait de son pays relèvent cependant d'une tradition anglo-américaine ayant marqué plusieurs générations. Avec ces « trois années complètes »<sup>117</sup> passées dans le pays qui servit de décor à *Au-dessous du Volcan*, Markson s'inscrit dans une mode plus ancienne qui fit de cette destination un haut lieu de l'avant-garde littéraire et artistique. Dans le deuxième quart du vingtième siècle, le Mexique était un lieu de passage obligé pour des révolutionnaires comme Trotsky, ou des surréalistes comme Artaud et Breton. Ce pays attira également des Anglais d'une génération fatiguée de l'Empire et du « Grand Tour » comme D.H. Lawrence, Graham Greene et Malcolm Lowry – et des Américains désireux de fuir à la fois les Etats-Unis et l'Europe, pour qui la proximité géographique doublée d'une altérité civilisationnelle en fait encore un lieu d'exil volontaire, serait-ce temporaire. Hart Crane, qui mourut en 1932 en plein Golfe du Mexique en se jetant du bateau qui le ramenait à New York, avait passé un an au Mexique grâce à une bourse de la fondation Guggenheim, et remarquait dans une lettre la force dérangeante de ce pays par rapport à l'Europe, qui ne pouvait pas faire concurrence à l'étrangeté du Mexique (« an environment not half so strange and distractingly new-old as this » Veitch 2)<sup>118</sup>. William Gaddis entreprit l'écriture de *The Recognitions* au Mexique, avant de se rendre à Paris, autre passage obligé dans une tradition qui remonte à James en passant par Stein. L'abstraction du lieu d'origine qu'est l'exil est l'occasion de revisiter ce lieu d'origine en

---

<sup>117</sup> « Three full years » note Markson dans sa « Chronologie » (2). Le couple résidait du côté de Toluca Highway, à l'ouest de la capitale.

<sup>118</sup> Veitch, Douglas. *The fictional landscape of Mexico : Lawrence, Greene, and Lowry*, Waterloo : Wilfred Laurier University Press, 1978.

l'appréhendant sous l'angle de la différence, la distance aidant. Gertrude Stein est un exemple frappant de cette démarche.

En suivant les étapes géographiques de sa vie et de son œuvre, nous tenterons de voir comment Markson a inscrit ses récits dans des cadres spatio-temporels précis, comment ses thématiques sont imprégnées des lieux dans lesquels il a ancré sa vie d'adulte, et comment il épuise finalement les lieux mexicains et new-yorkais pour se diriger vers une dimension plus abstraite. Les constructions imaginaires de Kate dans *Wittgenstein's Mistress* s'accompagnent d'une déconstruction littérale des lieux de la fiction – elle utilise le terme « dismantle », et établit une comparaison avec un peintre expressionniste abstrait :

One day that house, too, will look as if Robert Rauschenberg had gotten to it.  
There is the house that I dismantled board by board and erased to the ground, I  
will think in walking past.  
Doubtless by then I will also be erasing another house.

(*Wittgenstein's Mistress* 79)

Le peintre et sculpteur Rauschenberg, connu pour ses « Combines » ou compositions à partir de matériaux différents, est cité comme modèle dans *This is Not a Novel* (1996), avec un parallèle entre son fameux « This is a portrait of Iris Clert if I say so » (phrase auto-référentielle, ne renvoyant à aucune représentation picturale puisqu'il s'agit d'un télégramme) et la formule de Markson : « This is a novel if Writer or Robert Rauschenberg says so » (*This is Not a Novel* 18). Mais Markson ne parvient pas à cette abstraction avant plusieurs décennies, alors qu'il est l'exact contemporain de Rauschenberg à deux ans près<sup>119</sup> : le télégramme novateur de Rauschenberg date de 1961 et il commença à créer ses compositions dans les années 1950. Pour trouver sa voix personnelle, Markson est passé par l'écriture de Lowry en écrivant comme lui un « roman mexicain », *Going Down*. Il prolonge en cela la tradition d'une époque qui n'est plus la sienne, celle de D.H. Lawrence, Graham Greene et Malcolm Lowry, qui donnaient une place primordiale au paysage dans leur écriture, jusqu'à créer un sous-genre romanesque : « the factor that most distinguishes the Mexican novels from other works in the English tradition is the overwhelming presence of landscape in every aspect and phase » (George Woodcock in Veitch, « Preface » XIII). Comme avec le roman policier, Markson se fonde d'abord dans une tradition avant de s'en détacher.

---

<sup>119</sup> Robert Rauschenberg est né en 1925 et mort en 2008, David Markson est né en 1927 et mort en 2010.

Son passage par le Nouveau Mexique et le Mexique est d'abord l'occasion pour le jeune auteur de s'attaquer au thème de l'Indien, figure de l'altérité qui a marqué la naissance des Etats-Unis. Sur les traces de son maître Malcolm Lowry, Markson effectue un voyage littéraire autant que géographique, faisant comme lui l'expérience de l'exil, avant de trouver sa terre d'élection à Greenwich Village, le quartier intellectuel de New York n'ayant rien à voir avec la baraque canadienne de Lowry – encore que l'isolement du personnage de l'écrivain dans les dernières œuvres de Markson soit une figure d'hermite, qui ne voyage plus que par son imaginaire et sa mémoire. C'est par le passage obligé de l'exil volontaire que Markson finit par trouver sa place d'écrivain juif new-yorkais qui ne veut pas l'être. Des mots de Yiddish apparaissent dans *Springer's Progress* (1977), et la même formule judaïque testamentaire figure dans chacun de ses quatre derniers romans, toujours à quelques pages de la fin : « *Yis-ga-dal v'yis-ka-dash sh'may rab-bo* », mais rien de cet ordre n'apparaît dans ses premières œuvres. La démystification de lieux mythiques à laquelle il se livre dans ses « romans mexicains » mènera progressivement jusqu'aux dernières œuvres de Markson avec une forme de réalisme minimal, « démeublé », défait de sa lourdeur descriptive au profit d'un style allusif qui reste cependant ancré dans un monde concret.

### **2.2.1. Nouveau Mexique, Mexique et attrait de l'altérité**

Avec la ville de New York, les séjours de Markson dans le grand Ouest et au Mexique ont fourni la première matière de ses écrits, comparable dans un premier temps à un véritable attrait (tout en étant un filon littéraire). Originaire d'Albany, dans l'Etat de New York, où il a passé toute son enfance et sa jeunesse, avant de faire ses études à l'Union College de Schenectady, New York, et de les terminer brillamment à l'Université de Columbia, Markson est un Américain de la côte Est. Ses grands-parents paternels et maternels avaient émigré de l'Europe de l'Est vers les Etats-Unis et s'étaient établis à Kingston, dans l'Etat de New York, en 1890 et 1900 (Palleau 10). Plutôt que de partir sur les traces de sa propre famille, vers l'Europe, comme il finit par le faire d'une certaine façon avec ses derniers romans truffés de références au vieux continent, ou de traiter le thème de la judaïté, à laquelle il mit du temps à se

référer, il se tourna très vite vers l'altérité que représente le monde indien pour l'Amérique blanche. Il fit son service militaire dans l'Ouest, après avoir fait ses classes (« basic training ») à Fort Lee en Virginie pendant deux mois. Il passa ainsi plus d'un an à Los Alamos au Nouveau Mexique, entre fin 1946 et début 1948<sup>120</sup>. C'est dans ce cadre géographique que Markson situe la nouvelle « White Apache »<sup>121</sup>, sa première publication littéraire, ainsi que son western satirique *The Ballad of Dingus Magee*. Que ce soit l'expérience de son séjour dans ces territoires d'origine indienne qui ait provoqué l'intérêt de Markson pour cet aspect de l'histoire des Etats-Unis, ou l'inverse, le résultat s'inscrit dans la lignée des écrits d'Américains d'ascendance européenne sur les Indiens et sur la conquête de l'Ouest, filon qui ne s'est pas tari, si l'on en croit le nombre toujours croissant des reprises de ce pan problématique de l'histoire nationale<sup>122</sup>. Comme avec le roman noir, Markson choisit d'emblée un genre très américain, comme s'il cherchait à se fondre dans le creuset national, poursuivant le processus d'assimilation inauguré par ses grands-parents.

« White Apache » traite de l'annonce pacifique de la reddition de Geronimo par un jeune homme blanc adopté par les Apaches, dans un contexte de vengeance sans fin qui laisse craindre le pire. La nouvelle opère un renversement du potentiel tragique de la situation en une atmosphère de réconciliation générale, tout en rendant palpable la haine que les trois personnages principaux réussissent à désamorcer. L'intrigue dépend entièrement de son ancrage spatio-temporel, sans lequel elle ne serait tout simplement pas, et repose en partie sur des faits historiques : Geronimo s'est effectivement rendu en 1886, et l'adoption d'enfants blancs par les Indiens est attestée. Cette donnée réaliste est suffisante pour rendre l'intrigue vraisemblable, en même temps qu'elle permet à Markson d'éviter descriptions et explications, et qu'elle lui permet aussi de faire une entorse aux normes du genre. La confrontation de deux peuples radicalement différents l'un de l'autre se joue ici comme elle eut lieu dans l'histoire américaine, mais avec une inversion par rapport aux schémas habituels du western puisque c'est un scénario de paix qui est développé (l'évitement d'une bataille sanglante), contrairement à la norme rappelée dans la nouvelle. La tragédie est évitée de justesse, malgré la présence de tous les ingrédients nécessaires à la faire éclater, grâce à un

---

<sup>120</sup> « Markson Chronology » 1.

<sup>121</sup> Plus précisément, « dans une petite ville de la vallée Mimbres située à l'ouest de Las Cruces » (Palleau 66).

<sup>122</sup> *Blood Meridian* de Cormac McCarthy est un exemple récent de la fertilité littéraire du thème de la conquête de l'Ouest.

double processus d'identification et de reniement qui prend le dessus sur la fatalité et sur la haine de l'autre :

Les deux héros de la nouvelle, l'Apache blanc et le shérif, renient l'un son père, l'autre son fils, pour leur propension à perpétuer la violence plutôt que de tenter d'établir la paix. Malgré la narration à la troisième personne qui épouse le point de vue unique du shérif, son regard fasciné marque un début de projection, une tentative de voir par les yeux de l'autre sans le diaboliser. Quant au jeune homme, il a opéré un transfert culturel complet, et a littéralement épousé le peuple qui l'avait adopté, en venant accompagné de sa squaw, ce que le shérif exprime ainsi :

He could not keep his eyes off the boy's face, thinking of the twelve years in which he had lived and ridden and thought and, yes – the sheriff glanced again at the girl – had learned to love as an Apache.

(« White Apache » 137)

[...] Que la femme de l'Apache soit de beauté enviable permet au shérif de sortir de lui-même, de quitter l'étroitesse de vues que son rôle lui impose.

(Palleau 67)

La résolution par la non-violence du conflit larvé constitue ici un véritable exploit de la part du shérif, après une véritable révolution intérieure, mais l'épiphanie s'accompagne de tristesse, d'un vide inattendu :

The sheriff did not say anything. Of course it had been inevitable. He had watched it for too long; more and more settlers crowding in, needing space; more and more soldiers sent; the promises made, only to be broken; the hundred broken trusts and betrayals – and always, for both sides, death. And now, after so many violent, heartbreaking years, it was over. The sheriff had waited for it: right or wrong, he himself had as much reason to want the surrender as any man. And yet, now that it was here, it left him with an emptiness he would never have expected to see.

(« White Apache » 137)

On peut voir dans ce vide (« emptiness ») l'expression du malaise contemporain concernant l'éviction d'une culture ancestrale jugée désormais aussi valable que la culture occidentale blanche : la victoire est vécue comme une perte, et il s'agit dès lors d'essayer de retrouver ce qui a été perdu. Dès le début de l'épopée américaine, prenant l'histoire à contre-sens, William Blackstone est la figure archétypale de cette quête du sens de l'Autre, de la transgression de la frontière entre blancs et Indiens. Ce personnage quasi-légendaire fascinait Conrad Aiken, le père spirituel de Lowry, lui-même père spirituel de Markson. Aiken en faisait le « prototype » de l'Américain,

explorateur d'un continent nouveau aussi bien que du versant sombre de l'âme humaine, à l'instar d'un écrivain américain comme Melville, ce que rappelle Markson à propos d'un passage où le Consul de *Au-dessous du Volcan* mentionne Blackstone :

The Consul's description holds to the recorded facts, which are few ; Blackstone died in 1675 in either Rhode Island or Connecticut, having maintained a bookish isolation throughout life. In a long poem entitled "the Kid", Conrad Aiken has written about the same figure, calling him "in many respects the true prototypical American." Aiken sees Blackstone as symbolic ancestor not only of the pioneers of an untracked continent, but also of such as Melville and Henry Adams whose explorations concerned "the darker kingdoms of the soul" – i.e., as Lowry intends him to be seen in regard to the Consul.

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 43)

Dans le passage de *Under the Volcano* dont il est question, le Consul est saoul, comme d'habitude, et s'adresse alternativement et comme indifféremment à son voisin et au chat de celui-ci, liant ainsi l'homme et l'animal. Il finit par intérioriser complètement « les Indiens » :

'He's a character I've always liked. I think it was William Blackstone. Or so Abraham ... Anyway, one day he arrived in what is now, I believe – no matter – somewhere in Massachusetts. And lived there quietly among the Indians. After a while the Puritans settled on the other side of the river. They invited him over; they said it was healthier on that side, you see. Ah, these people, these fellows with ideas,' he told the cat, 'old William didn't like them – no he didn't – so he went back to live among the Indians, so he did. But the Puritans found him out, Quincey, trust them. Then he disappeared altogether – God knows where ... Now, little cat', the Consul tapped his chest indicatively, and the cat, its face swelling, body arched, important, stepped back, 'the Indians are in here.'

(*Under the Volcano* 139)

Le personnage de Steve Chance créé par Markson dans *Going Down* tient beaucoup du Consul de Lowry. Une image reprend la déclaration de ce dernier ci-dessus, lorsqu'il se frappe la poitrine en disant « les Indiens sont ici », en guise d'assimilation. Notons d'abord que dans le contexte du roman de Lowry, c'est aussi le lieu de l'enfer qui est déplacé, de la terre au cœur de l'homme : « the name of this land is hell... It is not Mexico of course, but in the heart » (*Under the Volcano* 62). Markson reprend cette transposition avec le personnage torturé de Steve Chance dans *Going Down*. Le jour de sa mort par suicide, Steve porte une chemise maculée du sang d'un Indien qui vient de mourir après une amputation, et qu'il a reconnu comme celui qui l'avait

hébergé enfant lorsqu'il s'était perdu. Steve porte sur sa poitrine le sang d'un Indien, et se sacrifie pour un Indien en s'accusant d'un meurtre qu'il n'a pas commis.

Steve Chance est un Américain atypique au Mexique, où il a passé une partie de son enfance. Contrairement aux autres Blancs, il se lie avec les paysans les plus pauvres et parle leur langue, le nahuatl (*Going Down* 248). Dans le style haché et les phrases non terminées qui caractérisent leurs échanges (et qui annoncent la dernière manière de Markson, avec l'effacement des marqueurs d'énonciation), c'est lui qui explique à son amante Fern, venue de New York le rejoindre au Mexique, comment comprendre les Indiens, en se délestant de son regard « civilisé et névrotique » :

But stealing, Steve ? Because Joe Quigley says he has been in jail for.  
Fern he has starved. Petra is one of ten or a dozen children of whom three  
lived to see the age of twelve. Jesus read Malthus or Ricardo or somebody, at  
least try to think about it in some context other than your own self-indulgent  
spurious civilized neurotic way of.

(*Going Down* 158-159)

Ce passage suggère l'impossibilité pour un être « civilisé » de comprendre et d'accepter le mode de vie des Indiens. Steve est fasciné par eux autant qu'il les méprise. Il a appris à lire à l'Indien Manolo, mais il a fait un enfant à sa femme Petra. Il prétend que Manolo lui a appris davantage, à lui Steve, en l'aidant à comprendre « tout ce mélange de catholicisme et d'anthropomorphisme aztèque, ces superstitions » (« all that confluent Catholic and Aztec anthropomorphism, the superstitions » *Going Down* 180), mais il les démythifie en disant que « parfois ils ne savent pas en quoi ils croient, ils font juste comme leur mère » (« Fern they do not know what they believe sometimes, but it is what their mother would have » *Going Down* 181). Les cultures indiennes et occidentales se superposent parfois. Ainsi, lorsque Steve raconte à Fern que Petra cherche à éloigner les mauvais esprits de sa maison pour protéger son bébé à naître, il ajoute que Manolo prétend que l'esprit du père de Steve, Eric Chazen, rôde encore autour de la maison qu'il a habitée, et qu'a repris Steve : « And ghosts, he said. Los Aires. Manolo insists the shade of Eric, about the house still » (*Going Down* 181). Une allusion à Hamlet suit immédiatement (« The king my father's », cf « The King my father ? » *Hamlet* I.2.191), et une citation trois lignes plus bas (« I would give you some violets, but they withered all when my father died » *Hamlet* IV.5.182-184, citation reprise parmi les derniers fragments de *Reader's Block* page 192). Une autre

citation de la même pièce de Shakespeare figure déjà à la page précédente : « For if the sun breed maggots in a dead » (*Going Down* 180), cf *Hamlet* II.2.183 – le mot « dog » qui figure après « dead » dans Shakespeare est omis dans *Going Down*, initiation dans un cadre diégétique à la pratique de la citation tronquée qui constituera la matière principale des derniers romans de Markson. A partir des expériences initiatiques auprès de la culture indienne que Markson décrit dans ces deux textes de format et de style très différents mais traités tous deux sur un mode sérieux, soit la nouvelle « White Apache » et le roman *Going Down*, l'expérience de l'altérité aboutit, au prix d'une désillusion, à une recherche à la fois plus individuelle et plus universelle.

### 2.2.2. Démystification et démythification

Le départ du couple David Markson-Elaine Kretchmar pour le Mexique suit de quelques mois leur mariage, et le romantisme d'un séjour exotique ainsi que des considérations financières font apparemment partie des raisons ayant présidé à ce choix. La mort du père littéraire de Markson, Malcolm Lowry, en 1957, en est une autre, plus ambiguë, comme le relève Françoise Palleau :

Markson se marie avec Elaine Kretchmar en 1956. Sur les traces de Lowry, de 1958 à 1961 le couple part vivre au Mexique, pays qui évoque l'épopée mexicaine du Consul, quand bien même Markson se défend de réitérer le parcours littéraire et géographique de son père tutélaire. Il souligne les différences entre son écriture et celle de Lowry dont le roman *Au-dessous du Volcano* se déroule dans un décor mexicain très semblable à celui du premier roman de Markson, du moins le premier qu'il qualifie de sérieux, *Going Down* (écrit au Mexique en 1960-1961).

(Palleau 12)

En effet, Markson insiste sur les différences entre son roman et celui de Lowry, alors que la ressemblance saute aux yeux, d'autant plus que Markson dans ce roman un peu trop « sérieux » n'a pas encore trouvé le ton empreint d'humour mélancolique si reconnaissable dans ses derniers écrits, et qui cette fois lui est propre (tout en restant à notre avis très influencé par la personnalité de Lowry) :



But to a good extent they are two *substantively* different Mexicos, in all truth<sup>123</sup>. Malc's is charged with all that "dark, brooding history", all that sort of thing, whereas I think mine is more plugged into ordinary reality. At least *some of the time* in *Going Down* a latrine can be a place to take a leak and not necessarily contemplate eternity.

(Tabbi Interview 109)

Markson prétend ainsi s'être délesté de la charge historique et mythique que Lowry fit peser sur « son » Mexique, pour en appréhender davantage la « réalité ordinaire ». A en croire ses écrits, cette réalité fut décevante, ce qui joua sans doute un rôle important dans le détachement progressif du lieu ou du décor que l'on peut relever dans les œuvres ultérieures de Markson.

C'est dans *Miss Doll, Go Home*, le pendant comique de *Going Down*, petit roman léger écrit en même temps, que le Mexique et les Indiens apparaissent le plus clairement comme un mirage auquel se sont laissés prendre les personnages d'Américains venus chercher ce qu'ils n'ont pas trouvé dans une Amérique où ils rêvent pourtant de retourner. L'intrigue se déroule au Mexique, dans une petite ville imaginaire : le nom inventé de Manicomio signifie « asile de fous » en espagnol. Ce nom n'apparaît qu'une seule fois, page 64, dans le discours d'un personnage extérieur à l'intrigue principale. Ce faux lieu présente cependant toutes les caractéristiques de la vraisemblance, grâce à des évocations ponctuelles du relief, du paysage, de l'ambiance d'une petite ville mexicaine. « I had the credentials of having lived there », dit Markson à propos du Mexique (Harlin Interview 4), et son expérience lui permet en effet de broser à grands traits une toile de fond réaliste. La description du lieu n'est cependant pas essentielle, comme le laisse entendre la phrase d'incipit, et le titre qui la précède est vite désinvesti de son importance :

#### The Town

On one of the stone benches in the town's main square, at two o'clock in the afternoon when the car appeared, sat a man who was obviously not a Mexican.

(*Miss Doll, Go Home* 5)

---

<sup>123</sup> Géographiquement parlant, il ne s'agit pas exactement du même Mexique : *Under the Volcano* se passe du côté de Cuernavaca dans un cadre de villégiature, et *Going Down* vers Oaxaca, dans des paysages plus inquiétants.

Outil idéal pour un romancier réaliste, l'emploi immédiat de l'article présupposant « the » confère la qualité de pré-existence utile à une description acceptable d'emblée par le lecteur, placé par la même occasion *in medias res*. La position syntaxique des éléments spatio-temporels justifie l'absence de précisions. Un surcroît d'informations est d'ailleurs donné de façon implicite : la ville est petite puisqu'elle ne comprend qu'une seule « grande place » (« main square ») ; il s'agit d'une ville sans importance particulière, puisqu'elle n'est pas nommée ; la lumière et la chaleur sont probablement à leur comble à cette heure de la journée. Avec la lenteur qui résulte de cette disposition syntaxique, à l'image de l'atmosphère de pesanteur qu'elle contribue à décrire, toute la phrase est orientée vers le sujet grammatical, qui a fait l'objet d'une inversion d'ordre stylistique : après quatre compléments de lieu et de temps, on arrive à un verbe qui n'est pas un verbe d'action, « sat », et enfin au sujet « a man who was obviously not a Mexican », qui est au centre du passage. La suite du paragraphe est en effet consacrée à la description de ce personnage, et non de « la ville », dont seuls quelques éléments d'ordre architectural seront mentionnés ici et là, dessinant une cartographie minimale du lieu : une place, un banc, une église, des magasins sous une « arcade », un kiosque à musique au milieu de la place, un trottoir surélevé, une ou deux rues pavées. Tous ces éléments font l'objet d'une ou plusieurs répétitions (jusqu'à six pour le mot « square », et quatre pour « bench »), en seulement trois pages, sans variation lexicale et sans adjonction adjectivale. La répétition sert ici l'impression de petitesse du lieu, et en souligne l'atmosphère pesante, frappée de l'immobilisme ou de la lenteur qui caractérisent les Indiens présents dans cette scène inaugurale : « Indians sat, motionless in the heat, and burros were tethered » (*Miss Doll, Go Home* 5). Le lieu imaginé par Markson est un stéréotype de petite ville mexicaine telle qu'elle peut être perçue par un ressortissant des Etats-Unis culturellement hostile à cet univers si différent du sien. Ou bien est-ce que la désillusion, le désenchantement ont pris le pas sur le rêve, sur la promesse d'une expérience transcendante dans un monde autre, qui n'a fait que révéler ses limites ? Le personnage auquel est attribuée l'appréciation des lieux, que l'on peut traduire par « un trou pareil » (« a dump this small ») est aussi celui qui prononce les premières paroles de la scène, et donc du livre, d'une ironie emblématique de l'atmosphère d'anticlimax, d'anti-effervescence, dans laquelle Markson situe son roman : « “Already the excitement is killing me” , he said quietly » (*Miss Doll, Go Home* 6).

Le lieu mexicain apparaît ainsi dénué de tout romantisme, toute tentative de lui attribuer cette qualité faisant immédiatement l'objet d'une dénégation, par le jeu des différentes voix. « You live in this dump ? » est en effet tout ce que trouve à répondre un nouvel arrivant – sur lequel le charme du Mexique n'opère décidément pas – à l'Américain installé ici depuis deux ans, qui quant à lui se présente en tant que « resident of long duration in this fairest hamlet of the Mexican hills » (*Miss Doll, Go Home* 8-9). Si pauvre désormais qu'il en est réduit à fumer des mégots de cigarettes jetés au sol par d'autres (*Miss Doll, Go Home* 13), et même à voler les chaussettes sales de ses amis (*Miss Doll, Go Home* 34), seul le manque d'argent l'empêche de retourner vivre aux Etats-Unis, comme on le comprend lorsqu'il propose de voler le butin des gangsters : « We snatch the loot, see – and then, like, where do we flee ? Home, *hombre*, home. The johns are sure the dough is south of the border, so we're safe forever » (*Miss Doll, Go Home* 36). Dans un style qui ressemble déjà à celui des derniers textes de Markson (citation non attribuée mais avec une référence à Shakespeare, phrases elliptiques, un même mot décliné en plusieurs langues de façon à former une liste), un personnage résume la situation en décidant que l'argent détermine tout (ne peut-on voir ici l'expression de la condition de Markson bloqué au Mexique pour raisons financières ?) :

Money. Damn it, money. Any way you sliced it, there was the killer.  
*Monedad. Dinero. Argent.* Put but money in thy purse. Advice for the ages,  
 from the poacher of Stratford-on. Sure.

(*Miss Doll, Go Home* 19)

Si c'est l'argent qui décide du lieu, de la destination, du cadre, celui-ci est dès lors sans effet, sans pouvoir, dénué de signification : une fois atteint, le lieu rêvé s'est inversé en lieu à fuir, mais la frontière est plus difficile à traverser dans l'autre sens. Les Américains déçus par le Mexique réinventent, par leur désillusion même, le rêve américain. La forme polyphonique de la narration confère à la récurrence des descriptions négatives une valeur de vérité objective. Ce dégoût du lieu s'exprime le plus clairement dans le discours de Benny Grimes, présenté dans la liste des personnages principaux (*Miss Doll, Go Home* 1) comme un écrivain qui écrit de mauvaises pages pour vivre (« a hack writer »). Il prétend vivre de l'argent que lui donne la famille de Gink, un simple d'esprit, pour s'occuper de lui, et malgré l'« expérience esthétique » renversante, comparable à la lecture d'un grand poète, que

peut encore lui procurer le paysage qui l'entoure, il rejette en bloc le « Mexique exotique », présenté comme un pack incluant les Aztèques, le climat, les volcans, et le « retour à la nature » prôné par Thoreau ou Rousseau, chantages qu'il envoie au diable par la même occasion, car il en a « jusque-là » de tout ce mythe auquel il s'est fait prendre :

Benny Grimes

I was getting sick of it, that whole unregenerate, half-assed life I was leading – confined in that grubby town like a remittance man, playing *Of Mice and Men* with Gink, and come to think of it putting down too much booze too, starting with beer at ten or noon or whenever I dragged myself out of the sack and then switching to cheap white rum at night. The romance of exotic Mexico, bones of Aztec emperors under every hill, sun moon stars, and for the same price of admission there was snow on the volcanoes likewise. Back to nature with Henry David Thoreau. Jean Jacques Rousseau.  
You know where they can go ?

(*Miss Doll, Go Home* 16-17)

Le constat est également amer concernant la situation économique désastreuse dans laquelle se trouve le Mexique, toujours à travers le discours du personnage de l'écrivain : comment oser parler de romantisme dans un lieu où « probablement quatre-vingt pourcent » de la population est analphabète ? Le même personnage se demande comment croire en Dieu dans un pays où le mysticisme s'assortit de l'ignorance de ses habitants qui confondent chamanes et rebouteux, où le cycle des saisons se répète d'une façon monotone qui lui ôte son sens :

Ninety percent of the families in the country making less than fifty bucks American per month, that including Mexico City where some of them do make a living, so out here the average was probably half that. Plus forty-eight percent of the whole country illiterate, so again, out here it was probably eighty percent. Romantic Mexico.  
Bleeding mother, what a crock. Sleeping in the same hovels with their burros, lucky to get tortillas three times a day, their medicines still served up by witchdoctors and shamans likewise. Spring summer autumn winter, love death gestation. Tell me if my Redeemer liveth.

(*Miss Doll, Go Home* 19-20)

Le personnage de l'écrivain Benny Grimes refuse cependant de s'apitoyer sur le sort des Mexicains, comme de s'attarder sur le sens de l'existence, en concluant par une formule toute faite : « Well, the hell with that, too. Everybody's got troubles » (*Miss Doll, Go Home* 20). Pourtant, dans son roman « sérieux » *Going Down*, Markson

revendique avec fierté la description sociologique des Indiens qu'il a faite de l'intérieur, adoptant le « point de vue » des « paysans mexicains illettrés » :

In fact when I think back I'm not quite sure where I found the guts to write those several chapters from the point of view of unlettered Mexican peasants – and yet I'm mostly convinced I brought them off. The finest compliment I ever received on the book, possibly, came from a Mexican friend, a woman, who was almost angry to discover I'd paid that much attention to things when all I'd appeared to be doing for the three years was drinking too much.

(Tabbi Interview 109-110)

C'est peut-être cette réussite-là, cette façon d'adopter plusieurs points de vue successivement à l'intérieur du même roman, à la Faulkner (« sort of Faulknerian » Tayt Interview 4), qui fit dire à Markson qu'il pensait avoir rattrapé ses maîtres pour devenir leur équivalent en son temps : « I thought it was going to make me into the Faulkner or the Lowry of my time » (Tayt Interview 4). La structure de *Going Down* en chapitres correspondant chacun au point de vue d'un personnage se retrouve aussi dans *Miss Doll*, *Go Home*, signe que c'était à cette époque (1960-62) une préoccupation littéraire majeure chez Markson, après l'expérience unifiante du roman policier centré sur le personnage du détective. Cependant, l'épilogue de *Going Down* montre que Markson ne cherche pas à rendre la façon de parler des personnages « illettrés », et qu'il leur attribue au contraire un langage décalé, en accord avec le caractère tragi-comique de la scène. Le paysan Manolo compte utiliser les feuillets couverts de l'écriture du poète sacrifié Steve Chance comme papier toilette, ce qu'il exprime en termes extrêmement policés et parfaitement invraisemblables ; mis à part un seul premier mot en espagnol (« si »), sa femme lui répond également dans une langue qui est tout sauf idiomatique pour des « paysans mexicains illettrés » :

“Ah, that also can I utilize,” Manolo said. “Never is there sufficient, for when one excuses himself.”

“Si. I had meant to bring you some leaves,” Petra said, offering it across.

(*Going Down* 278)

Ce renoncement à se glisser tout à fait dans la peau d'autrui est un écart par rapport aux expériences réalistes de Faulkner ou de Steinbeck par exemple, un signe que Markson cherche autre chose en fait : prolongeant l'expérience menée dans *Springer's Progress*, les personnages d'écrivains créés par Markson à partir de *Reader's Block*

seront des doubles de lui-même. Quant à la vanité de l'écriture, dont le support (le papier) peut devenir déchet, elle trouve dans le mot de la fin de *Reader's Block* une expression proche de la conclusion de *Going Down* : « Wastebasket » (*Reader's Block* 193)<sup>124</sup>.

En plein Mexique, Markson était plongé dans un autre univers : celui de William Gaddis dans *The Recognitions*. Ainsi, vers 1961, à un éditeur venu lui demander ses impressions du Mexique Markson ne parle que de ce qu'il considère comme un chef d'œuvre de la littérature américaine du vingtième siècle, inconnu à l'époque. Markson racontait volontiers la façon dont il contribua à la « résurrection » de *The Recognitions*, passé inaperçu lors de sa première publication en 1955 :

I thought *The Recognitions* was – Lowry being English – the great American novel of that period. [...] When my wife and I went to Mexico for three years, an editor came down there, and Aiken had given him my name. We had him to dinner, and all I did was talk about *The Recognitions*. And this guy said, “Shut up already. Tell me about Mexico. I'll read it when I get home.” And he did. *The Recognitions* came out in 1955, and this would have been about 1961. [...] It turned out that this editor, Aaron Asher, had come home, read the book, and decided to resurrect it. There had never been a paperback, and he put it in print, and it brought Gaddis back to life.

(Harlin Interview 2)

Markson précise bien que Gaddis est le seul auteur à part Lowry à qui il ait écrit sans le connaître, ce qui donne la mesure de l'importance qu'il accorda immédiatement à la valeur littéraire de *The Recognitions*, comme il l'avait fait pour *Under the Volcano*. Or, Gaddis consacre un chapitre à une démythification de Paris, plagiat d'italianité (« this faked imperial Rome lay in pastiche on the banks of its Tiber » *The Recognitions* 73), et de ses habitants, dont il souligne la vulgarité (« On the Quai du Pont Neuf, a Frenchman sat picking his nose. Then he put his arm around his girl and kissed her. Then he picked his nose » *The Recognitions* 74). Gaddis avait entrepris l'écriture de *The Recognitions* au Mexique, puis l'avait interrompue lors de son séjour à Paris (qu'il décrit comme une capitale artistique déclinante), avant d'achever son roman de retour à New York. Sa description au vitriol de Paris, à la beauté dépeinte comme factice et vulgaire, exprime une désillusion aux effets libérateurs. Ainsi, le

---

<sup>124</sup> Ce mot figure après une liste descriptive du style du roman lui-même : « Nonlinear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage. » (*Reader's Block* 193). Cette liste figure dans les quatre romans de même facture, mais seul le premier propose de tout jeter à la « poubelle » (*This is Not a Novel* 128, *Vanishing Point* 180, *The Last Novel* 8).

chapitre II annonce dès l'exergue le thème de la falsification, qui deviendra central : « Très curieux, vos maîtres anciens. Seulement les plus beaux, ce sont les faux. – Paul Eudel, *Trucs et truqueurs* » (*The Recognitions* 63, en français dans le texte). Quelques lignes plus bas, une phrase-paragraphe résume le ton acide du passage : « Paris lay by like a promise accomplished : age had not withered her, nor custom staled her infinite vulgarity » (*The Recognitions* 63). Dans un pays où « tout est à vendre », depuis l'amour des femmes aux fausses œuvres d'art, les Anglais et les Américains sont présentés comme les coupables, eux-mêmes attirés par une réputation usurpée (*The Recognitions* 74). Paris vu par Gaddis produit le même effet que le Mexique chez Markson ; la beauté des lieux est déconstruite, et si elle subsiste c'est sans apport substantiel à la création :

From the intractable perfection of the crepuscous Ile de la Cité (seen from the Ponts des Arts) to the static depravity of the Grands Boulevards, it was unimpeachable : in superficializing this perfection, it absorbed the beholder and shut out the creator : no more could it have imitation than a mermaid (though echoes were heard of the Siren of Djibouti).

(*The Recognitions* 65).

La démystification qui aboutit à une démythification d'un lieu associé à une certaine tradition littéraire, celle du roman réaliste du dix-neuvième siècle français, s'accompagne d'une théorie de la délinéarisation de la narration exposée par le héros de Gaddis. Wyatt Gwyon commence par expliquer que le style journalistique de son temps est faussement objectif, et que l'écriture factuelle et sans surprise est destinée à des lecteurs formés par des habitudes de lecture peu exigeantes, qui lisent « avec la surface de leur esprit » :

... most writing now, if you read it they go on one two three four and tell you what happened like newspaper accounts, no adjectives, no long sentences, no tricks they pretend, and they finally believe that they really believe that the way they saw it is the way it is, when really ...[...] They write for people who read with the surface of their minds, people with reading habits that make the smallest demands on them, people brought up reading for facts, who know what's going to come next and want to know what's coming next, and get angry at surprises.

(Gaddis 113)

Par opposition, le héros de Gaddis expose ce qui ressemble à une théorie de la fragmentation, qui aboutit à l'exposition d'un objet « dans toutes ses dimensions » après plusieurs fractures et réassemblages :

... and all of a sudden bang ! something breaks. Then you have to stop and put the pieces together again. But you never can put them back together quite the same way. You stop when you can and expose things, and leave them within reach, and others come on by themselves, and they break, and even then you may put the pieces aside just out of reach until you can bring them back and show them, put together slightly different, maybe a little more enduring, until you've broken it and picked up the pieces enough times, and you have the whole thing in all its dimensions. But the discipline, the detail, it's just ... sometimes the accumulation is too much to bear.

(Gaddis 113-114)

La « discipline » que demande ce travail du « détail », cette reconstruction par « accumulation » de brisures et de recollages annonce la démarche littéraire de Markson, dont les derniers écrits font voler en éclats une narration linéaire, pour la reconstruire différemment. La méthode exposée ici par le personnage de Gaddis évoque aussi le cubisme, dans le souci d'atteindre toutes les dimensions de l'objet par l'exposition de toutes ses facettes à la fois. L'adjectif « cubiste » est l'un des termes avancés dans le texte de Markson pour tenter de décrire le style de *Reader's Block*, après la deuxième occurrence de la suite auto-descriptive répétée à la fin du roman<sup>125</sup> :

Nonlinear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage.

Or of no describable genre ?

A semi-fictional semifiction ? Cubist ?

(*Reader's Block* 141)

Comme pour Gaddis à Paris, la démystification du lieu s'assortit chez Markson d'une remise en cause d'un type de narration. Sortir de la fascination pour des lieux qui ont cessé d'être mythiques va de pair avec une recherche d'autres formes littéraires que celles qui leur furent associées.

---

<sup>125</sup> La première occurrence de cette suite dans *Reader's Block* se trouve dans les premières pages (*Reader's Block* 14). Elle participe ainsi de la structure en début, milieu et fin explicitée dans *This is Not a Novel* (4), comme la référence à Dizzy Dean dans le même roman figure au début et à la fin, avec des rappels au tiers et aux deux-tiers.



### 2.2.3. Voyage au cœur du Volcan

Si certains éléments thématiques et stylistiques se trouvent déjà en germe dans ses premières œuvres, avant de fonder sur le tard son « genre personnel » (« his own personal genre » *The Last Novel* 4) Markson aura dû faire un long voyage littéraire à partir de son étude approfondie d'*Au-Dessous du Volcan*. Dans ce mémoire de fin d'études à l'Université de Columbia, écrit en 1952 et devenu une référence depuis sa publication en 1978, Markson balise les chemins « mythiques » empruntés par Lowry dans sa construction dramatique, tout en soulignant la façon dont les deux dimensions coexistent dans *Under the Volcano* : « The mythic content is there, and then some ; but *Under the Volcano* remains always a novel first of all, with its own profoundly dramatic literal impact » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 6). Sa démonstration tend à prouver le caractère « indivisible » des plans narratif et symbolique dans le roman de Lowry (« the indivisibility of surface and symbol » *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 6). Markson insiste sur le fait qu'il serait erroné de considérer que l'allusion l'emporte sur le littéral :

But where that use of myth is, then, a key Lowry strategy, to seek out such patterns at the expense of his more traditional fictional center would be equally to miss the point : obviously, "an abyss" is sometimes a hole in the ground. (Though there is also St. Augustine : "If by 'abyss' we mean a great depth, is not man's heart an abyss ?").

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 7)

Comme on le voit dans cet extrait, Markson cherche lui-même à faire cohabiter les deux niveaux d'interprétation, c'est-à-dire qu'il ne peut pas laisser passer une occasion de voir une allusion même lorsqu'il recommande de ne pas le faire. Son propos est de montrer que le fonctionnement narratif du roman réaliste de Lowry s'accompagne d'une dimension qui le déréalise (« unreal »), tout en faisant partie intégrante de la « texture des événements » :

But [Lowry] has also written a book in which concepts from Jung, Spengler, Freud, the comparative anthropologists, Spinoza, Plato, Oriental religion, and the occult all function *operatively* to become part of the texture of events themselves ; moreover he has made organic use of the philosophical idealism of George Berkeley, and in an oblique but inescapable manner the entire novel is meant to be seen as unreal.

Markson considère le niveau « abstrait » ou conceptuel dont il parle ici comme premier par rapport à l'intrigue lorsqu'il admire la « façon remarquable » dont Lowry a « transformé tant d'abstraction en réalité fictionnelle » (« the remarkable manner whereby Lowry has again transformed so much abstraction into fictional reality » *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 177). La dimension réaliste de *Under the Volcano* est ce qui rend lisible ce texte que ses « stratégies narratives » autant que sa charge symbolique rendent difficile à lire. Les lieux sont parfaitement reconnaissables : « Readers who have visited the novel's 'terrain' – landscapes, plazas, the very buildings – marvel at the accuracy and miasmatic clarity of the evocations but wrestle with the narrative strategies », lit-on dans l'introduction de Michael Schmidt, lui-même né au Mexique. La description très visuelle sur laquelle s'ouvre *Au-dessous du Volcan* peut être appréhendée au sens littéral, avec son effet cinématographique<sup>126</sup> de plongée depuis une vue aérienne qui donne à voir la géographie globale du Mexique avant de descendre progressivement au niveau de la ville de Cuernavaca (Lowry utilise le nom indien de Quauhnahuac), pour « atterrir » sur la terrasse d'un hôtel où se trouvent les deux personnages qui se remémorent le jour de la mort du Consul, survenue un an exactement auparavant, le jour de la fête des morts en 1938. L'effet est celui d'une descente en spirale concentrique, du plus grand au plus petit :

Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys and plateaux. Overlooking one of these valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnahuac. It is situated well south of the Tropic of Cancer, to be exact, on the nineteenth parallel, in about the same latitude as the Revillagigedo Islands to the west in the Pacific, or very much farther west, the southernmost tip of Hawaii – and as the port of Tzucox to the east on the Atlantic seaboard of Yucatan near the border of British Honduras, or very much farther east, the town of Juggernaut, in India, on the Bay of Bengal.

The walls of the town, which is built on a hill, are high, the streets and lanes tortuous and broken, the roads winding. A fine American-style highway leads in from the north but is lost in its narrow streets and comes out a goat track. Quauhnahuac possesses eighteen churches and fifty-seven *cantinas*. It also boasts a golf course and no fewer than four hundred swimming-pools, public

---

<sup>126</sup> Dans le film que John Huston réalisa à partir de *Under the Volcano*, et qui porte le même nom, ce scénario tout écrit de descente d'un plan aérien de la région puis de la ville vers un plan rapproché des deux hommes n'est pas repris. La première scène du film montre le Consul déambulant dans les rues le jour de la Fête des Morts, portant des lunettes noires dans lesquelles se reflètent des crânes, image devenue célèbre.

and private, filled with the water that ceaselessly pours down from the mountains, and many splendid hotels.

The Hotel Casino de la Selva stands on a slightly higher hill just outside the town, near the railway station. It is built far back from the main highway and surrounded by gardens and terraces which command a spacious view in every direction. Palatial, a certain air of desolate splendour pervades it. For it is no longer a Casino. You may not even dice for drinks in the bar. The ghosts of ruined gamblers haunt it. No one ever seems to swim in the magnificent Olympic pool. The springboards stand empty and mournful. Its jai-alai courts are grass-grown and deserted. Two tennis courts only are kept up in the season.

Towards sunset on the Day of the Dead in November 1939, two men in white flannels sat on the main terrace of the Casino drinking *anis*. [...]

(*Under the Volcano* 9-10)

De cette description réaliste, géographique, Markson extrait des éléments symboliques qui « chargent » le sens de cet incipit : le fait que la ville de Quauhnahuac / Cuernavaca soit située par rapport à la pointe sud d'Hawaï d'un côté, et d'une ville d'Inde de l'autre, annonce de façon métonymique et dissimulée les personnages de l'intrigue principale que sont Yvonne, née à Hawaï, et le Consul, dont une grande partie de l'enfance se déroula en Inde, pays où son père disparut à jamais à la manière de William Blackstone. D'un seul trait, sans les mentionner, Lowry fait ainsi allusion dans le premier paragraphe aux deux membres du couple impossible dont l'éloignement est à l'image de ces deux extrêmes géographiques, et pour qui le Mexique n'est qu'un dernier point de rencontre ratée : « in a stroke Lowry has encompassed those extremes from which the two have been drawn into the maelstrom » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 3). L'Inde sera mentionnée à plusieurs reprises dans le roman, plusieurs niveaux se superposant : pays de l'enfance du Consul et de la perte du père sur le plan diégétique, mais aussi, lorsqu'au début du chapitre V de *Under the Volcano* le Consul rêve de la montagne « Himavat », référence au *Mahabharata*, épopée indienne dans laquelle les derniers survivants accomplissent un pèlerinage vers une montagne sacrée (le nom de cette épopée figure plus loin « en passant » dans le texte de Lowry). Cette montagne est aussi bien montagne du purgatoire, sommet de l'arbre de vie dans la Cabbale, référence au *Pilgrim's Progress* de Bunyan, et à un passage de *The Waste Land* (« black clouds ... over Himavants ») (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 73-74). Pour revenir à l'incipit du roman de Lowry, Markson isole la deuxième phrase du deuxième paragraphe : « A fine American-style highway leads in

from the north but is lost in its narrow streets and comes out a goat track », pour souligner l'opposition qu'elle marque entre nord civilisé et sud « dissolu », en un équilibre précaire : « This from Malcolm Lowry's opening page, a directional signpost for the age : civilization one way, dissolution the other. In the shadow of Lowry's symbolic volcano, the balance is critical » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 11). Le volcan est à la fois le Popocatepetl réel et une figure symbolique, les allusions intertextuelles de Lowry sont là pour le rappeler.

Dans son ouvrage critique, Markson démontre que les allusions de Lowry ne sont jamais gratuites, s'opposant ainsi à la remarque mi-figue mi-raisin de Conrad Aiken selon laquelle Lowry « fourrait » dans son livre tous les éléments ésotériques dont il pouvait avoir connaissance, « qu'ils soient pertinents ou non » :

In fact it is a basic contention herein that no less a reader than Lowry's early mentor Conrad Aiken was always remiss – if with a deliciously studied crustiness – in insisting that Lowry simply “tucked into” the book whatever bits and pieces of esoteric knowledge he stumbled upon, “whether or not pertinent.” On one plane my entire purpose is to repudiate that notion

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* X)

Markson futur auteur d'une forme de « roman de références et d'allusions intellectuelles – autant de moins pour le roman » (« a novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel » *Vanishing Point* 93) s'intéresse essentiellement à la méthode de Lowry, à la façon dont les allusions forment un réseau, se consolidant les unes les autres dans leur fonction symbolique. Ainsi, le nom de l'hôtel où sont attablés les deux premiers personnages à apparaître dans le roman de Lowry (Dr Vigil et Jacques Laruelle) évoque Dante si l'on voit « Casino de la Selva » comme une référence à la forêt obscure ou « selva oscura » (« selva » signifie forêt en italien comme en espagnol) au début de la *Divine Comédie*. De même, l'abîme que Dante rencontre se retrouve dans le premier chapitre de *Under the Volcano* lorsqu'un personnage se tient au bord d'un gouffre et le contemple (« looking into the abyss ») (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 4). Markson relève à la fin de ce même premier chapitre une autre allusion à la *Divine Comédie* qui confirme les deux autres. Il s'agit cette fois d'une citation, puisque « Suddenly from outside, a bell spoke out, then ceased abruptly : *dolente ... dolore !* » (*Under the Volcano* 47) reprend en effet, en italien, deux mots des vers que Dante inscrit sur les portes de l'enfer : « Per

me si va nella citta *dolente*, / Per me si va nell' eterno *dolore* ... (Through me is the way into the doleful city, / Through me the way into the eternal pain ...) » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 3-4), conférant une valeur onomatopéique nouvelle à ces deux mots utilisés en guise de sons de cloche. Une allusion discrète, voire quasiment imperceptible (« tenuous at best » *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 3), le devient beaucoup moins (« become[s] demonstratively less so » *Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 3) lorsqu'une autre s'ajoute à elle en un agrégat progressivement signifiant. Markson emploie le mot de « juxtaposition » pour parler de ces phénomènes d'intertextualité, en les distinguant des « emprunts » classiques. Se référant comme souvent à *Ulysses*, il décrit la fiction contemporaine « chargée » d'allusions comme une façon de relier passé et présent avec un effet de simultanéité, ce qui a pour conséquence de « démentir » l'impression de « dissociation » propre à notre époque :

Milton and Shakespeare reek of traditional classic "borrowings", as did Virgil for his contemporaries fully two thousand years ago ; but what is meant to be perceived in "charged" fiction of this contemporary sort is finally a method of *juxtaposition*. A novel like *Ulysses*, concerned literally with a circumscribed temporal situation, is seen to deal with something else entirely when we become conscious of Joyce's parallels with the *Odyssey*. Time is bridged, past and present occur in effect simultaneously – and in this same removal from the ephemeral, the writer gives the lie to our contemporary sense of dissociation.

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 4)

Markson insiste sur le rapport entre la linéarité et les « configurations réflexives », et sur une « progression presque géométrique » d'un texte qui s'apprécie au fil de la lecture – ceci s'applique parfaitement, malgré ses différences flagrantes (notamment l'absence de chapitres), au propre style de Markson dans ses derniers romans :

[...] this book gets better as it goes along [...] In dealing on a linear basis with materials which assume meaning only when seen spatially, much of the introductory exposition in the first three full chapters may appear oversimplified and overqualified [...] From there on, as the *reflexive* configurations come into focus, there is an almost geometric progression in both authority and intensity.

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 8-9)

Dans les premiers chapitres du *Volcan* est à l'œuvre « une certaine « exposition » prosaïque » (« a certain prosaic « exposition » »), car il faut que les « détails » soient enregistrés avant de pouvoir être appréhendés par une vue d'ensemble : « the « trivia » must be recorded before being seen whole » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 8). Au fur et à mesure de la lecture, les « multiples agrégats de sens » débordent littéralement du texte : « Well before the end, however, Lowry's multiple clusters of meaning will have become virtually *dehiscent* ; there, the effort is to keep them from spilling off the page » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 8). Encore une fois, ce sont des leçons dont on trouve les traces dans les quatre derniers romans de Markson : de façon quasi-simultanée, exposition « prosaïque » d'un cadre diégétique et d'un fonctionnement textuel autonome (qui devient chez Markson entrecroisement de la narration et de la liste d'anecdotes et de citations), enregistrement des détails et accumulation de ceux-ci en différentes agglomérations sémantiques avec une vision rétrospective, englobante du sens. Markson a aussi conservé le procédé par strates qu'il a analysé chez Lowry, et que l'on peut voir à l'œuvre dans ses derniers romans par le jeu des interprétations et références croisées, devenues centrales, procédé que Markson appelle « juxtaposition » chez Lowry : en fait, à partir de *Reader's Block*, Markson semble avoir appliqué cette technique en la dépliant, en l'orientant différemment, en donnant à son terme de « juxtaposition » une interprétation littérale, spatiale.

Dans *Going Down*, Markson s'applique encore comme Lowry à travailler la double dimension des phrases de l'intérieur, pour en faire resurgir les implications à la surface. Ainsi, on peut relever avec Mathieu Duplay des références gothiques dans le décor et dans le style de l'incipit de *Going Down*, qui le lie à *Under the Volcano* malgré son caractère beaucoup plus ramassé. Dans le premier paragraphe, on remarque le même type de descente concentrique du vaste vers le particulier que dans la première page du *Volcan* :

Accept the illusion. Night. Mexico. The immense, rife stillness of a village in the Mictlàn hills... There are two cemeteries. This one, with its gutted chapel, has been long abandoned. Only the dark's fecund whisperings of pine and front belie its destitution here at the roadside.

Yet there is a grave here that the girl knows. She will not think of it now, however, not yet, any more than she will question that she has ceased to run. Poised, as if thoughtful, now she is even calm.

But accept the girl too, where she enters amid the tumbled wood crosses and the sunken mounds, a girl quite lovely, and fair, whose left hand is deformed. A withered fist, it hovers abeyant without the heavy wool sarape that clothes her.

(*Going Down* 1)

*Going Down* commence ainsi, avec un premier chapitre postérieur chronologiquement à une partie de l'intrigue, reprenant en cela la structure en « flash-back » de *Au-dessous du Volcan* (et aussi la structure du roman policier, qui présente le crime avant de remonter à sa cause, puisqu'il s'agit ici d'une scène postérieure à un meurtre). Entre autres différences figurent l'amorce métafictionnelle des premiers mots (« accept the illusion »), le caractère condensé de la localisation géographique initiale par rapport à l'incipit de Lowry, et la présence d'un personnage majeur de l'intrigue dès le deuxième paragraphe, alors qu'il fallait attendre le deuxième chapitre chez Lowry. Comme le relève Mathieu Duplay, l'intertexte gothique contribue à déréaliser la scène, malgré ou en raison de son caractère descriptif. La chapelle en ruine, l'atmosphère lugubre, la belle jeune fille persécutée et la menace de violence sont des éléments incontournables du roman gothique, ce qui empêche de croire au réalisme de la scène :

“Accept the illusion”, the narrator orders, and so indeed we do – never forgetting that it is an illusion, for no reasonably literate reader could fail to perceive the text’s reliance on the stock-in-trade of Gothic fiction. [...]all ultimately recall eighteenth-century precedents, as does the narrator’s archaic diction.

(Duplay)

Les emprunts du romancier américain au phrasé du XVIII<sup>ème</sup> siècle anglais représentent un déplacement comparable à celui qui consiste à « plaquer » des motifs européens sur un paysage du nouveau monde. Au lieu réel se superpose un ensemble de lieux communs d'un autre lieu et d'un autre temps. En effet, l'imagerie gothique est devenue propriété collective, on y puise un réseau d'images éculées qui fonctionnent de manière autonome, d'où la pertinence de l'adresse initiale au lecteur (Duplay)<sup>127</sup>. Pour Mathieu Duplay, ces références à la tradition gothique sont plus prégnantes dans le texte de Markson que les allusions au roman de Lowry, lequel avait également utilisé cette imagerie. En effet, Markson écrit *Going Down* en 1960-61 (du moins pour la première version), publié en 1970, dates auxquelles *Under the Volcano* était loin

---

<sup>127</sup> « ‘Accept the illusion’ : recollection and reprise in *Going Down* by David Markson ». Colloque « Rewriting, reprising / La reprise en Littérature ». Université de Lyon 2, 13-14 octobre 2006.

d'être aussi connu qu'aujourd'hui. Dans ce contexte, Markson ne pouvait compter sur une reconnaissance immédiate par le lecteur de ses emprunts au roman de Lowry, à la différence des renvois au roman gothique. Cependant, Mathieu Duplay souligne aussi l'intertextualité entre *Under the Volcano* et *Going Down*, en citant par exemple deux passages du roman de Lowry d'où pourrait être extrait l'incipit de Markson :

Night : and once again, the nightly grapple with death, the room shaking with daemonic orchestras, the snatches of fearful sleep, the voices outside the window, my name being continually repeated with scorn by imaginary parties arriving, the dark's spinets [...], the eternal sorrow that never sleeps of great Mexico (Lowry 35).

The shattered, evil-smelling chapel, overgrown with weeds, the crumbling walls, splashed with urine, on which scorpions lurked – wrecked entablature, sad archivolt, slippery stones covered with excreta – this place, where love had once brooded, seemed part of a nightmare.

C'est aussi la « cadence » des phrases de Markson qui rappelle le style de Lowry, l'utilisation du gérondif, les phrases nominales, ou encore la « diction latine » (Duplay 14). Markson reprend certains motifs présents dans le texte de Lowry presque exactement, il les « cite » pourrait-on dire. Mathieu Duplay relève ces deux exemples de reprise : un Christ en croix dont il ne reste qu'une partie ou qu'une trace de croix, et l'image du chien perdu qui suit les protagonistes. Jouant le rôle iconoclaste du Consul dans *Under the Volcano*, Fern est en prise à un fou rire silencieux, s'apercevant de l'incongruité de la scène, et de son irrespect du lieu de culte, dont le piètre état reflète une désaffection générale :

Despairing, she thinks : Dear heaven, forgive me, but will he please see it now ? Perhaps it is only vanquishment, only fatigue, but a queerly uncontrollable sensation of laughter takes her too, then. Or is it merely the abused cross, at which she has laughed in the past, its shattered arm ? Thinking Poor maimed fool, yet still laughing soundlessly, almost at once she thinks : And while you're at it, do forgive the inadvertent disrobing also. But then your place of worship ain't in such hot shape neither.

(*Going Down* 4)

Chez Markson, la croix est en pierre, de taille imposante, mais détériorée, tandis que la statue du Christ qu'elle portait a été déposée : « Atop the altar, stark where such Christ as once it bore has been long since lifted bodily down, an enormous stone cross looms, one of its beveled arms smashed asunder » (*Going Down* 2). Son ombre déformée,



projetée sur un autre mur, vacille : « on the chapel's rear wall its misshapen shadow flickers and reaches, flickers and falls » (*Going Down 2*). Cette ombre chancelante est à l'image du sentiment religieux du personnage qui se trouve dans la chapelle, qui fixe son regard sur une piéta peinte sur la croix, capable de s'agenouiller devant l'autel dans un dénudement physique qui est le produit des circonstances mais aussi l'expression de son état psychique (« Now, still, she asks nothing, thinks nothing at all » (*Going Down 2*)), et qui s'écrie aussi bien « Oh, my dear Jesus [...] Oh, my dear God » (*Going Down 3*) que « Well, now who do I think I am talking to in this place ? » (*Going Down 3*), ou « Well, now what do I think I am doing in this place ? » (*Going Down 3*). Chez Lowry, la mention d'une croix sans Christ est faite dans un tout autre contexte, mais son incongruité de symbole tronqué est renforcée par sa place en incise dans l'énoncé. L'image survient dans le discours mental de Hugh, le demi-frère du Consul, dans lequel il fait part avec lucidité de son parcours de héros raté, et se livre à une interrogation, qui reste empreinte de la légèreté du personnage, sur le thème de la chance, du destin et du lieu d'appartenance. C'est dans ses souvenirs d'une discussion qu'il eut à Londres avec un marchand de hot-dogs sans succès que ce qui reste de la croix chrétienne apparaît :

But how could he expect, Hugh asked him, as above them the monstrous deceptions twitched on and off, and around them the black soulless buildings stood wrapped in a cold dream of their own destruction (they had halted by a church from whose sooty wall a figure of Christ on the cross had been removed leaving only the scar and the legend : Is it nothing to you all ye who pass by ?) how could he expect to sell anything so revolutionary as a hot dog in Oxford Street ? He might as well try ice-cream at the South Pole.

*(Under the Volcano 156)*

Seule la « cicatrice » (« the scar ») reste sur le mur : trace de la croix ôtée, ou ultime emblème du corps du Christ ? La « légende » inscrite sous ce qui fut un Christ en croix perd de sa pertinence originelle mais en trouve une autre : son sens varie en fonction de ce à quoi elle est juxtaposée. Forçant l'attention des passants auxquels elle s'adresse directement, l'interrogation négative « is it nothing to you all ye who pass by ? » renvoie dans un cas à l'ingratitude des hommes devant le sacrifice du Christ pour sauver l'humanité, et dans l'autre cas à leur indifférence devant la disparition de la trace de ce sacrifice, devant l'oubli. Les deux sens cohabitent dans l'incise, qui est elle-même juxtaposée au contexte de l'anecdote – la situation tragi-comique de ce père

de famille arpentant à Noël une rue commerçante de Londres avec sa marchandise dont personne ne veut – « Shades of Charles Dickens ! » écrit Lowry (156), qui aurait pu tout aussi bien citer la petite fille aux allumettes d'Andersen –, en même temps qu'elle est juxtaposée (parataxe de la parenthèse) au reste de la phrase : la description fantasmagorique des bâtiments noirs et sans âme, sur fond d'« illusions monstrueuses » se profilant et disparaissant tour à tour, projette sur le décor urbain les idées noires des personnages. Ce passage de *Under the Volcano* est lui-même inséré dans une longue réflexion de Hugh sur son rôle et sa place dans le monde. Il se voit comme un être essentiellement superflu, sans lieu d'attache qui lui permette de « s'échapper de lui-même » :

And how can I be escaping from myself when I am without a place on earth ?  
No home. A piece of driftwood on the Indian Ocean. Is India my home ?  
Disguise myself as an untouchable, which should not be so difficult, and go to  
prison on the Adaman Islands for seventy-seven years, until England gives  
India her freedom ? But I will tell you this : you would only by doing so be  
embarrassing Mahatma Gandhi, secretly the only public figure in the world for  
whom you have any respect. No, I respect Stalin too, Cardenas, and  
Jawaharlal Nehru – all three of whom probably could only be embarrassed by  
my respect. – Hugh had another shot at San Antonio.

(*Under the Volcano* 157)

Dans ce passage du *Volcan*, la « juxtaposition » dont parle Markson à propos des niveaux de lecture est aussi celle des voix narratives, puisque le discours intérieur du personnage s'exprime au discours direct, mais sans guillemets ni verbe introducteur, et avec un jeu avec les personnes du dialogue, « I » et « you » renvoyant tous les deux à Hugh dans son propre discours, non sans ambiguïté. Ainsi, « I will tell you this » peut aussi bien être une façon du personnage de se parler à lui-même en se dédoublant, qu'une parole rapportée attribuable à autrui, tierce personne réelle ou imaginaire. La dernière phrase de cet extrait est au style indirect classique, en focalisation externe, seul un tiret (marque de ponctuation souvent utilisée par Markson dans ses derniers romans) indiquant le changement de voix (mais ce n'est pas le rôle du tiret précédent). La juxtaposition est aussi celle des noms de personnages historiques, avec les noms de Ghandi, Stalin, Cardenas et Nehru composant une suite à la thématique incertaine, reliée à l'admiration sincère ou ironique de Hugh. Le personnage en quête d'Histoire fait l'histoire par son questionnement intérieur, autre parallèle que l'on peut faire avec la dernière manière de Markson, les gestes réels du personnage étant de même

restreints. Si le personnage de Steve Chance dans *Going Down* est un descendant du Consul, le questionnement oisif de Hugh est plus proche de celui du personnage d'écrivain des derniers romans de Markson.

Dans le roman de Lowry, même les ingrédients narratifs conventionnels restent en attente de sens tant que ne se déploie pas un cadre plus large qui permette de les appréhender, cadre mis en place grâce à une technique « très rigoureuse » de références croisées et d'accumulation de « détails allusifs » :

Commentary on the more conventional aspects of Lowry's effort –theme, character, even as it were the very “life” of the novel – will also then remain deliberately inconclusive until Lowry himself brings such matters into largest focus, my contention being that these, likewise, are in their way most rigourously effected by his cross-referential, mythic strategies, i.e., that gradual accretion of allusive detail.

(*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 8)

« Cross-referential » est l'un des termes clés que Markson utilisera dans des commentaires métafictionnels décrivant sa dernière manière (*Reader's Block* 141, *This is Not a Novel* 128, *Vanishing Point* 93, *The Last Novel* 54). Dans ses derniers romans épurés, l'allusion et la référence « intellectuelles » deviennent centrales et constitutives de son « genre personnel » : « a novel of intellectual reference and allusion » (*Reader's Block* 61, *Vanishing Point* 13, *The Last Novel* 12 et 137). Dès son étude d'*Au-Dessous du Volcan*, Markson jette les bases d'une théorie littéraire qu'il mettra des décennies à faire sienne, dans une écriture qui restera à deux niveaux : celui de la fiction romanesque qui ne disparaîtra pas de ses derniers « romans » malgré l'épure, et une dimension « intellectuelle » plus vaste, construite par des « détails allusifs » s'agglomérant en constellations de sens qui rejaillissent sur l'intrigue en lui donnant la profondeur qui lui manque.

#### **2.2.4. L'abstraction du lieu**

S'inscrivant dans une tradition anglo-américaine qui remonte à Henry James ou plus récemment à Gertrude Stein, Markson passa quelques années à s'abstraire de son lieu d'origine, pour y retourner assez vite mais en ayant bénéficié de cette distanciation qui

s'opère aussi sur le plan littéraire. Il note déjà à propos d'*Au-Dessous du Volcan* la façon dont le lieu perd de sa spécificité en gagnant en « ubiquité », tout comme le temps perd de sa temporalité : « the novel's ubiquitousness, « place » becoming as « placeless » as Lowry's time becomes « timeless » » (*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning* 202). On note l'emploi du suffixe privatif « -less » pour décrire ce phénomène, significatif chez un auteur (Markson) qui dans sa dernière manière procèdera par suppression et retranchement (voir la série de « a novel without ... with no ... » dans *This is Not a Novel*). L'effet de l'exil est dans le cas de Markson un retour assez rapide à la terre natale, accompagné d'un désir d'abstraction, de libération de l'ancrage réaliste et des préoccupations politiques, etc. dont Markson cherche à se défaire complètement à partir de *Reader's Block* (1996), bien qu'il faille attendre le roman suivant, *This is Not a Novel* (2001), pour trouver une description de cette intention. Ce détachement, qui pour lui concerne toutes les conventions du roman, l'amène à explorer d'autres voies, comme l'écriture de Gertrude Stein, dont le nom figure régulièrement dans les dernières œuvres de Markson, et ce dès la première page de *Reader's Block*, typiquement mise au second plan (complément d'objet et non pas sujet grammatical, objet d'une œuvre picturale et non dans son rôle créateur actif) :

Picasso made Gertrude Stein sit more than eighty times for her portrait.  
And then painted out the head and redid it three months later without having  
seen her again.

(*Reader's Block* 9)

Il peut aussi lui être fait allusion par le biais d'une citation non attribuée, comme par exemple page 130 du même roman avec « There is no there there » (Stein *Everybody's Autobiography* <sup>128</sup>). Bien qu'il ne se présente jamais comme tel, Markson fait partie des nombreux descendants littéraires de Gertrude Stein. L'exil joua un rôle fondateur chez Stein dans sa recherche de représentation de l'Amérique et dans sa quête de nouveaux moyens de décrire la réalité. Par son long exil parisien, Gertrude Stein avait pu sortir de la représentation physique de l'Amérique tout en lui accordant une place centrale dans son œuvre. Comme le souligne Isabelle Alfandary, « nombreuses sont les œuvres [de Stein], parmi les plus conséquentes, qui portent jusque dans leur titre la trace de ce qui est plus qu'une passade, une passion américaine » ( *The Making of Americans* (1925), *The Geographical History of America* (1936) ), tandis que « la

---

<sup>128</sup> *Selected Writings of Gertrude Stein*, C.Van Vechten éd., New York, 1990, p.289.

place de l'Amérique n'en reste pas moins ambiguë : sa présence dans l'œuvre est essentiellement verbale, presque incantatoire; sa représentation fait singulièrement défaut » (Alfandary 100)<sup>129</sup>. Chez Stein, le lieu Amérique ne fait pas l'objet d'une description de type réaliste, les détails topographiques sont quasiment inexistant :

Le lecteur de *The Geographical History of America* en mal de renseignements sur le Nouveau Monde risque de rester singulièrement sur sa faim : la géographie se limite en tout et pour tout à l'évocation répétée de la platitude du sol américain (« Chapter X/ A description of how the land the American land the land in America looks and is flat is and looks flat » [383]) ; l'histoire quant à elle tient en une seule phrase – la première : « In the month of February were born Washington Lincoln and I » (367).

(Alfandary 100-101)

De la même façon que Gertrude Stein sélectionne Lincoln parmi la multitude d'Américains célèbres nés « au mois de février » de n'importe quelle année, ce qui établit un parallèle humoristique parce qu'inattendu et faisant preuve d'un égo démesuré (rappelant certaines « connexions » de Markson fondées sur le même type de coïncidences et produisant le même type d'effet), elle ne retient, de façon partielle et partiale, que le seul critère de la platitude du terrain, qui ne saurait évidemment s'appliquer à l'ensemble du territoire américain. La réalité géographique est réduite à un seul de ses aspects, celui de la plaine. L'Amérique est et n'est pas une plaine : c'est loin d'être entièrement vrai géographiquement, et ce n'est pas le mot utilisé par Stein, qui emploie le mot « flat » dans une structure chiasmatique qui a pour effet de renvoyer dos à dos apparence et réalité : « America looks and is flat is and looks flat ». En fait, ce n'est pas d'une expérience du sol américain acquise à la façon d'un arpenteur qu'il s'agit, mais de l'appréhension visuelle que l'on peut en avoir en consultant une carte ou en survolant le pays, ce qui correspond davantage à l'expérience d'un usager du vingtième siècle (Stein est née en 1874, alors que la conquête du territoire américain par les Blancs n'était pas terminée, et elle a vécu les débuts de l'aviation). L'étendue du territoire américain, si vaste qu'il est impossible à appréhender autrement que par une réduction iconographique ou par une représentation mentale, devient son premier trait distinctif, au double sens d'immensité et de platitude, et Stein en fait un concept utilisable par l'esprit humain : « Think not

---

<sup>129</sup> Isabelle Alfandary, « Point de vue sur 'l'exil parisien', Grammaire du non-lieu : Gertrude Stein et l'Amérique », RFEA n°104, juin 2005.

the way the land looks but the way it lies that is now connected with the human mind » (388) (Alfandary 101). Stein se dit fascinée par la représentation cartographique de l'Amérique, la concordance de celle-ci avec une vue aérienne lui étant révélée lors d'un vol en avion à destination de Chicago, tandis qu'elle voit une adéquation des divisions géométriques du territoire américain, administratives ou naturelles, avec les formes d'art contemporain de son époque, à commencer par le cubisme (l'une des formes d'art que Markson évoque en cherchant à qualifier sa propre écriture dans ses dernières œuvres (« Cubist ? » *Reader's Block* 141) :

I have always wanted to write about how one state differs from one another. It is so strange that the lines are ruled paper lines on paper, I can never stop having pleasure in the way the ruled lines separate one state from another. Ohio from Indiana Kansas from Nebraska Tennessee from Alabama, it always gives me a shock of pleasure the American map and its straight lines and compare it to any other with the way they go all over nothing neat and clean like the maps of America. Well that is the way the earth looked to me as we flew to Chicago. [...] but most of all the looking down and finding it a real America. Straight lines and quarter sections, and the mountain line in Pennsylvania very straight lines, it made it right that had always been with cubism and everything that followed after.

(Gertrude Stein *Everybody's autobiography* 190-191)

Cet ensemble de lignes droites semble préfigurer la prévalence des lignes géométriques dans l'art abstrait, mais appelle aussi son contraire, sa nécessaire mise en cause par un vagabondage qui s'appliquerait à désobéir à un traçage trop strict : « the straight lines on the map of the United States make wandering a mission » (Stein 392). On peut comprendre « wander » au sens littéral du vagabondage à la Huck Finn, mais aussi comme une alternative à la narration linéaire, injonction que suit parfaitement Markson dans sa dernière manière, dans l'éclatement structuré de sa narration à la fois continue et pleine de digressions.

Coïncidant avec des expériences de désillusion du type de celle de Markson au Mexique ou de Gaddis à Paris, le déclin d'un certain réalisme que Willa Cather nomme « littéral » (« literalness ») ne remet pas fondamentalement en cause la forme romanesque. Loin de proposer une rupture totale avec le passé, Willa Cather propose un retour à des modèles anciens comme *The Scarlet Letter*, voire à l'épure de la tragédie grecque. Si Tolstoï trouve grâce à ses yeux, c'est que les descriptions matérielles ont pour réel objet non pas les choses elles-mêmes, mais les émotions

secrètes des personnages (« the emotional penumbra of the characters themselves » Cather), qu'elles contribuent à définir. Pour Willa Cather, il s'agit d'une différence de taille, car l'écriture ne se situe plus alors au niveau littéral, mais devient une « expérience » : « When it is fused like this, literalness ceases to be literalness – it is merely part of the experience » (Cather « The Novel Demeublé »). Willa Cather pressent l'avènement d'une forme de roman nouveau qui ne s'occupe plus de vraisemblance matérielle (« verisimilitude ») et qui procède par « suggestion » plutôt que par « énumération » ; la peinture moderne est citée en exemple comme étant en avance sur ce point : après avoir appris à écrire, comme on apprend à dessiner, l'artiste – dont la vertu suprême devrait être la « simplification » – doit désapprendre, ou plutôt apprendre à « subordonner » son effort à la recherche d'effets plus ambitieux, plus justes, pour qu'enfin naisse une forme romanesque plus « variée » et plus « perfectionnée » que tout ce qui a pu être écrit auparavant, c'est-à-dire avant les années 1920. L'art de la « suggestion » consiste à créer sans nommer, le pouvoir du non-dit perceptible étant supérieur, au point que c'est ce qui se devine qui détermine la qualité d'une œuvre :

Whatever is felt upon the page without being specifically named there – that, one might say, is created. It is the inexplicable presence of the thing not named, of the overtone divined by the ear but not heard by it, the verbal mood, the emotional aura of the fact or the thing or the deed, that gives high quality to the novel or the drama, as well as to poetry itself.

(Cather « The Novel Demeublé »)

Ce texte programmatique de Willa Cather, « The Novel Demeublé », a été publié pour la première fois en 1922, soit la même année que *Ulysses* et *The Waste Land* – et que le premier numéro du *Reader's Digest*, comme le souligne malicieusement Markson, qui aurait pu inscrire le texte de Willa Cather dans sa liste de « coïncidences » ou « connexions » concernant l'année 1922, comme l'invite le blanc entre la deuxième et la troisième référence :

1922. *Ulysses*.

1922. *The Waste Land*.

1922. *Reader's Digest*.

(*The Last Novel* 88)

Le nom de Willa Cather apparaît dans les derniers textes de Markson de façon très laconique : « Red Cloud, Nebraska, Willa Cather spent her childhood in » (*Vanishing Point* 89). Comme le souligne Françoise Palleau, la formule de Cather est « implicitement citée » au début de *This is Not a Novel* : « A novel with no *setting*. / With no so-called furniture. / Ergo meaning finally without *descriptions* » (*This is Not a Novel* 5) est une application littérale de l'idée de « novel démeublé ». En ne citant pas directement Cather, Markson applique à la lettre l'art de la suggestion qu'elle prône, qui va jusqu'à l'absence (« the inexplicable presence of the thing not named »). « With no so-called furniture » : la règle énoncée par Markson reprend bien le projet de Willa Cather, qui voudrait « jeter tous les meubles par la fenêtre », ainsi que tous autres détails inutiles selon elle, afin de retrouver la sobriété de la scène grecque :

How wonderful it would be if we could throw all the furniture out of the window; and along with it, all the meaningless reiterations concerning physical sensations, all the tiresome old patterns, and leave the room as bare as the stage of a Greek theatre [...].

(Cather 51)

On pense au personnage de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, qui vide et brûle des maisons et écrit des signes (« not necessarily messages ») sur le sable à l'aide d'un bâton, en décidant que c'est du grec (*Wittgenstein's Mistress* 193) – sorte de « this is Greek if I say so », pour paraphraser Markson paraphrasant Rauschenberg dans *This is Not a Novel* –, avant de comparer le théâtre grec et la « vraie vie » (*Wittgenstein's Mistress* 197 et seq.). Mais la réécriture de certaines pièces à laquelle elle se livre en les adaptant au langage de notre époque relève de la parodie et perd sa dimension tragique. En revanche, dans la nouvelle préparatoire à *Wittgenstein's Mistress* intitulée « Healthy Kate », le ton est nettement tragique lorsque la mère raconte la découverte de son jeune fils mort pendant son absence, dans un décor minimal. Le lieu exact où Kate a passé ses années de femme mariée et de mère ne fait l'objet d'aucune description, et se distingue au contraire par son absence de singularité : le village est « that isolated, unremarkable hamlet quite far enough from Oaxaca proper » (« Healthy Kate » 132) – on remarque l'étrange expression « quite far enough » (« Healthy Kate » 132), qui semble exprimer une distanciation salutaire mais on ne plus indéfinie. La maison sera simplement « the house » (« Healthy Kate » 132), et le peu qui est dit de son intérieur l'est en passant, comme simple support de l'action et de



la phrase, tandis que tout ce qui relève du décor servira de support au souvenir, teintera l'insupportable souvenir de façon, peut-être, à mieux le recouvrir – en tout cas de façon à éviter la seule description qui vaudrait, celle du fils mort. La découverte du corps se fait avec une véritable mise scène dramatique, appuyée par la présence de la veilleuse indienne « sans âge », et aussi par la mise à distance réalisée par le past-perfect, qui éloigne du moment de la scène, métaphore du décalage des sentiments non exprimés de la mère (« the emotional penumbra » dont parle Cather ?) :

I picked up someone's half-finished Scotch from a table on the patio and swallowed it, perhaps only the third or fourth time in my life I had taken a drink, ever. The man to whom I had been married for eight years was an unconscionable, unregenerate drunk and our dead son lay in the tiny rear bedroom where he had been bathed and dressed by the ancient Olmec woman who spoke no English and almost no Spanish either and cared for the house and baby-sat with him, and it was she who was sitting with him now, who had lighted the candles at the foot of the bed and waited the day or more's vigil for my return. I did not explain; could not to her, would not to the others. Instead, alone with that ageless Indian whose very genuine sorrow, I knew, was surely tempered by long remembered griefs of her own. I said only, in English, "This is no one's fault." "Ay, senora," she said. And said again.

(« Healthy Kate » 132-133)

Peu de « meubles » dans ce passage, peu de « sensations physiques », et une description par évocation, y compris des motifs de l'absence de la mère : « I didn't explain; could not to her, would not to the others ». L'indicible est que la mère de l'enfant était partie rejoindre son amant, laissant son enfant fiévreux avec un père incapable, et que c'est pendant sa nuit de plaisir que son fils est mort d'une méningite. Elle s'absout elle-même de sa faute auprès de la vieille Indienne qui ne parle pas anglais mais qui lui répond par un terme d'assentiment. Puis la culpabilité rongée Kate, celle de ne pas avoir eu de pressentiment (« ought to have sensed » « Healthy Kate » 143), dominée au contraire par le souvenir du plaisir de sa nuit d'amour, et le texte prend ici l'aspect prolifique de la confession, loin de l'épure et de l'allusion :

"Lucien, when I got out of that car that morning, when I saw that woman, Ellen Unger, running toward me, I somehow knew Simon was dead even before she spoke one word. All right, well, obviously, not quite, not really. But should have, damn it, ought to have sensed. But will you believe what I was thinking instead ? Even as it had to be at least *starting* to get through ? The most wrenching, intolerable news I was ever going to hear in my life ? God save me, the only thing in my head was, oh, wow, I have just been made love

to so impossibly many times that every muscle anywhere near my crotch is doing spasms – and I feel so impossibly wonderful I could shout.”

(« Healthy Kate » 143)

Le lieu tragique est déplacé au coeur de la psychologie et des moeurs contemporaines, qui en transforment les paramètres et la forme. Le nouvel amant de Kate, auquel elle s'adresse ci-dessus, n'est pas impressionné par le récit (« unimpressed ») et innocente Kate ; tout est fait pour que le lecteur fasse de même, en accord avec le relativisme moral actuel : « How in God's name could anybody be so healthy in bed if it were getting into bed that allegedly created all her problems to begin with ? » (« Healthy Kate » 143). Alors que Kate se demande si elle n'est pas folle, la nouvelle se termine par l'adjectif « healthy qu'elle reprend à son compte tout en rejoignant en boucle le titre : « Healthy Kate » (« Healthy Kate » 143).

Dans *Wittgenstein's Mistress*, le personnage de Kate est repris, et considérablement étoffé, avec une généralisation des stratégies d'évitement dans le discours qui est rendue possible par la folie partielle du personnage. La mort de l'enfant est évoquée pour la première fois de façon succincte, avec un décalage temporel marqué par l'emploi du past-perfect, et une digression immédiate et volontaire (« I would rather not go too deep into »), qui empêche tout épanchement, ou l'illustre de façon métaphorique, in absentia (grâce cependant à la contiguïté spatiale ou juxtaposition des deux thèmes dans le texte) :

Why I burned the first one [house] I would rather not go too deeply into. I did that quite deliberately, however.

That was in Mexico, on the morning after I had visited poor Simon's grave.

Well, it was the house we had all lived in. I honestly believe I had planned to stay on, for a time.

What I did was spill gasoline all over Simon's old room.

Much of the morning I could still see the smoke rise and rise, in my rearview mirror.

Now I have two enormous fireplaces. Here in this house by the sea, I am talking about. And in the kitchen an antiquated potbellied stove.

I have grown quite fond of the stove.

Simon had been seven, by the way.

A variety of berries grow nearby. And less than minutes past my stream there are various vegetables, in fields that were once cultivated but are of course now wildly overgrown.

Beyond the window at which I am sitting the breeze is frisking with ten thousand leaves. Sunlight breaks through the woods in mottled bright patches.

Flowers grow too, in great profusion.

It is a day for some music, actually, although I have no means of providing myself with any.

(*Wittgenstein's Mistress* 14)

Le lieu décrit l'est de façon tout à fait concrète, mais le décalage par rapport à ce qui est attendu lui donne une dimension abstraite : parce que l'âge de l'enfant mort est donné entre un passage sur le feu (avec un glissement de la tragédie vers le confort domestique) et un autre qui oppose la profusion de la nature et le manque de musique, ce qui survient en lieu et place du récit amorcé malgré la prétérition en « I would rather not go too deeply into » remplace le non-dit, il est une façon de non-dire. Il tait en disant autre chose, et ce fait-même est parlant, évoquant la pudeur, la douleur, l'absence. Le caractère positif des images d'une nature exubérante et gaie implique un effort pour surmonter la peine, et l'ampleur relative de la description quantifie cet effort, dont le lecteur perçoit ainsi la mesure. Toute l'émotion de ce passage tient dans cette sorte de double langage, et dans un paradoxe : ce qui est décrit n'est pas ce qui est décrit.

*Wittgenstein's Mistress* amorce un tournant vers un degré d'abstraction qui contourne les lieux habituels de la fiction, sans le faire de façon aussi radicale que ce qui est annoncé dans *This is Not a Novel*. Sur le lieu géographique se superposent l'histoire, la littérature et l'art, et la fenêtre d'où Kate observe l'extérieur, lieu symbolique de transition entre l'intérieur et l'extérieur et aussi cadre délimitant la vue, est à l'image de son permanent filtrage de la réalité. Dans ses voyages, elle « cherche du regard » (le mot utilisé est tantôt « look for », tantôt simplement « look ») des personnages de romans ou de l'histoire, devenus eux-mêmes des « symboles » (elle ne dit pas de quoi), et la vraie raison d'être de ses déplacements géographiques :

Using Raskolnikov as a symbol, one can decidedly say that I was looking for Raskolnikov.

Though one could also say that I was looking for Anna Karenina, just as readily. Or for Dimitri Shostakovitch.

I was looking when I went to Mexico too, naturally.

Hardly for Simon, since I knew all too well that Simon was in that grave.

Looking for Emilio Zapata then, perhaps.

Again symbolically, looking for Zapata. Or for Benito Juarez. Or for David Alfaro Siqueiros.

Looking for anybody, anywhere at all.

Well, even mad was looking, or for what earthly reason else, would I have gone wandering off to all of those other places ?

(*Wittgenstein's Mistress* 17-18)

Kate raconte son voyage en Turquie, ou peut-être en Yougoslavie, pour se rendre sur le site de l'ancienne Troie, ayant le personnage archétypal d'Hélène en tête (« As a matter of fact it was Helen I mostly thought about, when I was at Troy » *Wittgenstein's Mistress* 8), et en faisant un parallèle entre deux époques éloignées de « trois mille ans » avec une évocation de la bataille des Dardanelles lors de la première guerre mondiale : « Still, I find it extraordinary that young men died there in a war that long ago, and then died in the same place three thousand years after that » (*Wittgenstein's Mistress* 9). Encore une fois, c'est le principe de la juxtaposition que Markson décrit chez Lowry dès 1952 qu'il applique à sa propre écriture, mais de façon littérale et explicitée dans le monologue très verbalisé de Kate. Dans *Wittgenstein's Mistress*, Kate a un discours à la fois incohérent (elle se présente comme parfois folle) et très cohésif (procédant par associations d'idées et truffé de marqueurs de liaison), permettant ce « vagabondage » permanent entre des lieux géographiques, culturels, mentaux, littéraires, cette errance dans les « autres lieux » que sa plage réinventée en rivage de Troie. « Wandering off to all of those other places » (*Wittgenstein's Mistress* 18) décrit bien aussi la dernière manière de Markson, son exploration des limites du roman, des frontières génériques, des lieux communs et des incongruités de la vie des autres. C'est une pérégrination, un voyage fictif dans le temps et dans l'espace de la réalité historique, depuis l'appartement de son personnage très réaliste d'écrivain de Greenwich Village, avec une note autobiographique de la part de Markson qui vivait aussi à Greenwich Village :

Washington Square, in Greenwich Village, Edward Hopper died in.

Washington Square, in Greenwich Village, Novelist also happens to be typing this last book only short blocks away from.

(*The Last Novel* 153)

Ce passage montre bien comment sont juxtaposés les références et les niveaux de sens dans le texte de Markson, c'est-à-dire que l'écriture par fragments déploie dans l'espace de la page ce qui était joint dans la superposition de type palimpseste telle

qu'on la trouve chez un écrivain comme Lowry ou dans les écrits plus conventionnels de Markson.

### 2.3. Le personnage chez Markson

Le personnage est une constante chez Markson, même après la déclaration d'intention d'écrire un roman « sans personnages » contenue dans *This is Not a Novel*. Le personnage d'écrivain est présenté d'emblée comme « fatigué d'inventer des personnages » (*This is Not a Novel* 1), avant d'émettre son souhait d'écrire un roman « sans l'ombre d'une intrigue » (« A novel with no intimation of story whatsoever »; « Plotless » *This is Not a Novel* 2-3) et « sans personnages » (« And with no characters. None »; « Characterless » *This is Not a Novel* 2-3). Une dizaine de pages plus loin, la question est posée de savoir comment le personnage d'écrivain peut « exister » dans « un livre sans personnages » :

Does Writer even exist ?

In a book without characters ?

(*This is Not a Novel* 12)

Des éléments de réponse sont fournis à la page suivante, avec un degré d'évidence (« obviously ») qui n'enlève rien au paradoxe, au contraire – si le personnage de Writer n'est « pas un personnage, mais l'auteur », s'agit-il alors d'une autobiographie ? Pourquoi dans ce cas avoir recours à un personnage pour représenter la figure de l'auteur, si ce n'est pour prouver que ce personnage n'est pas l'auteur et qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie ? La conséquence logique, avec des implications narratives, est que ce personnage a une vie propre, puisqu'il « existe »; qu'il a un corps, qu'il est par exemple susceptible de souffrir de maux de tête, tout comme des personnages historiques :

Obviously Writer exists.

Not being a character but the author, here.

Writer is *writing*, for heaven's sake.

[...]

Which is to say that Writer can even have headaches, then ?

Writer can have headaches.

[...]

Writer does have headaches.

In fact so did Virgil.

And Wordsworth.

*(This is Not a Novel 13-15)*

Markson mêle ici fiction et réalité, son personnage inventé étant comparé à des personnages historiques, alors que ceux-ci apparaissent ailleurs dans le texte sans rapport évident avec lui. Le résultat est cet incroyable défilé de personnages, montrés parfois au travers de leur œuvre, mais souvent dans leur humanité, leur corporalité, comme l'est aussi le personnage de l'écrivain décrit par Markson (qu'il soit nommé Reader, Writer, Author, ou Novelist, ce n'est jamais ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre qu'un vieil écrivain solitaire plus ou moins à l'image de Markson lui-même). S'il est effectivement dépourvu, à une exception près, de personnages inventés de toutes pièces comme on en trouve habituellement dans le récit fictionnel, le roman « sans personnages » de Markson abonde de personnages historiques comme aucun roman plus conventionnel ne pourrait le faire. Cette galerie imagée de figures de l'histoire artistique et intellectuelle, ce talent pour la caractérisation qui subsiste dans le goût de l'anecdote et de la citation, cette façon aussi de broser à grands traits concis et ponctuels son (auto-)portrait d'écrivain sont chez Markson l'aboutissement de plus de quarante années d'une écriture plus conventionnelle. Avant la radicalisation de l'expérience littéraire instaurée par *Reader's Block*, Markson a en effet inventé de nombreux personnages des plus pittoresques, de Dingus Magee dans *The Ballad of Dingus Magee* (incarné par Franck Sinatra au cinéma) à Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, en passant par les protagonistes hauts en couleur de *Miss Doll*, *Go Home* ou le couple tout de chair et de verbe formé par Lucien Springer et Jessica Cornford dans *Springer's Progress*.

Markson cite E.M. Forster (« A novel tells a story, said E.M.Forster » *This is Not a Novel* 10), dont on peut rappeler la définition de deux grandes catégories de

personnages, « round » ou « flat » : les personnages de Markson s'organisent assez nettement autour de ces deux pôles, celui de l'approfondissement descriptif et psychologique, et celui du traitement en surface réservé aux « types ». Le personnage principal est décrit avec réalisme, ancré dans un lieu et une temporalité, même dans les dernières œuvres de Markson. Pour les autres personnages, la référence à des « types » ou à des archétypes est parfois faite directement, dans le texte même. Un personnage pourra aussi tenir des deux catégories : il y a par essence du « type » dans le personnage d'écrivain nommé Writer dans *This is Not a Novel*, mais aussi dans le jeune héros à la fois naïf et peu recommandable de *The Ballad of Dingus Magee* ou dans le personnage de folle de *Wittgenstein's Mistress*. Le fait que David Markson adopte le point de vue d'un personnage féminin, dans les scènes consacrées à Fern Winter dans *Going Down*, et surtout dans l'intégralité du texte de *Wittgenstein's Mistress* à travers le monologue de Kate Winters, est une sorte de travestissement littéraire. Un homme qui écrit du point de vue d'une femme : cette ambiguïté n'est pas sans rapport avec le thème de la bisexualité du personnage principal de l'une des quatre nouvelles de Markson, « Be All my Sins Remembered ». Il s'agit aussi pour nous d'une stratégie d'évitement de l'autobiographie, qui persistera jusque dans les derniers romans de Markson. Parallèlement aux nombreux personnages d'écrivain, un autre motif récurrent dans l'œuvre de Markson est celui du peintre qui ne peint pas : Vernon Pringle dans *Miss Doll, Go Home*, Fern dans *Going Down*, Kate dans *Wittgenstein's Mistress*. Autre figure qui revient : celle du juif plus ou moins errant, de façon torturée dans *Going Down* et drôle (mélange d'absurde et de comique de répétition) dans *Vanishing Point* (avec des variations sur le schéma "the Wandering Jew was claimed to have been seen")<sup>130</sup>. Le personnage chez Markson s'exprime de deux grandes manières : à travers un idiolecte, qui lui confère une dimension sociologique, et qui représente un défi littéraire à la Steinbeck ou à la Faulkner; ou au contraire de façon décalée, par exemple avec un langage trop soutenu, voire érudit quand il est truffé de citations, qui s'écarte de la vraisemblance. Certains personnages relèvent des deux, comme les amants cultivés de Greenwich Village dans *Springer's Progress*, ou Kate et son discours pathologique d'artiste perdant la raison et la mémoire dans *Wittgenstein's Mistress*. La citation tient très vite une place importante dans l'écriture de Markson, rattachée aux paroles ou aux pensées du personnage, et

---

<sup>130</sup> Par exemple « The Wandering Jew was claimed to have been seen in Brussels in 1640. And in Leipzig in 1642 » (*Vanishing Point* 98).

non à un narrateur omniscient. Le résultat est que le personnage de Markson peut se transformer en véritable support à citations.

### 2.3.1. L'illusion référentielle et la référence comme illusion

Une dose de réalisme est nécessaire au genre romanesque, que Markson distend plus qu'il ne s'en éloigne. On s'accordera avec Vincent Jouve sur l'idée que « le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale » (Jouve 9). Markson campe des personnages avec réalisme, en les inscrivant dans un espace et une temporalité, en décrivant leur apparence et leurs actions de façon à produire une illusion référentielle souvent basée sur le corps, et volontiers en-dessous de la ceinture. Ainsi, *The Ballad of Dingus Magee* commence par une description imagée d'un personnage secondaire, au manque de raffinement clairement évoqué par son attitude :

Turkey Doolan's crotch itched. His scalp was gamy. Poised in the saddle, with one freckled hand inside his jeans and several stumpy fingers of the other beneath his sombrero, he relieved himself by scratching simultaneously and with vehemence.

(*Dingus Magee* 7)

Dans *Wittgenstein's Mistress*, Kate raconte qu'elle va uriner « dans les dunes », parle librement de ses menstrues, d'une douleur dans l'épaule gauche, du dos de ses mains, et même de masturbation : tout est fait pour que le lecteur se fasse d'elle une image réaliste un peu outrée, mettant l'accent sur les besoins primaires et les parties basses du corps, dans le sillage de Joyce dans *Ulysses*. La description de Jessica Cornford à la première page de *Springer's Progress* est dans la même veine, aperçue alors qu'elle entre dans les toilettes d'un bar par Lucien Springer, écrivain quadragénaire en panne d'inspiration, et très amateur de femmes :

Tall, she is, and Springer's particularly enamored of her neck as well. Springer's a writer. Neck's sensuously *cartilaginous*. Springer also sanguine about good boobs ?

(*Springer's Progress* 3)



Avec des mots du registre argotique (« boobs ») ou d'autres d'origine latine (« enamored ») qui excèdent parfois quatre syllabes (« cartilaginous »), Markson dépeint des êtres de chair dans toute leur carnalité, relate les ébats du couple Springer-Cornford d'une façon oscillant entre crudité et allusion indirecte :

Squeeze the life out of him rather, oh tremendous, there they go bouncing down the bed.  
Corrugated tin roof's what he means, Springer's hanging on for dear life next.  
Whole mattress's practically levitating.  
"Oh, Lucien ! Oh, Lucien !"  
*Sacrebleu*, girl's a sensation. Crashing into a delirious broken moan at last, but exquisite contractions'll keep snatching at him even after. Lucien's ecstatic as a loon.

(*Springer's Progress* 32-33)

*Going Down* contient une scène d'amour à trois digne d'un roman érotique (174-176). C'est d'ailleurs l'impression livrée par Kurt Vonnegut, un ami de Markson, à la lecture de ce « premier roman sérieux » : « leaves me oozy with sex » (*Going Down*, première de couverture). De telles scènes prennent le contrepied de l'Amérique puritaine, et sont l'expression d'une prise de position morale, sinon politique. Esthétiquement, le caractère charnel des descriptions de Markson donne vie et présence à ses personnages, notamment grâce à l'usage du présent, comme dans l'extrait de *Springer's Progress* ci-dessus, ou encore dans des commentaires « en direct » de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, tels que « in fact I am feeling tired right at this moment » (*Wittgenstein's Mistress* 236). Cette présentification participe de l'illusion de création d'êtres de chair. Markson reste en cela proche des conventions romanesques. Contrairement aux auteurs français de l'« ère du soupçon », cet auteur américain de la même génération qu'Alain Robbe-Grillet (né en 1922 ; Markson est né en 1927) ne cherche pas à « déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel en donnant le personnage pour ce qu'il est : un tissu de mots, un « vivant sans entrailles » » (Jouve 9)<sup>131</sup>. Les personnages de Markson exposent leurs entrailles, leurs tripes, le réalisme psychologique étant aussi à l'œuvre, en particulier dans ses portraits de personnages féminins. Dans un même temps, selon un processus qui rappelle la « juxtaposition » telle que Markson l'observait chez Lowry dans *Under the Volcano*, les personnages créés avec réalisme dans leur singularité peuvent être présentés dans

---

<sup>131</sup> P.Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », t.1, 1941, p.221. Cité par Jouve p.9.

une dimension archétypale qui les déréalise. Jessica Cornford est dès la deuxième page décrite comme la beauté à laquelle Lucien Springer est sensible à ce « moment »-là, parmi d'autres objets d'attirance, mais sans perdre de sa spécificité :

Irreducible truth's that Springer'll hie his randy tuchas to the very grave amid  
visions of fair women.  
Cornford being the moment's, that bone structure alone sufficient to break his  
heart where she finally emerges.

(*Springer's Progress* 4)

Présentée d'emblée comme élément d'une série (« fair women »), elle devient l'archétype de la beauté féminine dès qu'elle révèle son corps à Springer : « Girl's an archetype, all immemorial longings renewed right there » (*Springer's Progress* 31). S'ensuivent alors deux poèmes blasons du corps féminin, quoique concentrés exclusivement sur certaines parties du corps : le premier s'intitule « *On the Question of Jessica's Ass* » (*Springer's Progress* 45) et le second commence par « Immortal spheres, O luscious pair » (*Springer's Progress* 70). Ces deux poèmes sont présentés chacun sur une page indépendante, et occupe la place d'un chapitre. Cette présentation n'est pas perçue comme incongrue, en raison de la composition générale du texte. En effet, le premier « roman expérimental » de Markson est construit autour d'une intrigue linéaire mais sur un schéma disjoint, le texte étant constitué de courts chapitres inégalement distribués en cinq parties (respectivement 21, 36, 21, 9 et 35 chapitres, soit presque toujours des multiples de 3). La longueur des chapitres varie, d'une ou deux pages pour la plupart, parfois davantage, parfois moins : cinq pages pour le chapitre 9 de la première partie (*Springer's Progress* 25-29), quatre pages pour le chapitre 36 de la deuxième partie (*Springer's Progress* 109-112) ; sept lignes pour le chapitre 12 de la deuxième partie (*Springer's Progress* 75), six lignes pour le chapitre 28 de la cinquième partie (*Springer's Progress* 224). Le dernier chapitre ne contient qu'une phrase (« Being continued » *Springer's Progress* 234). Le texte est par ailleurs fragmenté par des retours à la ligne toutes les deux ou trois phrases. Expérimental dans ses ruptures de style, *Springer's Progress* reste un roman continu malgré ses discontinuités. Dans le cas des deux poèmes mentionnés ci-dessus, il s'agit explicitement (*Springer's Progress* 45) ou implicitement (*Springer's Progress* 70) du corps de Jessica, et d'autre part de textes attribuables à Springer : grâce aux indications données à la page-chapitre précédente pour le premier, tandis que le deuxième poème

tient lieu d'interlude entre deux rendez-vous, et que la section qui suit commence par « Iamb, therefore I am » avant d'enchaîner sur la vie et la voix de Springer dans ce qui reste une narration à la première personne. Une fois la possibilité de la page-poème inscrite dans la diégèse, et une fois posée la dimension archétypale de Jessica, il devient parfaitement acceptable dans un texte par ailleurs inventif de trouver une page qui consiste en une liste de femmes également archétypales. Dans cette liste figurent la vieille amie et maîtresse de Lucien Springer, Maggie Oldring (« his own Maggie »), et sa femme Dana ; la grande absente est la comparée : Jessica Cornford, à qui il est fait allusion d'après le contexte (« *quel fuck* » renvoie à la scène d'amour décrite à la page précédente (*Springer's Progress* 88)) et la reprise adjectivale du mot « archetype » attribué plus tôt à la jeune femme (*Springer's Progress* 31). Le nom du personnage de Jessica est absent mais c'est elle qui motive l'énumération, à moins qu'elle ne soit présente d'un bout à l'autre de cette liste qui dresse son portrait dans sa dimension universelle :

Eve. Aphrodite. Helen. Salome. Delilah. Isis. Nana. Beatrice Portinari. Iseult. Thaïs. Moll Flanders. Clytemnestra. Mary Magdalene. Catherine Earnshaw. Jocasta. Theresa of Avila. La Gioconda. Medea. Ninon de Lenclos. Garbo. Electra. Emma Bovary. Lesbia. Esther. Anne Hathaway. Carmen. Tosca. Circe. Isadora Duncan. Lady Brett. Galli-Curci. Nefertiti. La Pasionaria. Lola Montez. Mata Hari. Bernhardt. Ellen Terry. Pavlova. Dido. Cassandra. Theodora. Suzanne Valadon. Alma Mahler. Anna Livia Plurabelle. Simonetta Vespucci. Model for *The Rockeby Venus*. Model for Bernini's *Persephone*. Renoir's *Gabrielle*. Boucher's *Miss O'Murphy*. Eula Varner. Grushenka. Martha Graham. Callas. Jeanne Duval. Jeanne Hebuterne. Fernande Olivier. Dora Maar. Lou Andreas-Salomé. Fanny Brawne. Fanny Hill. Anna Magnani. Irene Papas. Dietrich. Becky Sharp. Ruth. Antigone. Penelope. Maud Gonne. Come into the garden, Maud. Jezebel. Phaedra. Pocahontas. Sacajawea. Hester Prynne. Maid Marian. Elaine the Fair. Kate Chopin. Jennie Jerome. Swift's Stella. Faust's Gretchen. Ibsen's Nora. Gertrude. Duse. Maggie, a girl of the streets. Bess, the landlord's black-eyed daughter. His own Maggie. Sara Monday. Joan Toast. Miss Frost. Dana. Temple Drake. Candace Compson. Margaret Drabble. Vanessa Redgrave. Jane. Fay Wray. The Lady of Elche. Lady Day. Lady Antonia Fraser. Lena Horne. Tom Jones's mother. Byron's sister. Pharaoh's wife. Lot's. The wife of Bath. The Firth of Fife. The witches in *Macbeth*. The Loch Ness Monster. Birnam Wood. Dunsinane. Old Mother Hubbard. The cupboard. Little Miss Muffet. The tuffet. Little Bo-Peep. The what ? The who ? Ah, Lord. *Quel fuck*. Archetypal.

(*Springer's Progress* 89)

Cette liste de personnages légendaires ou réels, d'héroïnes littéraires ou de modèles de peintres, de cantatrices ou d'actrices et de personnages d'histoires pour enfants, de vénus et de monstres se substitue à la description de la scène d'amour commencée à la page-chapitre précédente (*Springer's Progress* 89) et forme un portrait de l'archétype de la femme sous toutes ses facettes. C'est Jessica Cornford et ce n'est pas elle, cette liste peut être comprise comme métaphore et comme métonymie : contiguïté des noms autour d'un point commun (la féminité), substitut pour une description *in absentia*, développement à distance du mot « archétype » attribué plus haut (« girl's an archétype »), association d'idées. Cette façon d'esquiver le sujet principal rappelle le style de Stein, que Marjorie Perloff nomme « déviation métonymique » (« metonymic deflection »<sup>132</sup>), à l'œuvre par exemple quand Alice Toklas décrit ou plutôt ne décrit pas la première du *Sacre du Printemps* en se focalisant sur une anecdote ; cette méthode est reliée au « collage cubiste » ainsi qu'au « présent continu » dont parlait Stein :

About "Alice Toklas's" account of the famous first night of Stravinsky's *Sacre du Printemps* : [...] Why the shift of focus from purported subject to ancillary detail ? Like a Cubist collage, Stein's composition creates its effect, not by representing the external event but by, so to speak, pasting up metonymically related items that, as in the case of Paris France, spatialize the narrative and make it what Stein calls a "continuous present."

(Perloff *Poetic License* 149-150)

Cette méthode de « déviation métonymique » permet de décrire sans décrire, le véritable sujet étant comme déplacé spatialement, ce qui produit un effet contraire à celui d'une apothéose, à la manière des collages de Picasso : « In this context the actual performance of Stravinsky becomes a kind of anticlimax, even as a Picasso collage may place its "subject" in the corner and place primary emphasis on a calling card or a newspaper page » (Perloff *Poetic License* 149-150). Marjorie Perloff ajoute que l'anecdote est alors « différente » des anecdotes que l'on trouve dans les biographies ou autobiographies, car elle est « d'autant plus parlante » dans la fonction qu'elle remplit par rapport à la description attendue : « The *Autobiography* describes neither the music nor the dancing : the "anecdote", which is thus quite unlike the anecdotes found in the typical biography or autobiography, is all the more telling »

---

<sup>132</sup> « The compositional strategy of the *Autobiography* is thus one of metonymic deflection ». Perloff, Marjorie. *Poetic License, A fine new kind of realism*, 149-150.

(Perloff *Poetic License* 149-150). Dans le cas de Markson, la liste de personnages féminins fictifs et historiques inscrite en lieu et place de la description de la scène d'amour déplace le sujet, mais l'absence d'explications (il s'agit juste d'une « composition ») fait que l'on ne sait pas exactement quel est ce sujet. Etant donné le contexte, mais aussi le contenu de la liste, il peut s'agir aussi bien d'un portrait complexe du personnage féminin dans sa multiplicité archétypale qu'une représentation des émotions contradictoires du personnage masculin, dont le texte en général épouse le point de vue. Cette ambiguïté référentielle et énonciative est au cœur de l'écriture de Markson, et atteindra son paroxysme dans ses derniers romans. On trouve très tôt des exemples de déplacement ou déviation métonymique, comme dans ce poème décrivant une scène sur la tombe de Lowry, et qui met en scène sa fille enfant jouant autour avec une innocente gaité, en lieu et place de la tristesse du poète finalement évoquée avec ambiguïté par la goutte d'eau sur une feuille, comme image possible, mais non définie comme telle, d'une larme :

At Malcolm Lowry's Grave  
(Ripe, "near Lewes," Sussex)

Here now in this unlikely town  
So small that one must list  
One larger, near it, for the post,  
Or did, those swift years past  
When letters last came down,  
My daughter cannot rightly grasp  
The purpose in our stopping.

[...]

It cannot keep. Behind us now,  
Her infant brother's boast makes game  
Of churchyard wall, and, quick,  
She bests him there, firstborn  
Who bears the dead man's name.  
That, she will learn. Of this,  
She may remember fern she clasps –  
Or sudden wet leaf dropping.

(*Collected Poems* 16)

La fille de Markson, Johanna Lowry Markson, née en 1963, porte en deuxième prénom « le nom du défunt » dont il est question ici<sup>133</sup>. L'émotion du narrateur de Markson est soigneusement contenue à travers ces images extérieures, cette focalisation sur sa fille plutôt que sur lui-même, ce qui correspond à la technique du déplacement observé chez Stein et vu comme un « anticlimax » (Perloff *Poetic License* 149).

Pour revenir aux listes de noms de personnages qui se substituent à des scènes narratives chez Markson, la puissance évocatrice du nom propre joue à plein dans ces moments d'évitement (quand Jocaste est nommée, c'est tout le mythe d'Œdipe qui est convoqué, etc.), comblant un vide descriptif par un plein référentiel à la signification narrative incertaine, en une sorte d'illusion servie par le pouvoir de la référence. Dans *Reader's Block*, une longue liste reprend quelques noms cités dans le passage de *Springer's Progress* ci-dessus (Emma Bovary, Jocasta, Dido, Antigone...). Cette liste vient cette fois après une question, auquel elle peut sembler répondre ; elle est suivie en revanche par deux paragraphes qui développent le contenu référentiel de la liste – et continue la liste par des références à des personnages historiques, mais sous une forme plus discursive qui éloigne le texte de la liste :

Who does walk the winter beach at water's edge in the distance far ahead of  
Protagonist ?

Emma Bovary.  
Anna Karenina.  
Othello. Jocasta.  
Brünhild.  
Hedda Gabler.  
Romeo and Juliet.  
Werther.  
Dido.  
Cio-Cio-San.  
Antigone and Haemon.  
[...]

Shakespeare's daughters. His last surviving grandchild, Susanna's daughter  
Elizabeth, would live until 1670.

---

<sup>133</sup> La feuille de fougère que la fillette saisit dans sa main (le très iambique « she may remember fern she clasps ») évoque d'autre part l'un des poèmes préférés de Markson, « Fern Hill » de Dylan Thomas, composé en 1945 et publié en 1946 dans le recueil intitulé *Deaths and Entrances*, qui évoque la perte de l'innocence de l'enfance. Il a été dit de ce poème de Dylan Thomas que « la musique de ces vers pourrait bien être prise comme une sorte de leitmotiv pour la compassion qui sous-tend l'œuvre de Markson » (McEvoy, cité par Palleau 116-117).

But leaving no further descendants.

A daughter of Dante's, called Antonia, went into a nunnery at his death.  
And adopted the name Sister Beatrice.

(*Reader's Block* 189-191)

La liste verticale de noms de personnages littéraires survient en réponse décalée à la question finalement non résolue du choix de l'identité d'un personnage secondaire, le personnage principal (Protagonist) n'ayant lui-même toujours pas reçu de nom, à deux pages de la fin du roman. La liste illustre en quelque sorte la problématique du choix du nom, de la comparaison avec de grands personnages de la création littéraire, sujet du roman entier. Elle s'intègre en cela dans l'intrigue, et la dépasse : la difficulté d'écrire un roman, les hésitations constantes de l'écrivain nommé Reader amène celui-ci à formuler de telles questions d'un bout à l'autre du texte ; mais ce sont aussi des questions d'ordre métafictionnel ou métatextuel, des commentaires sur le roman comme texte et comme genre. La juxtaposition fait le lien entre diégèse (le roman en train de (ne pas) s'écrire) et le non diégétique (les anecdotes concernant des personnages historiques), en passant par l'indétermination de la liste de noms seuls. En élargissant la signification du terme proposé par Marjorie Perloff (si l'on accepte la traduction de « deflection » par déviation), on peut dire qu'ici la « déviation métonymique » prend ici le sens spatial d'aiguillage, en effectuant le passage d'un niveau à un autre niveau.

Déjà dans *The Ballad of Dingus Magee*, roman sans prétention des débuts alimentaires de Markson, il y a une juxtaposition quoique minimale entre le niveau diégétique et les niveaux historiques et métafictionnels : en exergue de chaque chapitre figure une citation d'un personnage historique du Far West, ou des épitaphes (*The Ballad of Dingus Magee* 7, 125), une citation du même type étant mise en exergue du roman entier (« "This is funny." Doc Holliday, Dying Words » *The Ballad of Dingus Magee*). Signe d'un goût pour l'hétérogénéité des références, une citation de William Faulkner introduit le chapitre 4, en lien thématique avec la diégèse puisque le personnage féminin de Belle tient une maison close :

... the best job that was ever offered to me was to become a landlord in a brothel.  
In my opinion it's the perfect milieu for an artist to work in.

William Faulkner

(*The Ballad of Dingus Magee* 59)

Les citations de héros de la conquête de l'Ouest jouent le même rôle métafictionnel, par simple juxtaposition, leur mise en exergue préparant la « ballade » finale annoncée par le titre du roman : il s'agit d'un texte présenté comme ayant été écrit par un des personnages du roman, Mrs Agnes Pfeffer Fiedler (ou « Horseface »), dans le lieu inventé de Yerkey's Hole, et daté « 1885 ». Cette ballade est composée avec une vraisemblance factuelle et générique, célébrant la légende de Dingus Magee comme s'il était un véritable héros du Far West :

*THE BALLAD OF DINGUS MAGEE*

It was dusk that night when he rode on in  
To the town of Yerkey's Hole –  
He was only a boy just turned nineteen,  
Yet the gallows was his goal.

For Dingus Magee was a desperate lad,  
The worst New Mex. Then saw –  
'Twas plain he's come with aroused intent  
To trample on the law.

(*The Ballad of Dingus Magee* 158-159)

Or la suite de la ballade est fautive, et le lecteur le sait : le naïf Dingus Magee et Hoke Birdsill l'« audacieux shérif » (« a sherif bold ») ne sont pas morts dans un duel sanglant comme elle le prétend (au moyen de paroles rapportées, « some say », « others remark »), mais après une scène rocambolesque ont fui Belle, la maquerelle qui deux pages avant reconnaissait finalement Dingus comme son propre fils alors qu'elle s'apprêtait à le tuer, dans une scène invraisemblable rappelant les retrouvailles entre frère et soeur dans *Moll Flanders* (clin d'oeil intertextuel aux origines de la forme romanesque en anglais). En effet, Dingus ne voulait pas, à l'instar de Huck Finn, être obligé de mener la vie respectable que sa mère retrouvée voulait lui imposer (« going somewheres that nobody knows us and living like good Christian folk » *The Ballad of Dingus Magee* 156). Il préfère dans ce cas rester orphelin (« I'll take my chances on remaining a orphan, if'n it's all the same » *The Ballad of Dingus Magee* 156), et prend la fuite avec le shérif devenu son compagnon de cavale. C'est donc après cette fin en forme de farce (on pense au gag final de *Miss Doll, Go Home*) que la



ballade survient, déconnectée du reste du texte, en guise d'épilogue, mais discréditée par ce qui la précède. Une seule strophe jette un doute sur le caractère héroïque du personnage célébré et du shérif :

Yet none can name, and name for true,  
The place where each was laid,  
And none can judge, are heroes born,  
Or are they only made ?

(*The Ballad of Dingus Magee* 159)

A cette question profonde sur la réalité des héros (ambiguïté de « made » : les héros sont-ils faits tels par leurs actes ou fabriqués de toutes pièces ?), il sera répondu de façon allusive par la manière dont la légende est créée par le témoignage douteux des « anciens » (« old-timers ») qui croient encore entendre les coups de feu des deux hommes et en perpétuent le souvenir erroné (« It seems you can hear the banging yet – ‘that’s them !’ old-timers cry » *The Ballad of Dingus Magee* 159), dans une strophe qui sert de refrain, et qui l’emporte donc quantitativement par son caractère répétitif (*The Ballad of Dingus Magee* 159). Il y a juxtaposition de deux versions de la même histoire : celle de la « ballade » présentée en épilogue, annoncée dans le titre (la boucle est parfaitement bouclée, circularité que l’on retrouve dans les derniers romans de Markson par des reprises de citations de l’incipit dans l’épilogue), de même nature mythique que les citations en exergue, d’une part; et celle qui se déroule dans le corps du texte d’autre part. Pas de transition entre les deux, pas de porosité mais un reflet flouté, une distortion de la réalité diégétique, et par effet de boomerang une mise en cause de la réalité des citations de personnages historiques et/ou légendaires de la conquête de l’Ouest. Ceci annonce, malgré un style très différent, la façon dont se répondront les fragments juxtaposés qui feront la matière principale de l’écriture « expérimentale » de Markson à partir de *Reader’s Block*. Autre forme tout aussi sibylline de lien distendu entre un commentaire métafictionnel déguisé et le texte matériellement délimité : la référence littéraire en quatrième de couverture, dans une phrase écrite en gros caractères rouges, et en première position, propose un angle de lecture différent des grilles du western, même décalé ; Dingus Magee « est » Tom Jones à cheval (« It’s Tom Jones in the saddle » *The Ballad of Dingus Magee*, 4ème de couverture), c’est au héros de Fielding qu’il faut le comparer, autre lien avec les

grands romans anglais (et avec un personnage devenu archétypal)<sup>134</sup>. Écrit dans les mêmes gros caractères rouges, le commentaire central met cependant en avant des préoccupations beaucoup moins littéraires, et on revient au western populaire : « Just Rewards for Dingus Magee » (*The Ballad of Dingus Magee*, 4ème de couverture).

L'écriture de Markson se situe toujours entre deux systèmes de référence, en équilibre entre les deux : l'illusion référentielle fonctionne (avec des personnages imitant la vie), ainsi que la référence extradiégétique, servant un commentaire métafictionnel qui ne se présente pas comme tel. C'est la réussite de *Wittgenstein's Mistress* que de plonger le lecteur dans la vie physique et psychique du personnage principal de Kate tout en l'amenant à suivre la déconstruction du texte à laquelle elle se livre. Le mot « dismantling » est très représentatif de ce double niveau, sa signification concrète étant aussi importante que son sens symbolique et métafictionnel. De même, Kate est présentée physiquement « en train de » taper son monologue à la machine, mais elle interroge l'existence hors de la page des faits qu'elle rapporte, sa folie intermittente aidant. Ainsi, quand elle évoque sa douleur dans l'épaule gauche, indication physique étayant l'illusion référentielle, c'est pour se demander si cette douleur qu'elle ne ressent plus n'existe pas uniquement dans sa tête ou sur la page : « which is to say it would have been still another instance of something which existed only in my head or on the pages where I was writing about it » (*Wittgenstein's Mistress* 159). Le texte de Kate, disciple décalée de Wittgenstein, est truffé de mises en question du rapport du langage à la réalité : « Hm. So what color were my red roses when I typed those words also, then » (*Wittgenstein's Mistress* 175). Le langage fait Kate, être fictionnel, et elle fait le langage : c'est elle qui prend en charge le texte entier. Dans le même temps, elle met elle-même en question la tangibilité du langage fictionnel et du langage en général, avec un mélange de sérieux et de comique que Markson visait déjà dans ses premiers écrits : il utilise le terme de « funny-serious » à propos de *The Ballad of Dingus Magee*<sup>135</sup>, ton essentiel de son œuvre entière. Il ne s'agit pas de trancher entre les deux, pas plus qu'entre la fonction référentielle et les indicateurs d'illusion, comme chez Lowry.

---

<sup>134</sup> Un effet similaire d'incongruité et d'indication littéraire furtive est produit par la présence parmi les critiques positives et à fonction publicitaire, souvent issues de journaux, reproduites avant la page de titre de *The Ballad of Dingus Magee*, du nom de Conrad Aiken, père littéraire de Malcolm Lowry, lui-même père littéraire de Markson.

<sup>135</sup> « It was funny-serious, even though it was a Western » (Harlin Interview 3).

### 2.3.2. Le travestissement littéraire

Un élément récurrent dans l'œuvre de Markson est la place que cet homme écrivain (comme on dit une femme écrivain) accorde au personnage féminin. En effet, si seuls quelques-uns des multiples et courts chapitres de *Miss Doll, Go Home* sont écrits du point de vue d'un personnage féminin, *Going Down* – publié en 1971 mais dont la rédaction date en partie de la même époque (début des années 1960) – met en scène dès le début un personnage de jeune femme, Fern Winters, et lui consacre de longues scènes (plus de quarante pages d'affilée pour le chapitre 4 (*Going Down* 58-105) en focalisation plus ou moins interne, entre discours direct et indirect parfois libre, qui constituent un voyage intérieur dans un esprit féminin. Ce type de travestissement littéraire a été à l'origine des premiers romans anglais (Defoe avec *Moll Flanders*, Richardson avec *Pamela*). A l'époque des Gender Studies, on peut se demander quelle est la pertinence d'écrire à la place d'une femme, et si ce n'est pas une façon d'empiéter sur le territoire encore frais de l'expression féminine<sup>136</sup>. *Wittgenstein's Mistress* représente quelque 240 pages écrites du seul point de vue d'une femme, et ce dans les années 1980. En soi, c'est une prise de position, un « statement », qu'un homme puisse se glisser dans la peau d'une femme, parler pour elle, à travers sa voix à elle, et il n'y a rien à ajouter :

Harlin : [In *Wittgenstein's Mistress* ] Her thoughts [Kate's] are presented one at a time, almost like a list. How did you hit upon this atomized style ?

Markson : It's just the way I heard her voice. In *Going Down*, several long sections were written from the point of view of a woman, and people always said they admired them. So I thought, I can do this, and I was looking for a voice, and I fell into it. I don't know what more to say about it.

(Harlin Interview 4)

« J'ai toujours pensé que les scènes dans la conscience de Fern, dans *Going Down*, étaient ce que j'avais écrit de plus convaincant » confie Markson à Joseph Tabbi dans une interview donnée après la publication de *Wittgenstein's Mistress* (Tabbi Interview 117). Or, si ces scènes sont nombreuses, elles sont toujours encadrées par une voix narrative externe. Le discours « dans la conscience de Fern » est d'autre part très vite

---

<sup>136</sup> Alejo Carpentier a écrit sous un pseudonyme féminin.

parasité par des discours autres, par la parole des autres, comme dans ce passage portant sur sa main gauche atrophiée (signe caractéristique mentionné dès la première page du roman) :

Then again not listening she is thinking : Funny Hand. Because I was born. Because Mrs.Ross heard her and said Fern was born that way she cannot help it you must not laugh. Spanking her. Because Joanie said : Fern is funny, I don't want to play with Fern. And I cried. And ran. Claspig her doll against the snowsuit, she thinks : But when Freddy Ross broke his arm and the big bandage. And Joanie said : Will it be like Fern's when the bandage is off ? And Freddy said : Nobody is like Fern's. And everybody said : Poor Freddy, Freddy broke his arm. But didn't laugh, didn't say : Funny Arm. Because it would be better and be the same, two the same. Because Freddy fell. Because an accident, and not born with. Nor born.

(*Going Down* 47)

En effet, qui parle ici ? Les réminiscences des voix des autres dans les souvenirs d'enfant de Fern sont incluses telles quelles dans sa pensée rapportée au présent, sans analyse. Des verbes introducteurs précisent qui parle, mais son propre discours passe du discours de type monologue intérieur (« Funny Hand. Because I was born. ») à une narration à la première personne qui passe à la troisième personne avec un changement de temps grammatical qui ne signifie pas nécessairement un changement de temporalité, mais l'immédiateté du souvenir : « And I cried. And ran. Claspig her doll against the snowsuit, she thinks : But when Freddy Ross broke his arm and the big bandage ». Pas de narrateur omniscient dans de telles scènes, mais une extériorité dans l'intériorité. L'emploi de la troisième personne est une médiation narrative par rapport au discours intérieur de Fern, qui peut cependant glisser à tout moment vers l'incompréhensible, l'incommunicable – ce qui marque aussi les limites de la conscience de Fern, sa propre incompréhension d'elle-même et sa difficulté à communiquer. Les scènes « dans la conscience de Fern » le sont en fait partiellement, limite peut-être du travestissement auquel se livre Markson.

Comme Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, et dans une moindre mesure dans la nouvelle préparatoire « Healthy Kate », Fern se présente comme à moitié folle. Ce qu'elle appelle « sa petite blague » (« her little joke » *Going Down* 58) c'est le jeu avec la (dé)raison auquel elle se livre. Elle questionne elle-même la réalité de sa folie, par exemple lorsqu'elle découvre son amie Lee assassinée à côté d'elle. Elle exprime

même le souhait que Lee soit bien morte pour lui apporter la preuve qu'elle n'est pas folle, qu'elle n'a pas été victime d'une hallucination, au grand dam du médecin à qui elle rapporte sa macabre découverte (*Going Down* 57). La folie intéressait Markson. Dans l'une de ses premières nouvelles dont le titre, « Be All my Sins Remembered », représente un changement de mode de discours dans le texte auquel il est emprunté (Hamlet sort de son monologue pour s'adresser à Ophélie), le personnage principal craint de devenir fou. Il ne s'agit pas d'une femme, mais d'un jeune homme qui n'arrive pas à avouer son désir homosexuel, sur fond d'adultère maternel mal vécu, sorte de version moderne d'*Hamlet* :

And he had understood her somewhat then also, his hypocrite mother with her subterranean appetites, had gotten finally a key to all the untold miseries she had wrought : because he had found out among other things that she had been unfaithful to the Old Man – Tony rolled over and faced the wall ; heaven and earth, did he have to remember all this again ! – found out from a diary the Old Man had hidden among the bookshelves that there had been a sequence of lovers, that indeed she had finally been something of a – damn ! He buried his face into Hoag's pillow. His mother ! Even now Tony abjectly refused to view her side of the picture, would not permit himself to guess what indiscretions of his father's own might possibly have driven her off.

(« Be All my Sins Remembered » 150)

On peut considérer ce passage comme une variante adaptée au goût du vingtième siècle du monologue d'Hamlet auquel il emprunte une bribe : « O that this too too solid flesh would melt ... Heaven and earth, /Must I remember ? » (*Hamlet* I.2.129-143). Non versifiée, plus psychologisante, plus ancrée dans un monde d'objets répondant aux normes de la description réaliste (a diary, bookshelves, the wall, Hoag's pillow), et entraînant des conséquences différentes puisque le personnage de Markson ne tue personne mais finit par s'avouer ses penchants homosexuels – sans réussir cependant ni à le dire à son ami, ni à renier son hétérosexualité –, cette version moderne reprend le même motif du fils ne supportant pas l'infidélité faite par sa mère à un père qu'il place sur un piédestal : les majuscules à « the Old Man », sans équivalent pour la mère, corroborent le fait que Tony refuse de prendre en considération le point de vue de sa mère, alors même qu'il suggère l'existence de circonstances atténuantes expliquant son éloignement, son comportement déviant (« what indiscretions of his father's own might possibly have driven her off »). On note que le passage est très narrativisé, oscillant entre le style indirect et le style

indirect libre, tenant à distance le monologue intérieur, dont un seul mot pourrait relever, « -damn ! », avec lequel le personnage protège paradoxalement sa mère puisque ce juron lui permet d'éviter le mot définitoire. L'exclamation « His mother ! » est médiatisée par la troisième personne, de même que la citation de Shakespeare est rapportée au personnage par le biais d'un pronom de troisième personne (« did he have to » au lieu de « must I » dans *Hamlet*), alors que la substitution de « must » par « did have to » aurait pu suffire à distinguer le « je » de Hamlet de celui de Tony. L'emploi de la troisième personne « he » là où « I » était possible distingue la citation du texte dans lequel elle est insérée, tout en barrant l'accès à l'intériorité du personnage de Markson. Les gestes de Tony sont éloquents à cet égard, si l'on peut dire, en signifiant l'arrêt de la parole : il se tourne face au mur (« Tony rolled over and faced the wall »), ou enfouit son visage dans l'oreiller de l'être aimé (« he buried his face into Hoag's pillow »). Ces actes minimaux sont emblématiques de la parole étouffée de Tony sur laquelle la nouvelle se termine, quand celui-ci se retrouve, dans une posture tragico-comique, sur un terrain de football vide, le ballon d'un enfant à la main (variante comique du crâne d'Hamlet), à dire « sans voix » (« voiceless ») son amour pour l'ami dont il vient de quitter l'appartement, demi-parole perdue (« Be All my Sins Remembered » 156).

Avant la joyeuse hétérosexualité exposée dans *Springer's Progress*, l'ambiguïté sexuelle est un thème abordé par Markson, de façon non approfondie toutefois : les vêtements sont parfois la seule trace d'ambiguïté. Ainsi, Dingus finit par se déguiser en femme pour échapper au duel ; la jeune Lee porte la veste de son amant Steve ; l'indienne porte des vêtements d'hommes dans « The White Apache ». La question de l'identité narrative posée dès l'incipit de *Reader's Block* n'est peut-être pas sans rapport avec ces indicateurs de flou identitaire : « To me, or to him ? » (*Reader's Block* 9). Le monologue de Kate est parfois étonnant de vraisemblance féminine, au sujet de l'apparence de ses mains qui révèlent son âge (*Wittgenstein's Mistress* 9), ou à propos de ses menstruations : « throughout my life, my period has always managed to surprise me » (*Wittgenstein's Mistress* 48). Elle fait d'ailleurs de ce point la preuve de l'écriture féminine :

There is naturally nothing in the *Iliad*, or in any of the plays, about anybody menstruating.

Or in the *Odyssey*. So doubtless a woman did not write that after all.

(*Wittgenstein's Mistress* 49)

Plus loin dans son discours, Kate reprend les pièces grecques sous l'angle de la comparaison avec la réalité, en imaginant ce que les personnages auraient fait « dans la vraie vie » : « Surely in real life she would have immediately understood [...] » (*Wittgenstein's Mistress* 198). Elle procède d'ailleurs, plus tôt dans le roman, à une relecture des textes d'Euripide et d'Homère en essayant de décoder les références cachées aux menstruations des personnages féminins, par le type de déduction que la culture permet de faire (« educated guess ») :

There is naturally nothing in any of the plays about anybody menstruating, incidentally.  
Although when one comes right down to it, one can often make an educated guess about that sort of thing despite the silence.  
One has a fairly acute inkling as to when Cassandra may be having her period, for instance.  
Cassandra is feeling out of sorts again, one can even imagine Troilus or certain of the other Trojans now and again saying.

(*Wittgenstein's Mistress* 96)

Mais l'existence de tels signes de la période menstruelle chez le personnage féminin grec est immédiatement mise en question. La mythique Hélène ne laisse rien transparaître derrière sa « dignité radieuse » (« radiant dignity »), alors que le visage de Kate, lui, en est affecté. L'hypothèse est faite que Sappho, dont beaucoup d'écrits ont disparu, aurait pris quant à elle le parti de parler de ce sujet typiquement féminin :

Then again, Helen could be having hers even when she still possesses that radiant dignity, being Helen.  
My own generally makes my face turn puffy.  
One is next to positive that Sappho would have never beaten around the bush about any of this, on the other hand.

(*Wittgenstein's Mistress* 96)

La relecture des mythes est une constante chez Markson, qui s'inscrit bien dans son époque avec ce travail de déconstruction. Du Mexique et de la conquête de l'Ouest, comme on l'a vu, à la tragédie d'Hamlet, en passant par la mode beatnik ou la morale puritaine, tout est remis en question. Kate se prend pour Hélène (« To tell the truth, I may even have made believe that I *was* Helen, once » (*Wittgenstein's Mistress* 126) et

reconstruit Troie pour mieux la déconstruire. Ce jeu est présenté comme innocent, sans conséquence : « Well, it would have been a harmless enough thing to make believe » (*Wittgenstein's Mistress* 126). Le refus de continuer d'inventer intrigues et personnages exposé dans *This is Not a Novel* s'inscrit dès les débuts de Markson dans une suite de reprises et de détournements de textes plus anciens qui en montre les inadéquations au monde d'aujourd'hui tout en les perpétuant.

Un thème n'est pas traité directement chez Markson, pour lequel on peut parler d'un certain travestissement identitaire : sa judéité. Il en est question ici ou là, mais de manière fuyante, périphérique, comme si le sujet était tenu à distance, couvert par d'autres préoccupations. Dans *Reader's Block*, une liste sans fin de personnages historiques soi-disant « anti-sémites » est disséminée du début à la fin du roman. Le sens de cette liste n'est pas explicité, mais l'effet est celui d'une incrédulité croissante, et/ou d'une méfiance contagieuse tournée progressivement en dérision par l'excès de noms cités. Si chaque affirmation est vraie, alors presque tous les auteurs et artistes de presque tous les temps méritent l'opprobre générale, ce qui laisserait un vide culturel intenable. Dans *Vanishing Point*, c'est le personnage du juif errant qui apparaît (comme ayant été « aperçu ») méthodiquement, à des dates de plus en plus avancées dans le temps, dans des passages matériellement déconnectés de l'intrigue, sur le modèle de :

The Wandering Jew was claimed to have been seen in Lübeck in 1601 and  
1603.  
And in Paris in 1604.

(*Vanishing Point* 70)

Le caractère non avéré suggéré par les mots « was claimed to have been seen », le passif permettant de ne pas citer l'identité du sujet grammatical de « claim » et de « see », confère à de tels passages un caractère ironique, et leurs récurrences une dimension drôlatique. En même temps, cette errance se retrouve dans le texte comme mode opératoire, les fragments proposant des voyages incessants dans le temps et dans l'espace. Les deux aspects peuvent être combinés, le motif de la judéité pouvant être traité de façon errante entre plusieurs époques et lieux :

Several of Montaigne's ancestors – Jews, on his mother's side – had been  
burned at the stake in the Spanish Inquisition.



It is setting a high value on our opinions to roast people on account of them.  
Said Montaigne himself not unreasonably.

(*Vanishing Point* 79)

Maturin's *Melmoth the Wanderer*. Which Byron, Scott, Hugo, Balzac, Baudelaire, Thackeray, Rossetti, Poe and Robert Louis Stevenson all admired.

(*Vanishing Point* 80)

Roman Jews recited the Kadish for three days at the site of Caesar's funeral pyre – in gratitude for the freedom of worship he had granted them.

(*Vanishing Point* 84)

Le père de Steve Chance dans *Going Down* est présenté comme juif, Eric Chazen étant le nom original anglicisé en Chance, dont la signification évoque la part de contingence liée à l'errance. Le destin tragique de Steve est celui d'un être qui ne trouve pas sa place, écrasé par la figure de son père et par un sens du sacrifice qui le conduit à l'autodestruction. Il s'agit d'une figure christique davantage que judaïque (ou alors il relie les deux, à l'image du Christ). Mais cette figure est dévoyée, son destin n'est que tragique et son entourage est détruit. La judéité apparaît chez Markson comme écrasante, jusque dans la légèreté torturée de *Springer's Progress*, quand Lucien Springer n'en finit pas de s'excuser auprès de Jessica Cornford pour ce qu'il prend pour une panne sexuelle. Elle finit par lui faire remarquer le caractère « juif » de son insistance, ce que Lucien esquive immédiatement en se définissant autrement, avec des références culturelles différentes :

“Will you please quit ? Lordy, you can be so impossibly Jewish once in a while.”

“Who ? I'm Manichean, I think. Or Albigensian.”

(*Springer's Progress* 143)

L'expression « Jewish once in a while » peut s'appliquer à Markson lui-même, écrivain juif qui ne met en avant sa judéité qu'occasionnellement<sup>137</sup>. Nombre de ses personnages principaux n'ont rien à voir avec ce thème, et on peut avancer que c'est pour mieux s'en écarter qu'il adopte des points de vue de personnages a priori très distincts de lui. C'est *Ulysses* à l'envers : un écrivain juif se glisse dans la peau d'un

---

<sup>137</sup> C'est un point que nous n'aborderons pas, mais on pourrait envisager tout de même le rôle de la Cabbale dans ses derniers écrits, à partir de *Reader's Block*.

personnage non juif (il n'est pas non plus question d'une autre religion ni d'athéisme). *Reader's Block* et les trois romans de Markson de même facture contiennent des références au judaïsme, mais parmi bien d'autres, et non directement connectées au personnage principal, telle cette prière du kaddish qui survient comme un leitmotiv vers la fin de chacun des quatre derniers romans : « *Yis-ga-dal v'yis-ka-dash sh'may rab-bo* » (*Reader's Block* 192, *This is Not a Novel* 189, *Vanishing Point* 189, *This is Not a Novel* 188). Aucune marque énonciative claire ne permet de rattacher cette prière au personnage. Chez Markson, cette mise à distance ou ce goût pour le masque va de pair avec une réticence vis-à-vis de l'autobiographie, genre qui l'obligerait à traiter de sa qualité de juif autant que de la raison d'être de ses expériences « dans la conscience » de personnages féminins. Il échappe à l'introspection et à l'explicitation par des détours narratifs tout d'abord, puis en sortant des limites de la narration avec ses derniers écrits.

Une autre façon de se distancier de l'écriture romanesque comme de la transparence autobiographique est le choix de nombreux personnages de peintres dans les romans de Markson. On peut parler là encore de travestissement chez celui qui compare sa dernière manière à un style « cubiste » (*Reader's Block* 141), empruntant au vocabulaire de la peinture, ou encore de la musique lorsqu'il parle de « fugue verbale » (*This is Not a Novel* 170). Dans *Miss Doll, Go Home*, deux des personnages de la petite communauté d'artistes américains au Mexique sont peintres : l'un est un petit escroc et heureux de l'être, l'autre est présenté comme talentueux et séduit son modèle féminin. Par contraste, le personnage d'écrivain écrit de la mauvaise littérature alimentaire et en souffre. Dans *Going Down*, premier « roman sérieux » de Markson, le personnage qui est traité de la façon la plus intériorisée est celui de Fern Winters, artiste peintre, et non celui de l'écrivain Steve Chance. Les questions sur la création sont ainsi abordées sous l'angle de l'art pictural et non sous celui de la matière littéraire. A New York, Fern s'interroge sur son impossibilité à peindre autre chose que des tableaux littéralement noirs où l'on ne distingue plus qu'une vague forme (« Working darker and darker then, so that at last although a suggestion of form remained it was scarcely perceptible, less than penumbral » *Going Down* 60). Elle peint la « noirceur intérieure » (« the darkness within, the gloomy, irrecusable heart and core of darkness within » *Going Down* 61). Son travail se fait de plus en plus abstrait : « Her work had turned more and more abstract » (*Going Down* 60). Tentée

par la toile blanche « par-dessus les gris » (« another coat of gesso [...] over the grays » *Going Down* 61), qui annonce la grande toile blanche de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, Fern s'interroge sur la possibilité de peindre encore de façon figurative, sans être rattrapée par le symbolique :

Or perhaps the only answer was to try something representational, get up one fine morning bright and early and do some student exercise even, a cityscape in sunlight. Surely, she thought. Or some apples then, traditional and safe and red as my cochineal lips. She was drinking, smiling, thinking : But it is still weird, almost too blatantly symbolic to mean what anyone would think it meant.

(*Going Down* 61)

Ce qui résulte de cette réflexion, c'est une impossibilité à peindre, un blocage, une sorte de « painter's block », et le geste que fait le personnage consiste à retourner le tableau, à montrer son envers, son revers, sa matérialité d'objet sans fard, sans sens. Le passage se termine par un mot-valise témoignant d'une créativité qui est bien d'ordre langagier :

She took down the canvas and leaned it against the cord of stacked dry work in the corner beyond the easel, face inward, and then stood drinking. Cezapples.

(*Going Down* 61)

« Cezapples » ou les pommes de Cézanne, référence au point de passage entre le figuratif et l'abstrait, à un certain équilibre entre les deux. Ceci pourrait être en effet une des clés de la recherche littéraire de Markson : dans ses derniers romans, il atteint un degré d'abstraction à partir d'éléments concrets qui résistent eux-mêmes à l'abstraction en s'exposant dans leur matérialité (les anecdotes et citations). Cette abstraction verbale passe par la référence à d'autres moyens d'expression. Juste après avoir imaginé qu'elle pourrait « peindre la douleur » (« paint the pain »), Fern Winters se demande comment prendre en compte un air d'opéra, question que l'on peut comprendre comme un souhait de mélange entre les arts pour arriver à un art total :

Paint the pain ?  
Except how would you get the *Bizet* singing in ?

(*Going Down* 166)

En d'autres termes, comment intégrer un air d'opéra dans une expression picturale, si ce n'est par le verbe ? Dans ses quatre derniers romans, les incursions incessantes de Markson dans le domaine de l'art et de la musique sont autant de façons d'inclure, par des moyens uniquement verbaux, des formes d'expression autres que verbales dans son expérience des limites de la narration.

### 2.3.3. Le personnage citant

Dès ses premiers écrits, Markson place dans la bouche de ses personnages un peu du matériel anecdotique et citationnel de ses derniers romans. Ceci peut poser des problèmes de vraisemblance, critique souvent essuyée par Markson pour les références directes à l'histoire littéraire et artistique et les mots compliqués qu'il fait énoncer à ses personnages, sous prétexte que « personne ne parle comme ça », « nobody talks that way » (« Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » 127)<sup>138</sup>. Personne ne parlerait plus non plus de Renoir ou de Vivaldi, mis à part les artistes démodés :

My Lady of the Partisan firmly insisted – again I'm forced to take an oath – that no one ever holds a conversation about Antonio Vivaldi, or even Renoir, except at a “passé artists' colony.”

(« Reviewers in Flat Heels » 127)

Dans « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels », publié dans la *Review of Contemporary Fiction* en 1990 – soit deux ans après *Wittgenstein's Mistress* et six ans avant la parution de *Reader's Block*, avant sa série de romans les plus expérimentaux – Markson justifie ce langage et ces références en mettant en avant la teneur de ses personnages : « that's who my people are » (« Reviewers in Flat Heels » 128). Ainsi, à propos d'un mot de Steve Chance, le personnage torturé de *Going Down*, il répond à la même critique – qu'il surnomme « Sensible Shoes » – en expliquant que le personnage tragique de son roman est « excessivement littéraire », et que le texte regorge d'emprunts à Shakespeare :

---

<sup>138</sup> « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels », *Review of Contemporary Fiction*, vol.X, n°2, été 1990, p.124-130.

In my own case what the kindly woman caught one of my people up to was talking to a nasty dog. What he says is, "Well, the devil ... be cursed instead, then, mendicant fool."

Faded thespian, mayhap. Except, except, except ... that the scene at hand happens to be rife with bloodied tensions and recent murder and guilt, and the character himself, who is excessively literary, is under so much pressure he is only hours away from suicide. In fact his brain is practically giving off steam. More to the point, the very texture of the book itself has been larded with authentic Shakespearean and/or rather more murky archaic borrowings throughout.

(« Reviewers in Flat Heels » 127)

Markson donne alors une autre version des pensées du héros de *Going Down* en mentionnant extensivement les références qu'il a en tête, et démontre par l'absurde la supériorité de l'allusion et la façon dont elle s'imbrique dans l'intrigue, par rapport à la lourdeur des références explicitées :

A revised version for Sensible Shoes : " 'Well, the devil ... be cursed instead, then, mendicant fool', he said satirically, after having been occasionally thinking of fragments from the dear Bard and Kit Marlowe and others anyhow, if not to mention such additional arcane as Tulsi Das and Raymond Lully and Aztec liturgy and *Shakuntala*."

In another incarnation I'll give him a job too. So he can have a dog of his own called Thorstein Veblen and walk in the Hamptons, evenings.

(« Reviewers in Flat Heels » 127<sup>139</sup>)

Markson souligne que ce « contenu intellectuel » rebute ce type de critiques (« then again it is generally that very sort of intellectual content that puts off such reviewers also », « Reviewers in Flat Heels » 127), alors que cela devrait les ravir :

But not only is such intellectual awareness what my people are, from where I sit I cannot conceive of anything more wondrous that they should be. And so what is all this literary allusion, art, music, philosophy, myth, if not the very pulse and continuity of culture that a serious reviewer ought to be bloody well delighted to stumble upon ?

(« Reviewers in Flat Heels » 128)

L'allusion culturelle permet à la culture de vivre, lui donne une continuité. Markson s'étonne que l'on puisse lui reprocher de telles références et parodie Joyce<sup>140</sup> pour montrer l'inanité d'un certain réalisme :

---

<sup>139</sup> « Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels », Review of Contemporary Fiction, vol.X, n°2, été 1990, p.124-130.

Fill their skull with stock exchange quotations instead.  
Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing an edition of  
the *Wall Street Journal*.

(« Reviewers in Flat Heels » 128)

Markson fait preuve ici d'une vision conservatrice de la culture. Pour lui, le *Wall Street Journal* n'a pas droit de cité dans une œuvre de littérature. Seuls trouvent grâce à ses yeux la citation littéraire, la référence artistique ou philosophique, dont il nourrit l'expression de ses personnages jusqu'aux limites de la vraisemblance. Markson n'en fait pas une question de vraisemblance, bien qu'il ait recours à des ruses de contorsionniste pour glisser ses références « intellectuelles » dans des textes qui ne le sont pas toujours (*The Ballad of Dingus Magee* ou *Miss Doll, Go Home* ne visaient pas un public intellectuel, contrairement à *Going Down* et à tous ses romans depuis *Springer's Progress*). Il ne voit dans ce rejet de l'allusion culturelle qu'un signe de paresse intellectuelle de la part des critiques littéraires<sup>141</sup>, très malmenés dans ses derniers romans, jusque dans *The Last Novel* (publié en 2007, soit 17 ans après sa « postface à plusieurs romans ») :

Reviewers who have accused Novelist of inventing some of his anecdotes  
and/or quotations – without the elemental responsibility to do the checking  
that would verify every one of them.

Asking a working writer what he thinks about critics is like asking a lamppost  
what it feels about dogs.  
Said John Osbourne.

(*The Last Novel* 69)

Reviewers who protest that Novelist has lately appeared to be writing the  
same book over and over.

---

<sup>140</sup> La première phrase d'*Ulysse* est « stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed », le prosaïque servant le symbolique, le mot « crossed » annonçant la parodie de messe qui suit. On remarque la mauvaise volonté de Markson, qui n'essaie pas d'insérer le *Wall Street Journal* dans une image qui lui confère un autre sens que celui d'élément de la vie quotidienne de ceux qui s'intéressent au cours de la bourse, comme si cela était nécessairement incompatible avec la littérature.

<sup>141</sup> Markson souligne que la reprise de textes plus anciens a souvent été mal comprise et mal considérée, et que c'était déjà le cas à l'époque de Virgile : « Though these same sorts of benighted souls carped about it as long ago as in Virgil. Away with all those demanding Homeric connections ! How long, oh ostentatious Mantuan ragpicker ! » (« Reviewers in Flat Heels » 128).

Like their grandly perspicacious uncles – who grouched that Monet had done those damnable water lilies nine dozen times already also.

(*The Last Novel* 104)

La citation fait partie de l'univers de Markson dès ses premiers romans, avec jusque dans *Wittgenstein's Mistress* des efforts d'intégration dans le contexte de l'intrigue et des dialogues, entre vraisemblance et effet décalé. Ainsi, en exergue à *The Ballad of Dingus Magee* figure de façon conventionnelle une citation – qui pourrait s'insérer telle quelle, une fois brisées les conventions romanesques, dans les quatre derniers romans de Markson – en rapport avec l'intrigue, le genre et le ton du roman (western comique) :

“This is funny.”

Doc Holliday, dying words

(*The Ballad of Dingus Magee* exergue)

De façon encore plausible, un personnage de Far West (un simple « voisin ») peut faire allusion à Emerson dans une situation d'application à la lettre d'une maxime – le niveau de langue (« Like that Eastern feller Waldo Emerson is always saying ») et les fautes de grammaire (« folks has ») ayant pour fonction de rendre plausible la citation par ce personnage –, tandis que Dingus l'approuve bien qu'étant totalement inculte, ajoutant paradoxalement un degré de vraisemblance à la scène :

“It's gonter be hard on me, getting to Galveston on only one dollar,” Dingus said.

“Nonetheless it's proud experience for a boy,” the neighbor insisted. “Like that Eastern feller Waldo Emerson is always saying, folks has got to learn self-reliance.”

“Yes sir,” Dingus said.

(*The Ballad of Dingus Magee* 83)

La citation est aussi un signe de connivence entre personnage ou entre narrateur et narrataire, ou encore une passerelle entre les genres et les arts. Lorsque le détective Harry Fannin trouve sur la table d'un cabanon en bord de mer, occupé précédemment par des policiers, un exemplaire de *The Waste Land* au milieu de bouteilles vides, il ajoute du mystère à la scène et à son personnage cultivé, et aiguille le roman policier hors du texte, vers des formes poétiques qui lui sont normalement (normativement)

inaccessibles. Dans *Springer's Progress*, la relation charnelle et intellectuelle entre deux êtres cultivés fait du recours à la citation une marque de connivence un peu outrée. « La chair faite verbe », pour reprendre les mots de Marie-Claude Profit, s'exprime notamment par des allusions littéraires, comme dans l'échange détourné où César dénomme le membre viril de Lucien : « I come to bury Caesar, not to praise him » dit-il ; « ambition should be made of sterner stuff » répond Jessica (*Springer's Progress* 41, Shakespeare *Julius Caesar* acte III scène 2.) Dans *Miss Doll, Go Home*, plusieurs personnages annoncent les figures relativement abstraites des narrateurs dans les derniers romans de Markson par ce qui ressemble presque à un travers dans un roman aussi léger : la manie de citer des œuvres littéraires ou musicales sans rapport toujours évident avec la situation. Les « personnages citants » sont ici Benny Grimes, écrivain insatisfait, Vernon Pringle, musicien et peintre sans envergure, et Myatt, le gangster cultivé dont on note la ressemblance du nom, à une lettre inversée près, avec Wyatt, le faussaire de *The Recognitions*. Vernon Pringle est un personnage loufoque, ce qui lui donne une certaine liberté d'expression, et rend crédible son discours intérieur. Parodie de musicien (« his hands would flutter in parody of a pianist one moment, of a drummer the next » *Miss Doll, Go Home* 18), parodie d'artiste en général, qui passe d'un art à un autre sans état d'âme et sans scrupules, Vernon Pringle est une espèce de Huck Finn cultivé qui ne veut pas rentrer dans les rangs. Il passe son temps à imaginer des stratégies pour se nourrir, et l'accès à son monde intérieur se limite à ce trait :

(Mental note : On top of the refrigerator, a bag of rolls; on the shelf above the sink, bananas.) Backs will be turned, stealth will out.

(Additional note : Could that have been like fresh orange juice, that pitcher with the waxed paper over it ?)

Pringle is mighty and shall be served.

(*Miss Doll, Go Home* 33-34)

Ce personnage est qualifié de « fou » au sens de « bouffon » par Benny Grimes : « But from Pringle we had to have some comedy. The jester at the wake » (*Miss Doll, Go Home* 154). C'est ce qui rend acceptable du point de vue de la vraisemblance qu'il puisse soudain citer Lewis Carroll (« 'Twas brillig and the slithery toves ») – il est à noter que la jeune institutrice mexicaine ne reconnaît pas la citation (pas de connivence ici), et que les contraintes du dialogue comme celles du suspense font tout pour oblitérer très rapidement la présence de la citation :



Finally I spotted the maniac again, sprinting out of the trees toward the side of the wall. Elena had half-turned back with me. "Twas brillig and the slithy toves," I said.

"What ?"

"Did I say something ? What's that ? Like I mean, way over across the lake?"

"Where, Vernon ?"

Who knew ? I was pointing south, in the general direction of Argentina, trying to keep her busy while I got another glance across my shoulder.

(*Miss Doll, Go Home* 47)

Le passé de musicien de Vernon Pringle rend de même plausible qu'il essaie de jouer des airs de Bach ou de Beethoven à la guitare :

I was trying to remember the Bach. *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Sleepers awake, something, something. Good man, old Johann Seb. Not to be toyed with on an ill-tuned guitar.

I gave them funereal tones instead, as they came fatly parading out from their repast.

[...]

I regaled them with the death march from the *Eroica*, as well as old Papa Ludwig can be improvised. *Thum-da-dum* !

(*Miss Doll, Go Home* 35)

Dans ce passage Pringle assume pleinement son rôle de « fou » au sens ancien, jusqu'à employer le mot (« Ah, play on, jester, sing your merry song in the face of all » *Miss Doll, Go Home* 35), jouant des airs de musique tout en quémandant de la nourriture, mais aussi énonçant des fragments de sagesse (l'impossibilité de communiquer « And still I was not communicating. But does anyone, anywhere ? » *Miss Doll, Go Home* 35), la souffrance silencieuse des hommes « the mass of men lead lives of quiet desperation »<sup>142</sup> (*Miss Doll, Go Home* 35), la vanité de toute revendication autre qu'un signe de bienveillance (« which won me a smile. Can man ask more ? » *Miss Doll, Go Home* 35), ce qui en fait un personnage Shakespearien, d'ailleurs empreint de théâtralité. Il parle à la cantonnade aussi bien qu'il s'adresse au sourd et muet Gink, choix qui montre bien la prédisposition de Markson pour le monologue. L'eclectisme du discours du fou se passe de justification, tandis que le personnage plus sombre et plus raisonné de Benny Grimes dans le même roman verbalise davantage ses associations d'idées, se sent obligé d'attribuer les citations qui lui viennent à l'esprit, et de s'interroger sur la façon dont elles surviennent dans son discours intérieur –

---

<sup>142</sup> Citation de Thoreau, *Walden* (1854).

questionnement auquel se livrera abondamment Kate dans *Wittgenstein's Mistress*. Ainsi, dans une sorte de scène d'espionnage, l'écrivain Benny Grimes parle-t-il de lui-même à la troisième personne aussi bien qu'à la première, et s'attarde sur une citation d'*Hamlet* sans perdre de vue l'intrigue :

Lightfoot Benny Grimes, with his sandal shoon. I crept along the porch. What was a sandal shoon? It was a phrase from *Hamlet*, which I'd never bothered to gloss and which at the moment interested me about as much as wondering which one old Gladys would be rejected by over there this time. A man who looked like a club-car commuter, spouted Latin, had himself trundled around in a spurious wheelchair by two psychopathic-looking hoods, and carried a .45-caliber gun – that was what piqued this lad's curiosity. You might say. Nothing squeaked, and I didn't stir up any sleeping tomcats. I got over there to where I could see fully inside. I think I fell once, backing away again. I'm almost positive I stumbled against the porch railing. I might even have been talking to myself :

*How should I your true love know  
From another one?  
By his cockle hat and staff,  
And his sandal shoon.*

Shoon? Was I going nuts? What the bleeding mother was I thinking about *Shakespeare* for? Bleeding dripping oozing mother. I couldn't even walk straight. I stood leaning against the car for a while, trying to convince myself it was real.

*(Miss Doll, Go Home 53)*

On reconnaît ici en germe un peu du discours très verbalisé de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, quand elle s'interroge sur ses associations d'idée pour les mêmes raisons de vraisemblance, mais aussi parce que le questionnement est devenu le sujet principal du texte de Markson. « And what have I been saying that has now made me think about Achilles again? » s'exclame-t-elle par exemple (*Wittgenstein's Mistress* 62), avant de remarquer que le temps d'écrire cette phrase son esprit était déjà ailleurs, ce qui l'amène de fil en aiguille à s'éloigner, « qu'on le veuille ou non » et « malheureusement », de son sujet de départ – ou plutôt en réalité à s'en rapprocher s'il s'agit d'un texte sur le langage et la représentation :

What happened after I started to write about Achilles was that halfway through the sentence I began to think about a cat, instead. The cat I began to think about instead was the cat outside of the broken window in the room next to this one, at which the tape frequently scratches when there is a breeze.

Which is to say that I was not actually thinking about a cat either, there being no cat except insofar as the sound of the scratching reminds me of one.  
As there were no coins on the floor of Rembrandt's studio, except insofar as the configuration of the pigment reminded Rembrandt of them.  
As there was, or is, no person at the window in the painting of this house.  
As for that matter there is not even a house in the painting of this house, should one wish to carry the matter that far.  
Certain matters would appear to get carried certain distances whether one wishes them to or not, unfortunately.

(*Wittgenstein's Mistress* 62-63)

Kate se demande aussi ce qui fait que sa tête « saute » (« jump about ») d'une idée à l'autre, et cette interrogation est prise dans ce mouvement même, qu'elle contribue à illustrer<sup>143</sup>. Ses idées sont présentées comme si liées cependant que chaque phrase fait référence à la précédente au moyen de connecteurs divers à défaut de thématiques communes :

Although two fresh sunnyside eggs are what I would give almost anything for.  
What I would more seriously give almost anything for, in all truth, would be to understand how my head sometimes manages to jump about the way it does.  
For instance I am now thinking about that castle in La Mancha again.  
And for what earthly reason am I also remembering that it was Odysseus who found out where Achilles was, when Achilles was hiding among the women so that they would not make him go to fight ?

(*Wittgenstein's Mistress* 94)

Il ne s'agit donc pas tout à fait d'associations d'idées, mais de la versatilité de la pensée rendue autrement que par des formes devenues classiques de monologue intérieur (à la Molly Bloom, comme on en trouve chez Fern dans *Going Down*). La portée de la question de Kate sur le mouvement de la pensée dépasse son seul personnage, comme l'exprime plus loin l'emploi de « one » à la portée plus large que le pronom de première personne qu'elle aurait pu employer : « one would certainly give almost anything to understand how one's head sometimes manages to jump about the way it does » (*Wittgenstein's Mistress* 167). La mémoire et la connaissance font également l'objet de doutes quant à leur origine et au contrôle que l'on peut exercer sur elles : « in addition to remembering things that one does not know how one remembers, one would also appear to remember things that one has no idea how one knew to begin with » (*Wittgenstein's Mistress* 61). Ce qui reste stocké dans la

mémoire constitue l'ultime « bagage », les restes (ou vestiges, ou débris) de ce que l'on a pu savoir (« remnants of whatever one ever knew »), dont on ne peut pas se débarrasser aussi aisément que des objets matériels (« things ») (*Wittgenstein's Mistress* 15). Ce sont ces bagages restants qui permettent à Kate de continuer à « entendre » de la musique alors qu'elle n'a plus d'appareil pour en passer (en soulignant qu'il s'agit d'une « façon de parler », mais c'est plutôt d'une représentation de l'esprit), sous forme de « fragment » :

Baggage, basically, is what I got rid of. Well, things.  
Now and again one happens to hear certain music in one's head, however.  
Well, a fragment of something or other, in any case. Antonio Vivaldi, say. Or Joan Baez, singing. Not too long ago I even heard a passage from *Les Troyens*, by Berlioz.  
When I say heard, I am saying so only in a manner of speaking, of course.  
Still, perhaps there is baggage after all, for all that I believed I had left baggage behind.  
Of a sort. The baggage that remains in one's head, meaning remnants of whatever one ever knew.

(*Wittgenstein's Mistress* 14-15)

Avant *Reader's Block*, le matériel anecdotique et citationnel des textes de Markson est rattaché à l'intrigue et en élargit la portée. Lorsque dans *The Ballad of Dingus Magee* le personnage du médecin cultivé se livre à une énumération des destins de personnages célèbres de la conquête de l'Ouest, cela aboutit à une sorte de mise en abyme du texte entier dans son interprétation sérieuse et démystificatrice. En effet, quand Turkey Dolan, personnage présenté dès la première page comme en attente de quelque chose, prétend que le duel qui va avoir lieu sera digne des légendes de l'Ouest (« Why, this is an event folks'll be recollecting about for jest years, like they does about all Wild Bill's gun battles up to Kansas, or – » *The Ballad of Dingus Magee* 112), le « docteur » commence par lui opposer une autre version des faits :

“Seems right peculiar to me,” the doctor decided, “seeing as how I come from Kansas myself, and the onliest time I ever heard of Wild Bill actually killing even one single person a-tall – I mean not counting in the war or against Injuns, of course – well, it were sure a mite different from what you're talking on.”

(*The Ballad of Dingus Magee* 112)

Pour « sa propre conviction » ou celle du lecteur, le « docteur » se lance alors dans une énumération de la façon de mourir de personnages légendaires de la conquête de

l'Ouest qui annonce l'un des thèmes (les morts célèbres) et un peu de la forme (liste) de la dernière manière de Markson :

So now the doctor began to mumble as if for his own conviction only. "Wild Bill were sitting at a poker table with'n his back turned when they shot him in it. Billy Bonney were on his way to carve hisself a slice of eating beef when Pat Garrett kilt him in a dark room without no word of previous notice either. Bill Longley got strung up by the neck, and Clay Allison fell out'n a mule wagon and broke his'n. That feller Ford snuck up to the ass-end of Jesse James, and John Ringo blowed out his own personal rains, and John Wesley Hardin is doing twenty-five years in the Huntsville Penitentiary."

*(The Ballad of Dingus Magee 113)*

Quand le personnage incrédule refuse la démythification de ses héros, c'est aussi une façon pour Markson de ramener le texte au développement de l'intrigue, et on peut attribuer une valeur métafictionnelle aux paroles de Turkey Dolan qui encadrent celles du médecin, lui signalant l'absence de rapport direct avec la situation (« besides the point », « none of that applies nohow ») :

"Aw, well, what's that got to do with anything anyways ?" Turkey demanded. "It's still all besides the point to what's gonter happen out there in that street in jest about ten quick minutes, when-

[...]

"Doc, don't tell me no more," Turkey cut in then. "Because none of that applies nohow, since this is here's Dingus Billy Magee hisself, and not them others."

*(The Ballad of Dingus Magee 113)*

Ici le traitement extérieur des personnages et le refus du narrateur omniscient sont presque mis en avant, comme dans par exemple « the doctor said, his look inexplicably one of amusement also » (*The Ballad of Dingus Magee 111*) où l'adverbe « inexplicablement » témoigne bien d'une volonté de rester dans l'inexplicité, hors de l'intériorité. L'insertion de références culturelles quel que soit le contexte fait fi d'une intériorité que Markson ne cherche pas à rendre de façon réaliste. On peut dire que le recours à la citation et à l'anecdote se substitue au discours intérieur, préservant une extériorité même en focalisation interne. Ceci va de pair avec le refus de la narration omnisciente. Chez Markson, la référence est énoncée par le personnage ou rapporté à sa conscience. L'effet d'un narrateur se perdant en citations et anecdotes sans rapport

direct avec l'intrigue serait trop marqué, éclipserait les personnages dont il dirait trop ou pas assez. Or, le narrateur chez Markson est tout sauf omniscient. Discret, c'est dans des évaluations hasardeuses qu'il s'exhibe le plus, dans l'expression incongrue d'un « peut-être » qui rappelle au détour d'une phrase une position littéraire – la disparition du narrateur omniscient, la mise en relief du doute :

It is in that hand that the girl clutches the machete. Yet her face, her eyes, are vacant, without expression. Or does she perhaps understand where she is, to what part of the town she has fled ?

(*Going Down* 1-2)

Ce style de narration à la fois très assertive et interrogative est récurrent dès les premiers romans de Markson. On en trouve l'équivalent dans *The Ballad of Dingus Magee*, publié en 1965 :

And then perhaps Hoke was thinking again at last, had begun to think, to remember, the lost money, rewards gained and stolen and re-established and lost again, frustration that seeped to the deepest marrow of his bones, the aggregate affront to his soul itself. Perhaps he was, because he told himself, "Yair, but he's kilt now, at last he's kilt and I kin get some peace."

(*The Ballad of Dingus Magee* 151)

Dans le cas du shérif frustré comme dans celui de la jeune femme hébétée après un meurtre, on peut comprendre l'accès incertain à l'intériorité du personnage comme un élément de caractérisation de type métaphorique. C'est le contexte qui tranche ici dans l'interprétation que l'on peut faire de cette incertitude : trouble psychologique de Fern, esprit peu éduqué du shérif (comme l'atteste son langage). Dans les deux cas, l'emploi de « perhaps » par le narrateur imite la difficulté de penser du personnage, faisant porter un doute sur la réalité de son activité mentale. Mais ce questionnement porte aussi sur l'activité narrative elle-même, annonçant les questions irrésolues sur l'intrigue restée à l'état de projet dans *Reader's Block* – encore que ces questions servent aussi la description réaliste, tout en la déconstruisant, variation sur le même thème du fait défait, qui était central dans le roman précédent (*Wittgenstein's Mistress*) :

Where precisely would Protagonist live, if near a derelict cemetery ? Possibly some sort of structure just within the grounds themselves ?

That building abandoned also ? Protagonist possibly stealing electricity through wires connected to the base of a streetlamp outside ?  
Reader sees a red brick building, in fact. Fairly small and falling into ruin, but of two stories.

(*Reader's Block* 15-16)

L'épilogue de *Reader's Block* propose une fin alternative à l'intrigue dans l'intrigue, restée inaboutie, et s'interroge aussi sur le sort du personnage de l'écrivain :

In the interim, what more for the elderly man in the house at the beach but to saunter out among the sandpipers and the gulls one afternoon, and stand for a time abstractedly in late autumn solitude, and then walk unremarkably into the sea ?

In the interim, what more for the elderly man in the house at the cemetery but to pause at his accustomed window one afternoon, and gaze for a time abstractedly at the ranks of still white stone beyond, and then turn unremarkably to the gas ?

And Reader ? And Reader ?

(*Reader's Block* 193)

On voit bien ici le refus de donner de l'extérieur les clés du personnage comme de l'intrigue. Cette mise en retrait paradoxale (car elle est aussi mise en avant de la fonction narrative, en mettant en question la réalité des faits narrés) rappelle l'injonction donnée dès la première phrase du roman *Going Down* : « Accept the illusion » (*Going Down* 1). Cet impératif, mode du dialogue, établit un contact entre lecteur et narrateur dans le goût des romans du XVIII<sup>ème</sup> siècle, bien que de façon extrêmement condensée (seule occurrence dans le texte). Mais son message dit une chose et son contraire, demandant de croire à ce qu'il donne explicitement comme illusion. De même, décrire l'état d'un personnage au conditionnel, c'est lui ôter une part de la matérialité que la description lui confère. La citation ou l'anecdote produit un même effet d'ambivalence narrative. Chez Markson, citations et références sont autant de façons de sortir de l'intrigue et des personnages, même lorsque ceux-ci sont traités en focalisation interne et que l'action se poursuit. L'effet est toujours un peu étrange. Le surgissement de l'anecdote artistique ou de la citation est un phénomène décrit dans *Springer's Progress* comme un repli, une façon de faire ou de ne pas faire face à la réalité, à la difficulté que représente par exemple une « rebuffade » (« rebuff »). Cette façon d'être ressemble aux échappées mentales du personnage de

Walter Mitty créé par Thurber, auquel Harry Fannin fait référence à propos de lui-même dans *Epitaph for a Dead Beat* (« H.Fannin, realist of the old school, like Walter Mitty » *Epitaph for a Dead Beat* 324). L'effort consiste non pas à produire une anecdote ou une citation, mais plutôt à se retenir de la produire. Il s'agit d'un « étrange déplacement crânien » qui fait surgir dans l'esprit du personnage de l'écrivain contrarié des « fragments d'histoire de l'art » sans pertinence par rapport à la situation :

There's this should be recorded here about Springer too, man retreats at rebuff. Queer sort of irrelevant cranial displacement occurs, idiosyncratic fragments of art history be what pop into his mind more often than not. Dana get authentically grieved at him, find himself pondering that Michelangelo wore his boots to bed.

*(Springer's Progress 7)*

Au lieu de répondre à sa femme qui lui demande des comptes, Lucien Springer part mentalement dans une tout autre direction. Les références artistiques sont autant de diversions qui distraient le personnage de l'insupportable, telles les digressions de Kate pour ne pas penser à sa culpabilité par rapport à la mort de son fils, tout en évitant d'un point de vue narratif un traitement intérieur qui risquerait de relever de la confession. Dans l'extrait de *Going Down* ci-dessous, l'artiste peintre Fern Winters pense à l'art comme échappatoire devant le caractère insoutenable du meurtre de Lee (« think something else, anything, think art »). Cette « scène dans la conscience de Fern », ou dans sa « pauvre tête privilégiée », intègre des passages de monologue intérieur à la manière de Joyce ou Faulkner, après un début plus construit qui explicite le recours aux références artistiques :

Telling myself not to think, to stop thinking. Saying : Do not think now. Or think something else, anything, think art. Think paintings I have loved and will hold in my poor privileged head forever, like the laughing faces of boys in Murillo, or those peasants who reek of the abiding soil in Le Nain. Think the unearthly, filtered, sourceless light in Piero della Francesca, think...  
*Oh Lee, Lee* .  
Think Leonardo, who bought birds that were caged, and set them free.

*(Going Down 155)*

La « référence intellectuelle » est aussi un moyen de distorsion générique, comme le montrent les références culturelles du gangster cultivé dans *Miss Doll, Go Home*. Dans une scène qui lui est consacrée, le chef des malfaiteurs aux allures de sage (« their wise, grey-haired leader » *Miss Doll, Go Home* 56) se prépare à exécuter ses



complices en sortant de sa valise une arme à feu (« the Luger ») coincée entre deux livres. L'association des deux contextes produit un effet burlesque, tout en permettant de sortir du cadre de l'esthétique du roman policier :

I supposed the hour was drawing near, and so I crossed to my room to return the Krafft-Ebbing to my valise. The book was paltry fare at best. I should have much preferred Virgil, but somewhere in recent days I had misplaced my copy. That incomparable Mantuan, what had Tennyson said of him? –“Wielder of the stateliest measure, ever moulded by the lips of man.” How true, how true. I would have to secure a new edition promptly. My Petronius was becoming dog-eared, I noticed. Utterly reprehensible, what the dampness of a prison such as Alcatraz will do to the best of bindings. But I was too weary to muse upon my beloved poets at the moment. The Luger lay beneath *The Twelve Caesars*, where I had replaced it last evening.

(*Miss Doll, Go Home* 105-106)

Le gangster passe ensuite très naturellement de l'admiration pour Virgile à la contemplation de son arme, dont il loue la qualité artisanale toute « nordique » : « as always, lifting it, one could not but pause to admire its severe, functional Nordic workmanship » (*Miss Doll, Go Home* 105-106). S'ensuit une phrase qui peut être comprise à double sens : l'arme dont il fallut limer le viseur au prix d'une douloureuse « distorsion esthétique » ne symbolise-t-elle pas l'ambition littéraire de Markson (qu'il voulait garder en ligne de mire dans ce petit roman ?), ratiboisée au niveau de la prose alimentaire : « It had pained me considerably to endure the aesthetic distortion which resulted from the filing away of the forward sighting bar » (*Miss Doll, Go Home* 106). Travail de distorsion jusque dans l'épure des derniers romans de Markson, les mêmes références, anecdotes ou citations peuvent figurer dans des contextes différents d'un texte à l'autre. Michel-Ange se couchait sans se déchausser (« wore his boots to bed ») : l'anecdote relevée par Lucien pour échapper aux remontrances de sa femme dans *Springer's Progress* figure aussi dans le discours de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, après une « diversion » consistant à se savonner et à se rincer sous la pluie, à la suite de quoi elle retrouve le bâton qu'elle n'avait pas perdu et imagine qu'elle aurait pu tracer sur le sable un message qui aurait été aussitôt effacé par la pluie, qu'elle aurait pu écrire de la main gauche comme Léonard de Vinci, et même écrire à l'envers, auquel cas il aurait fallu un miroir pour lire le message, le reflet étant alors plus « vrai » (« real ») que le tracé lui-même – soit une élucubration sur une réalité imaginaire, puisque rien d'autre ne se passe que sa douche sous la pluie. Le lien avec

le passage concernant Michel-Ange se fait de la douche au bain, qui amène également un questionnement sur la réalité historique, bien que sur un mode drôlatique :

Have I ever mentioned that Michelangelo practically never took a bath in his life, by the way ?  
And even wore his boots to bed ?  
On my honor, it is a well known item in the history of art that Michelangelo was not somebody one would particularly wish to sit too close to.  
Which on second thought could very well change one's view as to why all of those Medici kept telling him don't bother to get up, as a matter of fact.

(*Wittgenstein's Mistress* 185)

Quand Fern dans *Going Down* se souvient que Léonard de Vinci achetait des oiseaux en cage pour les libérer, l'anecdote participe du tragique de la scène (*Going Down* 155). Elle figure, comme le manque d'hygiène de Michel-Ange, dans le premier poème publié dans ses *Collected Poems*, sans date de publication (entre 1952 et la fin des années 1970<sup>144</sup>), tentative d'assemblage versifié d'anecdotes concernant des peintres de plusieurs époques et origines géographiques – annonçant la dernière manière de Markson (où le rythme remplacera la rime) :

#### HISTORY AND THEORY OF ART

Pontormo there, for anatomic truth,  
Was said to house cadavers 'neath his roof,  
And Cosimo, disdainful meals, would stew  
Four dozen eggs at once, while cooking glue.  
Of doltish mold, Uccello could not sleep  
Fro trying cruel perspective till he'd weep.  
Your Dürer, reading Luther, cracked and raved –  
Though unlike Michelangelo, he bathed.  
Fra Lippi spoiled, but later wed, a nun,  
And Raphael, for bawds, left walls undone;  
Yet Van der Goes could only work when calm,  
So friars shrewdly lifted voice in psalm.  
Van Gogh, who shot himself, was long since vague,  
While Titian died at ninety-nine, of plague.  
El Greco thrived in dark, when all was stilled,  
And Caravaggio once killed.

---

<sup>144</sup> « The earliest of these poems was written as long ago as 1952, though many more of them than not stem from the mid 1960s and the late 1970s. [...] In any event the sequence here is in no way chronological ». David Markson, « Foreword », *Collected Poems*, Dalkey Archive Press, 1993, p.11.

Each work of art is disciplined by laws,  
Nor will they bend to idiosyncratic flaws;  
As Leonardo doubtless would agree –  
Who bought caged birds, and set them free.

(*Collected Poems* 13)

Le quatrain final est un conundrum qui fait suivre une première affirmation par une tournure négative en « nor », tandis que le point virgule introduit une pause équivoque, comme le tiret à la ligne suivante : que faire de ces « idiosyncrétismes », de ces petits travers personnels réels ou imaginaires que les biographies relatent ? Sont-ils totalement déconnectés de l'art, celui-ci n'est-il régi que par des « lois » sans rapport avec le quotidien des artistes, avec leur vie ? Que Léonard de Vinci ait eu pour habitude d'acheter des oiseaux en cage pour leur rendre la liberté ne dit-il rien de son art ? Markson suit encore Lowry quand il accorde de l'importance à la personnalité d'un artiste : « On types of authors : « You cannot trust the ones who are too careful. As writers or drinkers. Old Goethe cannot have been so good a man as Keats or Chatterton. Or Rimbaud. The ones that burn » (*Malcolm Lowry's Volcano: Myth, Symbol, Meaning* Appendix 227). Le titre grandiloquent du poème ci-dessus, « History and Theory of Art », n'est pas uniquement ironique. Dans un renversement de proportion et de perspective, de tels « fragments d'histoire de l'art » (*Springer's Progress* 7) – ou plutôt petites histoires concernant de grands artistes – envahiront les derniers romans de Markson, de *Reader's Block* à *The Last Novel*, une fois que la nécessité de la vraisemblance narrative sera écartée. A partir de *Reader's Block*, les citations et anecdotes se rapportant à des personnages historiques constituent littéralement « 80% » du texte, de façon présentée au départ comme déconnectée de l'ébauche d'intrigue concernant l'unique personnage d'écrivain. La brièveté de chaque fragment fait qu'il s'agit d'évocations de personnages, de lieux, d'époques, dont aucun ne ressort vraiment par rapport aux autres. Si le lecteur peut se souvenir de certains noms, paroles ou faits mentionnés comme « en passant » (à l'instar du discours de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, les narrateurs des derniers romans pourraient dire à chaque anecdote : « I bring this up just in passing » *Wittgenstein's Mistress* 174), il est de fait submergé par le nombre de références. Le manque de cohésion textuelle et de cohérence isotopique rend impossible leur mémorisation :

Author has finally started to put his notes into manuscript form.

A seascape by Henri Matisse was once hung upside down in the Museum of Modern Art in New York – and left that way for a month and a half.

The speedometer needle after the crash that killed Albert Camus was frozen at 145, in kilometres – meaning roughly ninety miles per hour.  
The driver of another vehicle said the car had passed him going faster than that.

Leonardo da Vinci's father had four wives.  
Not one of whom was Leonardo's mother.

*(Vanishing Point 1)*

Et c'est cette fois à son propre compte que le lecteur pourrait reprendre le commentaire de Kate sur sa façon d'énumérer ainsi les références, qui ne passent pas inaperçues grâce à la « résonance » des noms cités, parce qu'ils font partie d'un fonds commun de culture générale :

Moreover even after having heard of them I might very well have forgotten about them again entirely, if their names had not had a certain resonance.

*(Wittgenstein's Mistress 174)*

Le caractère saugrenu, parfois méconnu, du contenu des anecdotes donne de la vie à ces esquisses, dont la multiplicité représente le foisonnement de la vie même. Mais la grande différence entre *Wittgenstein's Mistress* et les quatre romans suivants est que dans le premier cas toutes les anecdotes sont explicitement citées par le personnage de Kate : elle est constamment présentée comme l'auteur du texte en train d'être écrit, ou plus exactement tapé à la machine, avec des interruptions qui n'interrompent pas le flux de son discours sur la page, si ce n'est par des retours à la ligne de toute façon constants. Lorsqu'elle donne des détails de la vie de Léonard de Vinci (dont sa naissance hors mariage comme à la première page de *Vanishing Point*), c'est pour faire ensuite un rapprochement immédiat, sous forme de questionnement, avec sa propre vie. Ceci a des conséquences sur le texte en train de s'écrire, mais pas sur le texte en train de se lire, car la pause temporelle dans l'énonciation n'a pas pour effet une pause dans l'énoncé – le texte ne s'interrompt pas :

Leonardo wrote in his notebooks backwards, from right to left, so that they had to be held up to a mirror to be read.

In a manner of speaking, the image of Leonardo's notebooks would be more real than the notebooks themselves.  
Leonardo was also left-handed. And a vegetarian. And illegitimate.  
[...]  
I suspect there is something ironical in my knowing so many things about Leonardo and yet not knowing if the slides that I took of my mother and father, or any of my little boy, still exist.  
Or, if they exist, where.  
Time out of mind.  
[...]  
But quite suddenly I do not feel like typing any more of this, for now.  
I have not been typing, for perhaps three hours.

(Wittgenstein's Mistress 69)

La radicalité du style des quatre derniers romans de Markson, de *Reader's Block* à *The Last Novel*, permet de donner la primeur à un matériau citationnel et anecdotique présent depuis les premières œuvres de Markson, dont le premier ouvrage publié fut une anthologie de textes russes, forme longue de citation sans commentaire : *Women and Vodka*, publié en 1956 sous le pseudonyme de Mark Merrill, rebaptisé *Great Tales of Russia* lors de sa réédition en 1963. Avant que Markson ne prenne nettement ses distances avec les conventions romanesques, ses personnages sont parfois presque réduits au rang de supports à citations, lesquelles prennent la place de la caractérisation comme du discours intérieur, dans des contextes où l'intrigue n'est finalement jamais prédominante. Le caractère épuré des derniers textes résulte du parti-pris d'éviter la lourdeur du rattachement obligatoire à une logique fictionnelle dont Markson a testé les limites, avec des raccrochages in extremis à une conscience et une situation qui frôlent l'in vraisemblable, imposant parfois un ton décalé. A partir de *Reader's Block*, le non rattachement des citations à un personnage, une intrigue, un contexte par des moyens explicites est un moyen de contourner définitivement le problème de la vraisemblance, de se débarrasser des contraintes de la caractérisation et des choix narratifs et énonciatifs, et de donner au texte une liberté de ton sans en imposer aucun.

### **3. Troisième partie : Le fil conducteur de la voix narrative, de *Reader's Block* à *The Last Novel***

Nous postulons qu'il existe un fil conducteur, de nature narrative, dans ces textes qui fonctionnent aussi sur l'absence de narration. L'ambiguïté de l'écriture de Markson à cet égard est fondamentale. On ne cherchera pas à établir une fois pour toutes l'existence formelle d'un narrateur dans ces romans non traditionnels, mais plutôt à déceler les signes d'une présence narrative dans une écriture plus subjective qu'il n'y paraît. Ainsi, on n'opposera pas « récit sans narrateur » et récit pris en charge par un narrateur avec l'idée de classer le texte de Markson dans l'une ou l'autre catégorie, mais on utilisera cette distinction pour rendre compte de la subtilité d'une écriture qui se plaît à passer de l'une à l'autre, ce que permet particulièrement sa discontinuité matérielle de composition fragmentée.

Les débats narratologiques qui se sont développés depuis Genette sont intéressants dans le cadre de notre étude par les divergences de point de vue qu'ils exposent. Existe-t-il une écriture objective ? La notion de narrateur est-elle toujours pertinente ? Et celle d'énonciateur ? Les derniers textes de Markson se présentent comme une alternance de discours romanesque classique autour de la figure d'un personnage et d'une liste d'anecdotes et de citations a priori non romanesque. Le propre du style de Markson est d'entrecroiser les deux, de façon déroutante. Rappelons l'incipit de *This is Not a Novel* :

Writer is pretty much tempted to quit writing.

Writer is weary unto death of making up stories.

Lord Byron died of either rheumatic fever, or typhus, or uremia, or malaria.  
Or was inadvertently murdered by his doctors, who had bled him incessantly.

Stephen Crane died of tuberculosis in 1900. Granted an ordinary modern life span, he would have lived well into World War II.

This morning I walked to the place where the street-cleaners dump the rubbish. My God, it was beautiful.  
Says a van Gogh letter.

Writer is equally tired of inventing characters.

(*This is Not a Novel* 1)

Le rapport entre les deux types de discours est à la fois de nature très hétérogène, et lié par une logique de cause à effet : on peut comprendre que c'est précisément parce que

le personnage de l'écrivain est las d'inventer des histoires et des personnages que le roman laisse place à des anecdotes et citations de personnes réelles. Et immédiatement des questions d'ordre narratologique et énonciatif se posent : de façon classique, on peut déjà se demander s'il y a un narrateur dans les fragments de type narratif qui mettent en scène le personnage de l'écrivain ; peut-on aussi parler d'énonciateur dans ce cas ? Quant aux passages anecdotiques et aux citations, relèvent-ils de l'objectivité absolue et de l'anti-romanesque, sont-ils des fragments de réalité brute qui coupent court à tout épanchement discursif, soit des exemples de textes sans narrateur, et sans énonciateur autre que ceux auxquels sont attribuées les citations ? La relation de cause à effet que l'incipit de *This is Not a Novel* suggère ne permet pas de répondre par l'affirmative à ces questions. Mais l'absence de tout lien explicite, syntaxique ou sémantique, et la présentation par fragments séparés par des blancs qui accentue la discontinuité du texte, ne suffisent pas non plus à trancher en faveur d'une continuité narrative et énonciative.

Dans cette troisième partie, nous explorons l'hypothèse de cette continuité, en nous fondant sur les éléments de l'écriture de Markson qui relie le plus explicitement les deux types de discours. On se penchera dans un premier temps sur l'aspect narratif de cette écriture, en montrant comment le personnage sert de point de référence central au texte entier malgré sa discontinuité apparente. Des emprunts à des analyses cognitives du mécanisme de l'anaphore dans le discours ordinaire nous permettront d'envisager autrement la distance linéaire, qui n'entrave pas nécessairement la relation entre éléments. La notion de saillance est ici fondamentale, ou mise en relief et hiérarchisation des informations. Le rôle de l'incipit dans les textes de Markson est précisément de mettre en place cette saillance.

L'écriture de Markson est fondée sur l'ambiguïté énonciative, et le lecteur est sans cesse amené à se demander « qui parle », voire même si « ça parle »<sup>145</sup>. Cette ambiguïté s'exprime notamment dans un jeu de pronoms, entre la troisième personne du récit (avec ou sans narrateur) et les deux premières personnes du discours direct (seul contexte proprement énonciatif pour certains). C'est l'usage du pronom « one » qui révèle le plus le caractère fondamentalement ambigu de l'énonciation chez

---

<sup>145</sup> Expression de William James à propos du courant de conscience (« it speaks »).

Markson, au point qu'il est impossible d'identifier tout à fait la source de chaque énoncé. Ainsi, tout en relevant des marques d'énonciation dans des fragments apparemment déconnectés d'un discours personnel, tout en remarquant l'existence d'une intention illocutoire, il restera difficile d'en préciser la source.

L'usage que Markson fait de la citation est emblématique de cette irréductibilité. Comble de l'anonymat énonciatif, degré maximal de l'absence chez un auteur qui annonce l'intention d'en dire le moins possible sur son narrateur et sur ses intentions narratives, la citation est aussi partie prenante d'un discours plus large, et se place en fait sur deux niveaux énonciatifs. L'effet de ventriloquie produit participe du trouble jeté sur l'identité de la source énonciative, alors même que des indices syntaxiques et sémantiques permettent de percevoir l'unité d'un discours global. Par sa présence même, la citation dit quelque chose de la dimension rhétorique du texte de Markson, permet de faire question sans en poser, donne matière à réflexion sur l'identité et sur la propriété.

Nous terminerons par une analyse d'emplois de la forme en -ING au statut syntaxique indécidable, dans des énoncés elliptiques sans sujet. L'ambiguïté est encore ici fondamentale, ce que l'étiquette de participe présent ne permet pas de comprendre, voire occulte. Une analyse grammaticale du rôle de cette forme en général et dans le texte de Markson en particulier, servira, on l'espère, à apprécier la finesse de cette écriture. L'ellipse du sujet est aussi à l'image du fonctionnement en creux du texte et participe de la construction de son sens : vide plein, c'est un lien, en même temps que l'expression claire d'une part de non-dit. Le cadre énonciatif global dans lequel s'inscrit cette étude contiendra ainsi les paradoxes fondateurs de cette écriture très personnelle et très neutre, discontinue et très liée, faite de blancs et de signes.

### **3.1. L'activité narrative dans les derniers textes de Markson**

On notera que dans le projet d'écriture annoncé dans *This is Not a Novel* (1-9), s'il est question de se débarrasser de l'intrigue, des personnages, etc., le problème de l'existence ou non d'un narrateur n'est même pas mentionné. Au lieu de cela, c'est l'existence du personnage de l'écrivain, traité à la troisième personne, qui est



réaffirmée après la question légitime de savoir comment ce personnage peut exister dans un « livre sans personnages » :

Does Writer even exist ?

In a book without characters ?

[...]

Obviously Writer exists.

Not being a character but the author, here.

Writer is *writing*, for heaven's sake.

(*This is Not a Novel* 12-13)

Le personnage de l'écrivain n'est « pas un personnage mais l'auteur, ici » : on peut voir là une variante de récit enchâssé, présenté par un personnage remplissant une fonction narrative, lui-même présenté de l'extérieur par une autre fonction narrative. Le passage ci-dessus est emblématique du jeu auquel se livre Markson, entre disparition de la narration et expression forte d'une subjectivité structurante. On a affaire à un raisonnement, avec un problème initial (comment l'écrivain peut-il exister dans un livre sans personnages ?) et sa résolution. Notons que la traduction de la dernière ligne demande réflexion, selon l'analyse que l'on fait de BE+ING. Selon la tradition grammaticale qui voit en BE+ING un imparfaitif, « Writer is writing » se comprend comme « Ecrivain est en train d'écrire ». La valeur aspectuelle rend alors compte du caractère progressif de l'écriture en tant qu'action en cours, ce qui convient à la position de cet énoncé en début de roman (page 13 de *This is Not a Novel* ). On peut considérer cette forme comme une présentification de l'écriture, qui fait coïncider de façon fictive temps de l'écriture et temps de la lecture, et qui équivaut dans ce cas à la formule ancienne du narrateur présentant une histoire à caractère nouveau pour un auditoire particulier, afin de mieux capter l'attention du lecteur qui se trouve de fait inclus.

Mais on peut voir aussi – et ce n'est pas nécessairement contradictoire – cette occurrence de BE+ING comme l'expression définitive de la conclusion sans appel du raisonnement dont elle est l'aboutissement. A la question initiale « Auteur existe-t-il ? » il est ainsi répondu que « oui, la preuve, puisqu'il écrit ». Cette analyse se fonde

sur la valeur présupposante de BE+ING telle qu'elle a été démontrée par Adamczewski. On s'éloigne ici de la présentification pour accorder davantage d'importance au contexte, en l'occurrence argumentatif et thématique (au sens littéraire, la question de l'existence de l'auteur étant au cœur du roman de Markson), avec mise en relief d'une subjectivité (le déictique « here », l'expressivité des italiques et de « for heaven's sake »). On note l'absence de complément d'objet à « is writing », qui oriente vers une interprétation argumentative générale davantage que vers la présentification (par rapport à / Writer is writing this book /). On peut se demander sur quoi faire porter les italiques en français, ce qui revient à se demander ce qu'ils soulignent en anglais : l'aspect progressif ou le poids argumentatif ?

C'est en choisissant la seconde interprétation que nous proposons cette traduction du passage, qui inscrit le roman en train d'être écrit et lu dans la problématique plus large de la critique littéraire du vingtième siècle et de la disparition de l'auteur dont parlait Barthes :

Ecrivain existe-t-il seulement ?

Dans un livre sans personnages ?

[...]

Ecrivain existe, de toute évidence.

N'étant pas un personnage, mais l'auteur, ici, voyez-vous.

La *preuve* de son existence, c'est qu'il écrit, bon sang.

Nous proposons une traduction plus « glosée » que celle de Claro, c'est-à-dire qui tient davantage compte du poids des marqueurs linguistiques (d'où l'expression phatique « voyez-vous » et la glose de BE+ING en « preuve de son existence », avec déplacement des italiques sur le mot « preuve » comme traduction de l'opération métalinguistique). La traduction de Claro ne met pas en évidence cet aspect (on note qu'il n'utilise pas la tournure « en train de » pour rendre « is writing », mais un simple présent) :

Ecrivain existe-t-il même ?

Dans un livre sans personnages ?

[...]

Visiblement, Ecrivain existe.

N'étant pas un personnage, mais l'auteur, ici.

Ecrivain *écrit*, bon sang.

(Claro 21-22)

Il nous semble que la traduction de Claro est un peu trop neutre par rapport aux enjeux littéraires du texte et à son fonctionnement sur des degrés différents de saillance ou de mise en relief<sup>146</sup>. Outre qu'il place soudain au premier plan le personnage, souvent absent, on peut comprendre ce passage comme une sorte de pamphlet contre les tenants de la disparition de l'auteur. L'ironie est que l'auteur y est présenté comme un personnage distinct de l'auteur réel Markson, traité à la troisième personne, sorte de double partiel de Markson dont il reprend certaines caractéristiques, à commencer par la fonction d'écrivain qui lui sert de nom. L'écriture de Markson dans ses quatre derniers romans joue avec les éléments narratifs, jusqu'à en faire une thématique romanesque. La question sous-jacente est sans cesse celle que pose en creux le titre de *This is Not a Novel* : si ce n'est pas un roman, si ce n'est pas une narration, qu'est-ce que c'est ? Que deviennent les éléments narratifs lorsque la narration est mise à mal mais ne disparaît pas totalement ? C'est dans *Reader's Block*, qui met en scène un personnage d'écrivain cherchant en vain à écrire un roman, que ces problèmes sont exprimés le plus (relativement) explicitement :

I have a narrative. But you will be put to it to find it<sup>147</sup>.

(*Reader's Block* 78)

Who is speaking, and says, We were in study-hall, in the first sentence of *Madame Bovary* ?<sup>148</sup>

(*Reader's Block* 112)

Protagonist went out at five ?<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> On peut faire le même commentaire sur la traduction des italiques dans « *I am real !* said Alice, and she burst into tears » par des italiques sur le même verbe être « *Je suis réelle !* dit Alice, et elle se mit à pleurer » (Claro 180), alors que cette marque d'emphase en anglais est traduite ailleurs par « Mais si, je suis réelle ! » ou encore « Bien sûr que je suis réelle ! ».

<sup>147</sup> Citation de Djuna Barnes, *Nightwood*.

<sup>148</sup> Le roman de Flaubert, avec son « narrateur-témoin initial » qui disparaît ensuite totalement de la surface du récit, est pour Genette un cas d'« infraction à une norme implicite », celle de la « relation du narrateur à l'histoire » qui est « en principe invariable », à savoir que si le narrateur appartient à l'univers diégétique de son récit il est censé réapparaître au cours de celui-ci. Pour Genette, le « changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage » constitue une « transgression plus forte encore » (Genette 257).

Les questions posées ici de façon fugace et détournée sont en fait d'ordre théorique : comment retrouver la narration dans un texte qui la masque, quel est le rapport entre la surface du texte et le tissu narratif ; qui parle, que devient le narrateur lorsque ses traces ne sont plus clairement visibles ; est-il encore possible d'adopter un style narratif classique ? Encore une fois, c'est toute la problématique de l'écriture romanesque à l'époque contemporaine qui est soulevée par petites touches successives, minant le texte de l'intérieur aussi bien qu'elle en guide l'interprétation.

### 3.1.1. (Im)précisions narratologiques

Nous choisissons le terme de « voix narrative » en sachant bien que des controverses importantes existent en narratologie, et que c'est un parti pris. Si Genette a intitulé « Voix » tout un chapitre de *Nouveau discours du récit*, d'autres parlent d'« inconsistance de la métaphore de la voix »<sup>150</sup> et contestent « l'application injustifiée du modèle communicationnel aux *textes* narratifs, à l'écrit »<sup>151</sup>. Or, il est impossible de trancher de façon non arbitraire entre les conceptions « communicationnelles » du récit « pour lesquelles la communication entre un narrateur et un narrataire, réels ou fictionnels, est constitutive de la définition du récit », et les théories « poétiques » selon lesquelles « le récit de fiction, ou un certain type de récit de fiction, et la communication sont des catégories mutuellement exclusives » (Patron 24). Ces différences d'approche soulèvent les passions. Ainsi, arguments à l'appui, c'est avec « indignation » que Sylvie Patron reproche à Gérard Genette sa condamnation des analyses d'Ann Banfield dans *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982) lorsqu'il écrit : « le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères »<sup>152</sup>. Sylvie Patron émet quant à elle « de sérieux doutes quant à la capacité du concept de

---

<sup>149</sup> Variation de « La marquise sortit à cinq heures », le point d'interrogation reprenant de façon très condensée toute la problématique soulevée par Valéry.

<sup>150</sup> Sylvie Patron, *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin, 2009 (137). Cet « effet de titre » est de Sylvie Patron dans son résumé de la critique de la narratologie genettienne par Monika Fludernik (Patron 135).

<sup>151</sup> Fludernik, Monika. « New Wine in Old Bottles ? Voice, Focalization, and New Writing », *New Literary History*, vol.XXXII, n°3, p.619-638 (622). Cité par Sylvie Patron (137).

<sup>152</sup> Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, 2007 [1983], p.373.

narrateur à assumer simultanément tous les rôles que les théoriciens communicationnalistes veulent lui faire assumer » (Patron 255).

Elle énumère ainsi les soi-disant rôles du narrateur : « garantir une approche « immanente » du récit de fiction » ; « définir le récit de fiction par opposition au récit non fictionnel » ; « composer fictionnellement le récit de fiction en usant des catégories de l'« ordre », de la « durée », de la « fréquence », du « mode » et de la « voix » (dans la terminologie de Genette) » ; « faire que l'information narrative soit présentée comme « connue » au lieu d'être « imaginée » » ; assumer les fonctions de « représentation » et de « contrôle », et éventuellement la fonction d'« interprétation » ; « définir le récit de fiction par opposition à la pièce de théâtre » ; « « authentifier » les faits fictionnels » ; « faire porter un doute (donc ne pas authentifier) les faits fictionnels » ; « remplir les conditions de réussite des actes de langage correspondant aux phrases des récits de fiction » ; « être à l'origine de la « ventilation de l'information narrative » » (Patron 255). Or, ces fonctions nous paraissent pertinentes pour décrire une activité narrative dont on montrera qu'elle est perceptible dans les derniers textes de Markson. C'est cette activité narrative qui permet justement de distinguer ces ouvrages d'une liste plus ou moins aléatoire et dépersonnalisée d'anecdotes et de citations, et d'y reconstruire une intrigue, et l'« autoportrait minimaliste » dont il est question en quatrième de couverture de *The Last Novel*<sup>153</sup>.

Ceci dit, le passage incessant d'éléments narratifs classiques à une série apparemment hétérogène d'anecdotes et de citations brouille constamment l'identité du narrateur et la perception par le lecteur de son degré de maîtrise du texte. Markson est en cela tout à fait post-moderne, et en écrivant ainsi il prend position de façon quasiment théorique, refusant à la fois l'omniprésence claire et l'absence totale. On peut dire comme Sylvie Patron qu'« avec Hamburger, Kuroda et Banfield, le concept de narrateur a fait l'objet d'une contestation qui semble l'avoir définitivement privé de cette sorte d'évidence apodictique dont il jouissait auparavant » (Patron 256), et poser

---

<sup>153</sup> La description qui est faite du texte de Markson l'apparente au roman narratif : « As Novelist moves through his last years, a minimalist self-portrait emerges, becoming an intricate masterpiece from David Markson's astonishing imagination. Through these startling, frequently comic, but often tragic anecdotes we unexpectedly discern the entire shape of a man's life ». *The Last Novel*, quatrième de couverture, éd. Shoemaker & Hoard, 2007. Sur la même page, William Kennedy parle de la réussite de Markson en termes de structuration : « shaping this into a face-off with his own death ».

avec Monika Fludernik la question de la spécificité de « certains textes du *nouveau roman* » et d'écritures comparables<sup>154</sup>. Des textes comme les derniers romans de Markson amènent a priori à prendre de la distance vis-à-vis des positions catégoriques de Barthes (« il ne peut y avoir de récit sans narrateur »<sup>155</sup>) ou de Genette (« votre récit sans narrateur existe peut-être mais depuis quarante ans que je lis des récits, je ne l'ai rencontré nulle part. [...] si je rencontrais un tel récit, je m'enfuirais à toutes jambes »<sup>156</sup>).

Une notion comme celle de « fonction narrative », plus impersonnelle, peut sembler séduisante en ce que les énoncés ne sont plus obligatoirement pris en charge par un narrateur<sup>157</sup>, ce qui pourrait convenir à certains aspects du texte de Markson si l'on voit celui-ci comme une succession de citations et d'anecdotes sans rapport avec une intrigue ni avec un narrateur, personnifié ou non. Le choix et l'ordonnement de ces fragments seraient le fait d'une telle fonction, sans mise en avant d'une subjectivité. Ce terme est cependant trop impersonnel pour correspondre exactement au style de Markson, chez qui justement une voix se fait entendre, sans que l'on puisse déterminer son identité de façon précise. Cette indétermination est à la fois fluctuante et fondamentale, elle dit quelque chose de l'identité en soi.

L'écriture de Markon se situe à une sorte de carrefour énonciatif et narratif, entre énonciation et non énonciation, narration et non narration. Des théories contradictoires peuvent être sollicitées, parce qu'elles présentent toutes un intérêt par rapport à ces textes atypiques. Les citations et anecdotes, ainsi qu'une narration « objective » à la troisième personne, peuvent être comprises comme un exemple de disparition de la subjectivité. Notre analyse cherchera au contraire à relier ces passages à une subjectivité narrative englobante, mais sans nier une interprétation locale de ces mêmes passages, qui peuvent être dépourvus de toute subjectivité apparente.

---

<sup>154</sup> Fludernik (622), cité par Patron (137).

<sup>155</sup> Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structural des récits », dans Roland Barthes, éd., *L'analyse structurale du récit* (*Communications*, n°8), Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 1981 [1966], p.7-33 (24).

<sup>156</sup> Genette (373).

<sup>157</sup> « Sur la notion de fonction narrative, voir Hamburger [*La logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957, 1968]], p.126-130 et *passim*, et deuxième partie, chapitre 7, p.171 » (Patron 259).

Le fait de considérer des textes comme les derniers romans de Markson comme marginaux ou « expérimentaux » les écarte a priori des corpus d'analyse générale, ce qui a pour conséquence logique qu'aucune théorie ne s'applique directement à cette écriture composite. L'entre-deux de l'écriture conduit à un entre-deux théorique. Or ces textes atypiques peuvent précisément permettre d'apprécier la prise en compte de l'ambiguïté ou de l'incertitude, et fournir une base pertinente à certaines intuitions. Par exemple, ne peut pas reprendre ici les analyses d'Ann Banfield, parce qu'elle distingue trop nettement expression et communication, discours direct et discours indirect, rendant difficile l'étude de textes qui se situent précisément entre les deux. Mais l'idée de Banfield de chercher de l'expressivité dans la syntaxe paraît pertinente pour l'analyse de l'écriture de Markson, alors que les générativistes dont elle s'inspire n'envisageaient pas cette dimension.

Le problème est que ses analyses sont trop catégoriques pour servir de base à une étude comme la nôtre. Ainsi, Banfield évince la présence d'un « locuteur » (ou « énonciateur ») dans les contextes qui ne comportent pas les caractéristiques d'une situation de communication, en distinguant « la possibilité qu'offre la langue de dissocier expression et communication ». Elle « pose que les traits spécifiques de la communication sont ceux qui correspondent aux éléments et constructions qui peuvent être présents dans les phrases du discours direct ». Ces éléments sont les pronoms personnels de deuxième personne, les impératifs, les apostrophes, les « adverbes et locutions adverbiales orientés vers le destinataire », « des occurrences du présent grammatical et des indications de prononciation ». Pour elle, un énoncé centré exclusivement sur une troisième personne ne relève pas de la communication et ne saurait contenir un « locuteur » ou « énonciateur » : « Represented speech and thought is now characterizable as a representation of expression without this in any way implying a representation of communication. This is the inevitable conclusion of a position which argues that Es<sup>158</sup> with a third-person SELF cannot also contain a SPEAKER » (Banfield (1982) p.111, cité par Patron 219). Ceci revient à dire que si les points de repère déictiques sont ceux d'une troisième personne, on ne saurait parler

---

<sup>158</sup> Le « nœud E » se rapporte à la dimension expressive, et est proposé par Banfield à la place du nœud S (pour *sentence*, la phrase) de la grammaire générative. Il s'agit d'un « point de repère pour le système subjectif : déictiques, pronoms personnels, certains temps verbaux, certains mots et expressions », qui est à la base des démonstrations de *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982) (cité par Patron 207).

de locuteur (ni d'énonciateur ? quelle traduction pour « speaker » ?). L'impossibilité d'une transformation entre discours direct et discours indirect amène Banfield à considérer qu'ils sont « engendrés indépendamment l'un de l'autre dans la base (c'est-à-dire en structure profonde) », et à déclarer à propos du discours direct, du discours indirect et du discours indirect libre qu'« il est désormais acquis qu'il s'agit de trois formes indépendantes l'une de l'autre, c'est-à-dire qu'on ne peut pas passer de l'une à l'autre par des opérations mécaniques (Banfield 1973)<sup>159</sup> ». Ce discours serait largement accepté aujourd'hui (Patron 206).

Or, du moins telles quelles, ces distinctions trop clairement posées ne conviennent pas à l'analyse des textes de Markson. Comme chez Halliday et Hasan, les limites de l'acceptabilité sont trop vite atteintes pour permettre l'analyse de cette écriture contemporaine, lorsqu'elle semble s'appuyer par exemple sur « l'existence dans le discours direct de transformations et d'éléments ou de constructions qui deviennent inacceptables dans le discours indirect : inversion du sujet dans les questions, topicalisation (mise en relief par antéposition), dislocation à droite, antéposition des adverbes de mouvement comme « away » en anglais ; interjections, phrases exclamatives, constructions exclamatives sans verbe ; phrases « incomplètes » (qui ne peuvent pas toutes être considérées comme des ellipses ou comme des phénomènes de performance) ; impératifs, apostrophes ; phrases dans une langue ou un dialecte différents de ceux de la proposition introductrice ; adverbes et locutions adverbiales « orientés vers le destinataire », comme « frankly » » (Patron 205- 206). Les exemples donnés<sup>160</sup> sont certes inacceptables dans le contexte du roman de Virginia Woolf et de sa place dans l'histoire littéraire, mais seraient recevables dans un texte contemporain ; les astérisques indiquant l'agrammaticalité sont pour nous employés de façon trop catégorique :

- (6) (a) Clarissa exclaimed, "What a lark !"
- (b) \*Clarissa exclaimed that what a lark.
- (7) (a) « Mais quelle horreur ! » se dit-elle [...]
- (b) \*Elle se dit que mais quelle horreur.

(Patron 206)

<sup>159</sup> Cité par Charaudeau et Mainguenu (2002), p.192 (Patron 206).

<sup>160</sup> Il s'agit en (6) d'un exemple construit par Banfield à partir d'une phrase de *Mrs Dalloway*, et en (7) d'un extrait de la traduction française du même roman (Patron 206).



Il est à noter que des exemples de « discours indirect » comparables ont été trouvés dans des textes littéraires par les « adversaires de Banfield »<sup>161</sup>, mais que l'on peut toujours objecter en retour que ceux-ci « semblent confondre la notion de grammaticalité et celle d'occurrence attestée dans un texte ou un ensemble de textes » (Patron 206). Nous considérons encore une fois les notions de grammaticalité et d'agrammaticalité comme des normes qui ne s'appliquent pas au discours ordinaire comme au texte poétique, cette opposition binaire ne rendant pas compte de la relativité des écarts de l'écriture littéraire par rapport à une norme qui de plus évolue sans cesse.

Notre analyse des derniers textes de Markson sera fondée sur un parti-pris énonciatif qui postule l'existence continue d'une voix narrative plus ou moins explicite. Le terme de voix narrative nous paraît plus approprié que celui de narrateur, et que celui de fonction narrative. Cette voix est trop perceptible pour n'être qu'une fonction, sans être incarnée dans un personnage de narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique. Ceci tient en partie à l'hétérogénéité du texte de Markson, qui alterne courts passages narratifs et matériel citationnel. La discussion ne serait pas la même s'il n'y avait que les passages narratifs, ou que les citations et anecdotes.

On verra que la question « qui parle ? » ne peut ni être évacuée, ni clairement résolue dans ces textes atypiques, mais qui reprennent certains mécanismes de la fiction traditionnelle. Notre démarche se rapproche de la « narratologie énonciative », qui a pu être qualifiée de « spécificité française »<sup>162</sup>, et qui pose que « la linguistique énonciative, représentée par les travaux d'Antoine Culioli et de son école, est l'auxiliaire indispensable de la narratologie » (Patron 263). Il ne s'agit pas d'un groupe formel, ni d'une théorie à proprement parler, mais plutôt de pistes de réflexion communes. Le rapprochement entre narratologie et théories énonciatives est facilité par le fait que la narratologie « genettienne » et le développement de la linguistique énonciative sont historiquement contemporains. Genette emprunte le vocabulaire des

---

<sup>161</sup> Sylvie Patron cite Chatman, 1978, p.200, McHale, 1978, p.254-255, Fludernik, 1993a, p.227-259, 380 (Patron 206).

<sup>162</sup> Sylvie Patron explique le choix du titre de son chapitre, « La narratologie énonciative : une spécificité française » (Patron 263), par le fait que les référents théoriques des principaux représentants de ce courant – les Français Laurent Danon-Boileau, Alain Rabatel et René Rivara – « sont tous français (à l'exception de Banfield) » (Patron 265).

théories de l'énonciation en parlant par exemple de « sujet de l'énonciation », « sujet de l'énoncé », ou de « marque d'énonciation », et en déduit même sa conception du narrateur qui « ne peut être dans son récit, comme tout sujet d'énonciation dans son énoncé, qu'à la « première personne » (cité par Patron 266) ». On soulignera cependant avec Sylvie Patron que « tout cela ne justifie pas qu'on parle de méthodologie commune entre la linguistique énonciative et la narratologie » (Patron 266). Comme le remarque Rivara, « Genette considère toujours, explicitement ou non, les faits grammaticaux comme secondaires »<sup>163</sup>, l'apport de la linguistique énonciative n'ayant « paradoxalement » pas beaucoup influencé la narratologie (Patron 267). L'étude de la langue ne constitue qu'une partie de l'analyse littéraire, c'est pourquoi on peut ici encore conclure à une certaine irréductibilité de la difficulté à faire coïncider linguistique et littérature : « Les relations entre la linguistique et la narratologie ou la théorie narrative resteront toujours inépuisables et toujours inabouties, dans la mesure où une part importante de l'usage du récit de fiction échappe à l'étude de la langue du récit de fiction » (Patron 283).

Nous reprenons à notre compte le postulat de Rivara selon lequel « une linguistique de type énonciatif qui considère le discours humain comme une activité (la construction du sens par un énonciateur au bénéfice d'un interlocuteur) peut, en traitant la narration littéraire comme un type spécifique d'énonciation, permettre l'élaboration ou l'élucidation de concepts proprement narratologiques (comme « monologue intérieur ») et expliquer plusieurs des propriétés fondamentales du récit ».<sup>164</sup> Nous nous inscrivons globalement dans le cadre d'une « narratologie énonciative » qui s'appuierait notamment sur des considérations grammaticales, et envisagerons l'écriture de Markson sous l'angle énonciatif afin d'en apprécier le caractère lié, sujet de notre étude, qui n'est pas à proprement parler d'ordre narratologique.

Nous reviendrons au terme de « voix narrative » au cours de cette partie. Dans un premier temps, nous emploierons la notion de « narrateur » au sens large que lui a concédé Genette, en le distinguant à la fois de l'auteur et des personnages d'écrivains de Markson. Sans en faire un personnage incarné, on postulera l'existence d'un narrateur dans le texte de Markson comme dans tout texte, même dans le récit à la

---

<sup>163</sup> Rivara 2000, p.12. Cité par Patron (266).

<sup>164</sup> Rivara 2000, p.50. Cité par Patron (263).

troisième personne, à la suite de Genette et Barthes. Seul ce postulat peut nous permettre de parler d'énonciation à propos du texte entier. Il s'agira d'une définition a minima, afin de tenir compte du brouillage énonciatif constant d'un texte marqué par la multiplicité, la ventriloquie et le déplacement des repérages. On s'attachera à mettre en évidence les traces laissées par une structuration qui invitent à reconstruire l'image de celui ou de ce qui parle, car il nous semble que c'est précisément la démarche qui est attendue du lecteur de Markson.

### 3.1.2. Narrateurs et personnages d'écrivains dans les derniers textes de Markson

Il est à noter que Markson n'a jamais utilisé le nom de « Narrator » comme nom du personnage principal dans ses quatre derniers romans. Les seuls personnages au sens traditionnel sont des personnages d'écrivain, dont le seul nom se rapporte à cette fonction, respectivement « Reader »<sup>165</sup> dans *Reader's Block*, « Writer » dans *This is Not a Novel*, « Author » dans *Vanishing Point*, et « Novelist » dans *The Last Novel*. Comme la légère variation onomastique le suggère, fondée sur la synonymie, il s'agit de personnages quasi-similaires, qui ressemblent fort à des doubles de l'auteur étant donné la concordance entre les détails biographiques donnés. Dans *Reader's Block*, le jeu de miroirs est triple, puisque le personnage d'écrivain « Reader » cherche à écrire un roman autour d'un personnage nommé simplement « Protagonist » auquel il pense conférer certains de ses propres traits ou expériences, qui sont eux-mêmes ceux de l'auteur David Markson (hospitalisations, enseignement ...). Du moins s'interroge-t-il : « How much of Reader's own circumstances or past would he in fact give to Protagonist in such a novel ? » (*Reader's Block* 12). L'ambiguïté est posée dès les premiers fragments, avec l'emploi d'un pronom de première personne dont on ne saurait dire clairement s'il se rapporte à un narrateur ou directement à l'auteur, d'autant plus que la possibilité d'une autobiographie est évoquée un peu plus loin, à la troisième personne<sup>166</sup> :

---

<sup>165</sup> La citation de Borges placée en exergue de *Reader's Block* fournit une source évidente, et opère une équivalence entre lecture et écriture : « First and foremost, I think of myself as a reader ».

<sup>166</sup> La question au sujet de l'autobiographie est reprise page 137, soit vers l'amorce de la fin du roman - ce qui dans l'architecture marksonnienne est une marque d'importance, moins forte cependant que si elle figurait dans les toutes dernières pages.

I am growing older. I have been in hospitals. Do I wish to put certain things down ?

Granted, Reader is essentially the I in instances such as that. Presumably in most others he will not be the I at all, however.

*(Reader's Block 10)*

Or is he in some peculiar way thinking of an autobiography after all ?

*(Reader's Block 13)*

Par ce jeu de pronoms, l'ambiguïté référentielle est à la fois posée et levée. Le « je » du premier fragment est parfois le « il » du personnage, parfois non : il y a donc deux instances, qu'elles coïncident ou non. Le dédoublement narratif est clairement exposé à nouveau dans la question sur l'autobiographie. L'utilisation de la première personne dans cette réflexion sur le genre, qui suit la question « What is a novel in any case ? » (*Reader's Block 13*), pourrait être perçue comme une intrusion de l'auteur (selon le pacte autobiographique, justement, le « je » du texte pourrait ici parfaitement correspondre au nom inscrit sur la couverture, David Markson : /Or am I in some peculiar way thinking of an autobiography after all ?/); ou bien il renverrait à un narrateur qui deviendrait de plus en plus explicite, alors que l'emploi de la troisième personne le relègue au contraire dans les coulisses du texte. Dans l'énoncé original, « Or is he in some peculiar way thinking of an autobiography after all ? » (*Reader's Block 13*), si l'on postule avec Genette qu'il y a un narrateur dans tout texte, on distingue ici sa présence en même temps que l'on est placé du point de vue du personnage dans cet énoncé au discours indirect (voire indirect libre).

Dans *Reader's Block*, le tatonnement entre première personne et troisième personne est emblématique de l'ambiguïté déclarée du texte : de qui s'agit-il, de quel type de narration s'agit-il ?

Someone nodded hello to me on the street yesterday.

To me, or to him ?

Someone nodded hello to Reader on the street yesterday.

*(Reader's Block 9)*

Le nom Reader peut prendre le sens de lecteur ou de conférencier<sup>167</sup>, renvoie potentiellement au destinataire du texte aussi bien qu'il s'inscrit dans le sens auto-réflexif qui lui est donné dans la citation de Borgès en exergue de *Reader's Block* (« First and foremost, I think of myself as a reader »). La suite immédiate du texte semble déconnectée de ce personnage :

Church bells were already ringing, to announce the Armistice in November 1918, when word reached Wilfred Owen's family that he had been killed in battle one week before.

Picasso made Gertrude Stein sit more than eighty times for her portrait. And then painted out the head and redid it three months later without having seen her again.

Pablo Casals began each day for more than seventy years by playing Bach.

*(Reader's Block 9)*

Suit une reprise de l'installation du personnage selon la même problématique pronominale :

I have come to this place because I had no life back there at all.

I have, Reader has ?

Reader has come to this place because he had no life back there at all.

Someone nodded hello to him on the street yesterday.

*(Reader's Block 9)*

Ce jeu de pronoms expose deux façons possibles de conduire un récit, à la première ou à la troisième personne, tout en posant comme pour la nier aussitôt la question de la possibilité du pacte autobiographique. Le pronom « I » ici coïncide potentiellement avec le signataire du texte, le nom qui figure en couverture, soit David Markson lui-même, d'autant plus que des détails biographiques viennent corroborer cette hypothèse. Mais en instaurant clairement une distance par le biais de la troisième personne, Markson fait basculer son texte vers le roman, expose le choix à faire « entre

---

<sup>167</sup> Voir la définition de l'OED : « (usually Reader) a senior teacher at a British university just below the rank of a professor : *She is Reader in Music at Edinburgh* ».

deux attitudes narratives », entre « faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire », entre un récit hétérodiégétique et un récit homodiégétique selon la terminologie de Genette (Genette 254). Le jeu des pronoms est troublant ici car il renvoie au même personnage perçu sous deux angles différents, avec coïncidence ou non entre narrateur et personnage. Ces passages sont aussi des interventions directes du narrateur, qui « peut à tout instant intervenir comme tel dans son récit », en vertu de quoi « toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne » (Genette 255). On peut dire que cette insistance sur le choix de la voix narrative met en relief un personnage qui serait sinon dénué d'épaisseur, à qui il n'est même pas donné un vrai nom. Le passage par le pronom « I » lui donne l'importance qui ne lui est pas accordée par des moyens plus descriptifs. La grammaire joue ici un rôle habituellement dévolu au lexique. Ce passage par la première personne est d'ailleurs dans la ligne de la « prédilection des romanciers contemporains pour la narration à la première personne et au présent », qui est un « choix stylistique » et « permet de faire l'économie d'une description du héros, donc d'un marquage idéologique » (Jouve 103). Dans le même temps, en défaisant la relation d'identité entre narrateur et personnage permise par l'emploi de « I », le narrateur se désolidarise du personnage, bien que de façon non définitive puisque le jeu des pronoms continue.

Dans *This is Not a Novel*, le nom du personnage est le premier mot du texte. Si ce nom entretient la confusion avec l'auteur, David Markson, l'hésitation entre personnes grammaticales n'est plus de mise, si ce n'est un risque de confusion sur le référent de « I » dans le cinquième fragment, vite levé par une attribution à Van Gogh. On retrouve l'alternance thématique personnage / citations ou anecdotes / personnage, inaugurée par *Reader's Block* et qui constitue la trame des quatre derniers romans de Markson :

Writer is pretty much tempted to quit writing.

Writer is weary unto death of making up stories.

Lord Byron died of either rheumatic fever, or typhus, or uremia, or malaria.  
Or was inadvertently murdered by his doctors, who had bled him incessantly.

Stephen Crane died of tuberculosis in 1900. Granted an ordinary modern life span, he would have lived well into World War II.

This morning I walked to the place where the street-cleaners dump the rubbish. My God, it was beautiful.  
Says a van Gogh letter.

Writer is equally tired of inventing characters.

*(This is Not a Novel 1)*

Dans *Vanishing Point*, la voix narrative reste plus nettement extérieure au personnage installé de même dans le premier fragment. Le premier mot instaure autant de proximité par son sémantisme que de distance grammaticale et fonctionnelle entre le signataire du texte, l'auteur réel David Markson, et une création fictionnelle qui n'accède pas tout à fait au rang de personnage, par son absence de nom et par le manque d'autonomie dans le cadre non fictionnel dans lequel il s'inscrit. Si « le personnage, en tant qu'acteur, sujet ou objet de l'intrigue, est le pôle privilégié des questions et attentes du lecteur » (Jouve 93), l'effet produit par la succession installation du personnage / énoncés sans rapport apparent fait de l'attente une quête générale de sens (du texte) ; lorsque le personnage « Author » est mentionné à nouveau, le lecteur est rassuré et s'accroche d'autant plus à cette figure qu'elle est un des seuls éléments conventionnels du genre romanesque du texte de Markson :

Author has finally started to put his notes into manuscript form.

A seascape by Henri Matisse was once hung upside down in the Museum of Modern Art in New York – and left that way for a month and a half.

The speedometer needle after the crash that killed Albert Camus was frozen at 145, in kilometres – meaning roughly ninety miles per hour.  
The driver of another vehicle said the car had passed him going faster than that.

Leonardo da Vinci's father had four wives.  
Not one of whom was Leonardo's mother.

An early intention was that Hector Berlioz would become a physician.  
Until he went headlong out a hospital window during his first dissection.

Author had been scribbling the notes on three-by-five-inch index cards. They now come close to filling two shoebox tops taped together end to end.

*(Vanishing Point 1)*

Cet extrait montre à quel point la voix narrative est brouillée. Le personnage est ici un double parfait de l'auteur, puisque c'est la façon dont David Markson compose le texte

que nous lisons qui est décrite ici. La distanciation marquée par la troisième personne et par les temps rend cette identité impossible : le temps du roman en train de s'écrire est nécessairement postérieur à la classification des fiches dans des boîtes à chaussures, et « They now come close to filling two shoebox tops » devrait être au passé dans une narration au présent d'écriture, puisqu'il s'agit d'une action préalable à l'écriture. Il y a donc ici un décalage entre le présent de « come » et le fait que la transcription des fiches ait déjà commencé dans le roman que nous lisons. De plus, en début de roman, tout est fait pour qu'il soit difficile de considérer comme émanant d'un même narrateur le récit hétérodiégétique classique à l'œuvre dans le premier fragment, et les trois fragments suivants qui semblent plutôt émaner d'un dictionnaire d'anecdotes. L'article défini dans « the notes » au dernier fragment ne renvoie pas explicitement à la liste d'anecdotes, et se comprend plutôt comme une reprise thématique de « his notes » dans le premier fragment. La dissociation initiale des deux grands types de fragments, ceux se rapportant au personnage et ceux rapportant anecdotes et citations sur des personnages historiques réels, entre diégèse et réalité extradiégétique, a pour effet de mettre en doute l'unité de la voix narrative.

*The Last Novel* sera abondamment traité dans la suite de notre étude, c'est pourquoi nous n'en parlons pas ici. Nous verrons comment les fragments comportant des marqueurs anaphoriques et/ou subjectifs pourront être aussi bien rattachés au personnage qu'au narrateur, en raison d'une ambiguïté référentielle délibérée. L'ambiguïté énonciative des textes de Markson apparaîtra comme la métaphore fondamentale de ces vrais-faux romans à travers d'incessants jeux métonymiques. Malgré ce qu'une lecture superficielle peut laisser croire, le texte de Markson est ainsi fait qu'il guide la lecture à travers les méandres de l'expression poétique d'une voix omniprésente, jouant sur les pleins et les creux des ambiguïtés du langage. Dans ce guidage multidirectionnel, troublant, qui impose un ralentissement du rythme de la lecture, on peut avancer que la part de liberté laissée au lecteur est en réalité réduite, tandis qu'augmente celle de l'auteur dans ce texte à contraintes.

### **3.1.3. Installation du personnage et de la voix narrative dans l'incipit**



Afin de mieux appréhender le fonctionnement des derniers « romans » de David Markson à travers le prisme de la notion de lien, il nous a paru préférable de concentrer notre étude sur un seul de ces textes, dont la majeure partie des citations analysées ici sera extraite. En effet, pour analyser la cohésion textuelle qui fait le tissu particulier de ces textes en apparence fragmentaires, il nous fallait nous pencher attentivement sur l'un ou l'autre de ces « romans » de même facture afin d'en mieux étudier la structure interne.

Notre choix s'est porté sur le dernier en date, le plus abouti en terme d'expérimentation affichée d'absence d'intrigue et d'objectif annoncé de disparition du personnage et/ou du narrateur, qui sont depuis le début inscrits dans la facture de ces « romans » composés en majeure partie de citations. C'est aussi dans ce dernier ouvrage que se trouve le plus explicitement formulé le paradoxe fondateur de cette écriture<sup>168</sup> :

Novelist's personal genre. For all its seeming fragmentation,  
nonetheless obstinately cross-referential and of cryptic  
interconnective syntax.

(*The Last Novel* 51)

La « syntaxe » dont parle ici Markson, ainsi que dans les trois autres romans de même facture, est à comprendre comme l'organisation générale du texte, en prenant en compte ce qui rend possible cette organisation : le caractère « interconnectif » renvoie nécessairement à des opérations et à des opérateurs, ce qui nous ramène à une acception grammaticale du mot « syntaxe ». En grammaire, ce terme signifie la position des éléments dans la phrase. Par le choix de ce mot, Markson invite à s'intéresser au plus près à l'organisation locale du sens aussi bien qu'à la structuration globale, ainsi qu'aux éléments responsables des interconnexions qui sous-tendent un texte fragmenté en apparence seulement<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Ce degré supérieur d'explicitation dans le dernier texte de Markson vient de la présence de « for all its seeming fragmentation », alors que les trois premiers romans comportent seulement l'expression métafictionnelle « obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » (*Reader's Block* 141, *This is Not a Novel* 128, *Vanishing Point* 93).

<sup>169</sup> Le mot syntaxe est aussi à l'honneur chez l'un des représentants des Language Poets, Barrett Watten, auteur d'un ouvrage théorique intitulé *Total Syntax*.

Comme dans les romans précédents, dans *The Last Novel* le personnage apparaît dans le tout premier fragment, mais n'en constitue pas le premier mot cette fois<sup>170</sup>, puisqu'il est inclus dans une structure présupposante en « N'S N »<sup>171</sup> qui lui ôte la fonction de sujet syntaxique, ce qui installe le doute sur l'identité du sujet sémantique de cet énoncé :

There are six floors in Novelist's apartment building. Then again, the paved inner airshaft courtyard is at basement level, making seven.  
And then the roof.

From high up on the Sistine ceiling scaffolding, Michelangelo was known to now and then drop things – brooms, even fairly long boards.  
Most frequently, it appeared, when the pope happened to be lurking below for a glimpse at his latest efforts.

When I die, I open a bordello. You know what is a bordello, no ?  
But against every one of you – all- I lock shut the door.  
Said Arturo Toscanini, to a recalcitrant orchestra.

As a talisman for the future while still young and penniless, Balzac once sketched a large blank representation of a picture frame on one of his garret walls – and designated it *Painting by Raphael*.

Old. Tired. Sick. Alone. Broke.

(*The Last Novel* 1-2)

Le nom du personnage apparaît donc pour la première fois dans un énoncé qui ne fait pas porter la focalisation sur lui, ce qui le rend a priori moins « accessible » pour une reprise que s'il figurait en position sujet ou même objet, comme nous le verrons plus loin. Notons la mise en relief par le retour à la ligne de « and then the roof » : ainsi isolé, ce dernier énoncé produit un effet saisissant. A partir de ce premier fragment, on pourrait imaginer un tout autre contexte que celui que fournit la suite du texte, où il serait par exemple question d'un ravalement de façade ou d'une réfection de toit, de

---

<sup>170</sup> A comparer avec la phrase d'incipit de *This is Not a Novel*, « Writer is pretty much tempted to quit writing », ou celle de *Vanishing Point*, « Author has finally started to put his notes into manuscript form ». Dans *Reader's Block*, « Someone nodded hello to me yesterday » donne la place de complément d'objet - importante syntaxiquement et sémantiquement - à un pronom de première personne dont l'identité est réanalysée dans les deux énoncés suivants, sans que l'on puisse décider pour autant s'il s'agit finalement du narrateur ou du personnage de l'écrivain. Il s'agit déjà d'une mise en relief à la fois du personnage, du narrateur, et d'une incertitude quant à leur identité.

<sup>171</sup> Nous reprenons l'analyse d'Henri Adamczewski, selon qui, contrairement à l'explication donnée dans les « grammaires traditionnelles », et que l'on trouve encore chez Quirk et al. par exemple, dans la structure N'S N « le problème ne se pose pas en termes de +/- animé, c'est la distinction rhématique/thématique qui prévaut », c'est-à-dire que la relation entre les deux N est présupposée (phase 2). (Adamczewski 232).

leur coût, ou encore de la hauteur de tel immeuble par rapport à tel autre, etc. Mais la rupture isotopique produite par le fragment suivant donne rétrospectivement à cet incipit inachevé, inexpliqué, la force du mystère. En même temps, un élément de ce second fragment confère au premier un aspect inquiétant, par contamination, à partir d'un dénominateur commun ayant pourtant l'apparence d'un détail : le haut de l'échaffaudage permettant à Michel-Ange de peindre le plafond de la chapelle Sixtine rappelle la thématique de la hauteur du bâtiment dans lequel vit le personnage d'écrivain de Markson, et le fait qu'il jette des objets (« drop things ») depuis cette hauteur évoque implicitement la même possibilité pour le personnage fictif, bien que le contexte et le ton soient très différents. Michel-Ange sera mentionné plusieurs fois dans le texte de Markson, mais un fragment semble directement faire suite à celui-ci, une cinquantaine de pages plus loin :

I've finished that chapel I was painting. The Pope is quite satisfied.  
Wrote Michelangelo to his father, after four years' effort- and with no further  
need to let fall brooms or lumber.

*(The Last Novel 56)*

Quant au premier fragment portant sur « l'immeuble » du narrateur, il fait l'objet d'une reprise thématique en milieu et fin de roman :

Actually, the door to Novelist's roof is connected to an alarm.  
Workmen unable to locate the building superintendent now  
and again trip it. No one pays any attention, however.

*(The Last Novel 98)*

*Access to Roof for Emergency Only.  
Alarm Will Sound if Door Opened.*

*(The Last Novel 190)*

Il trouve également, en milieu de roman, une explication narrative, bien que trompeuse sur le plan diégétique puisque le roman de Markson ne se termine pas « mal », avec cet extrait qui illustre un désir de maîtrise du texte par l'application des préceptes de grands auteurs :

If you are going to make a book end badly, Robert Louis Stevenson once

pointed out, it must end badly from the beginning – Such as by mentioning an eighth-story roof in its very first paragraphs.

*(The Last Novel 92)*

Ce fragment explicatif porte sur le premier fragment du roman, avec pour seul contexte immédiat le détail du deuxième fragment qui est de pouvoir « jeter des choses » depuis le haut d'un bâtiment : annoncer une fin tragique, soit évoquer sans la dire la possibilité du suicide du narrateur qui se jetterait du toit de son immeuble, ceci en accord avec la connotation sombrement testamentaire du titre du roman « *The Last Novel* ». L'isolement relatif du fragment placé en incipit appelle ainsi une justification, laquelle est donnée beaucoup plus loin quant à son contenu thématique, on le voit. Mais ce même fragment fait bien avant l'objet d'un autre type de reprise, qui fournit une autre de ses raisons d'être, à savoir l'installation du personnage du narrateur dans la mémoire du lecteur. Voici l'autre contexte dans lequel s'inscrit l'incipit, c'est-à-dire une suite de fragments non juxtaposés mais explicitement reliés thématiquement (autour du personnage du narrateur et non plus du toit), et syntaxiquement, comme nous allons le préciser :

There are six floors in Novelist's apartment building. Then again, the paved inner airshaft courtyard is at basement level, making seven.  
And then the roof.

*(The Last Novel 1)*

Old. Tired. Sick. Alone. Broke.

*(The Last Novel 2)*

Old. Tired. Sick. Alone. Broke.  
All of which obviously means that this is the last book Novelist is going to write.

*(The Last Novel 3)*

His last book. All of which also then gives Novelist carte blanche to do anything here he damned well pleases.  
Which is to say, writing in his own personal genre, as it were.

*(The Last Novel 4)*

Dans le texte de Markson, plusieurs séries fonctionnent en parallèle, avec des points de jonction organisés par intermittence entre ces séries. C'est le cas de la série « du toit », déroulant le paradigme « roof », et de la série plus resserrée que nous venons de citer, sachant qu'il s'agit dans les deux cas de prélèvements qui ne rendent pas compte de la réalité du texte dans sa continuité. Chacun des fragments que nous avons isolés pour souligner la façon dont ils peuvent entrer en résonance directe les uns par rapport aux autres se trouve en fait pris dans un contexte linéaire avec lequel se produit aussi une interaction, plus ou moins forte et pertinente selon les cas. Ainsi, la première occurrence de la ligne « Old. Tired. Sick. Alone. Broke. » (*The Last Novel 2*) apparaît-elle dans un contexte immédiat qui fait écho à son sémantisme :

As a talisman for the future while still young and penniless, Balzac once sketched a large blank representation of a picture frame on one of his garret walls – and designated it *Painting by Raphael*.

Old. Tired. Sick. Alone. Broke.

A Frenchman in Delft in 1663, looking to purchase inexpensive art, was shown a Vermeer – on display in a pastry shop. Almost certainly being held there as security for a debt of Vermeer's to the baker.

(*The Last Novel 2-3*)

La suite « Old. Tired, etc. » entretient une relation de contraste et de similitude avec le fragment qui la précède immédiatement : si « old » est l'exact antonyme de « young », « broke » est un synonyme de « penniless ». La suite de cinq adjectifs ou propriétés implique un référent qui soit propriétaire, si l'on peut dire, des qualités énumérées, présuppose l'existence de l'objet de la description réalisée par ces qualificatifs. Dans une logique linéaire, on peut imaginer que ces cinq adjectifs aient quelque chose à voir avec le fragment précédent qui porte sur Balzac jeune, ce qui relierait sa jeunesse à sa fin de vie en un panorama très raccourci. De même, la pauvreté de Vermeer évoquée dans le paragraphe suivant directement la suite d'adjectifs pourrait-elle servir de lien entre les deux fragments. Mais dans les deux cas, la divergence de style entre l'énumération brute et la narrativité de l'anecdote, autant que l'absence d'éléments qui corroborent ce lien, rendent bien faible la probabilité de coïncidence de la réalité des fins de vie des personnages historiques cités avec ces adjectifs, déclinés de façon très assertive. L'effet produit est plus proche du hiatus que du lien.

Cette suite de cinq adjectifs est en fait liée au personnage, comme le montre le fragment situé à la page suivante, après sept fragments sans rapport :

Old. Tired. Sick. Alone. Broke.

All of which obviously means that this is the last book Novelist is going to write.

*(The Last Novel 3)*

La reprise des cinq adjectifs par « all of which » dans un énoncé qui porte sur le personnage Novelist est sans ambiguïté quant au référent de ces adjectifs, lesquels se trouvent au cœur du projet d'écriture du « dernier roman » évoqué par le titre, en termes de sa position bibliographique, mais aussi en termes de contenu, comme le précise une seconde reprise totalisante<sup>172</sup> en « all of which » :

His last book. All of which also then gives Novelist carte blanche to do anything here he damned well pleases.

Which is to say, writing in his own personal genre, as it were.

*(The Last Novel 4)*

Ici, « all of which » ne peut pas reprendre uniquement le segment qui le précède, à savoir « his last book », ce que ferait « which » employé seul (comparer avec / His last book. Which also then gives Novelist carte blanche .../) : en effet, le sémantisme de « all » suppose une pluralité d'éléments que le segment « his last book » ne contient pas. La répétition de « all of which » est un facteur de lien entre ce fragment et celui de la page précédente, où les mêmes opérateurs reprenaient les cinq adjectifs. Cependant, répétition n'est pas identité, comme le souligna Gertrude Stein, et dans ce fragment-ci, « all of which » reprend davantage que les cinq mêmes adjectifs, portant également sur « his last book », qui est lui-même une reprise de l'énoncé de la page 3. Ce sont donc les propriétés dénotées par les adjectifs « old », « tired », « sick », « alone » et « broke » qui décident du statut de « dernier » roman et donnent « carte blanche » à l'auteur. L'importance de cette liste est soulignée par la répétition,

---

<sup>172</sup> Nous remercions Claude Delmas de nous avoir signalé, d'après les travaux d'Annie Lancri sur le vieil anglais, que la racine de « all » signifie « au-delà », ce qui amène à l'interprétation qu'avec « all » on abandonne les éléments séparés pour adopter un point de vue totalisant. Ce fonctionnement ainsi détaillé est pour nous emblématique du travail du texte entier de Markson, que l'on peut voir comme une accumulation de détails séparés matériellement, thématiquement et syntaxiquement, jusqu'à ce qu'une opération totalisante les réunisse et en dépasse l'individualité pour amener vers un sens global.

puisqu'elle apparaît telle quelle à deux reprises, pages 2 et 3, et par les procédés de reprises en chaîne que nous venons de décrire.

Or, la première occurrence de cette liste pourrait passer inaperçue, n'était l'étrangeté de son style (qui a donc cette fonction d'indicateur), puisqu'elle n'est clairement rattachée au personnage du narrateur qu'a posteriori. La question se pose alors de la nécessité de la première occurrence. Il semble qu'elle soit d'ordre cognitif, correspondant d'assez près au phénomène de l'anaphore tel que le décrit Francis Cornish dans *Anaphora, Discourse, and Understanding* : pour ce linguiste cognitiviste, l'anaphore est en effet une affaire de discours en construction, et dépend de la représentation mentale de ce discours par les interlocuteurs ; pour qu'une reprise puisse avoir lieu, il faut que l'élément repris soit suffisamment « saillant » (« salient ») à une étape donnée de la représentation mentale du discours en cours de construction. De plus, on peut dire avec Francis Cornish que c'est la reprise qui crée l'antécédent et non l'inverse, et que c'est le contenu du syntagme de reprise (ou « segment indexical ») qui détermine de quel antécédent il s'agit par compatibilité (et en élimine d'autres pour incompatibilité). De plus, l'anaphore peut transcender le genre et même la catégorie grammaticale, qui peuvent parfois différer entre reprise et antécédent. De nombreux exemples et analyses viennent étayer ce point de vue, qui va à l'encontre de la définition commune de l'anaphore comme reprise par un seul pronom d'un antécédent ayant le genre et le nombre requis et situé dans la proposition ou dans l'énoncé immédiatement précédent<sup>173</sup>. Pour Francis Cornish, au contraire, le meilleur exemple d'anaphore est l'exophore, c'est-à-dire la reprise d'un élément situé en dehors du texte mais qui se trouve en situation de prééminence dans l'esprit des interlocuteurs, ce qui signifie que la présence en contexte de l'objet repris n'est même pas nécessaire, puisque la facilité avec laquelle la reprise est comprise dépend de sa « saillance » dans la représentation mentale des participants : « the referent's situational presence is *not* a necessary condition for exophora, but [...] cognitive accessibility as well as saliency *is* such a condition » (Cornish 112-113).

---

<sup>173</sup> A titre d'exemple, dans le *Nouveau Robert de la Langue Française* (2009), l'anaphore au sens linguistique est décrite comme « reprise d'un segment de discours (antécédent) par un mot anaphorique ». L'antécédent, dont la date d'apparition donnée est 1694, y est défini comme « mot représenté par le pronom qui le reprend ». Il s'agit donc d'une grammaire du mot, et le terme d'antécédent donne la primauté de l'élément repris sur la reprise elle-même. Cornish défend au contraire une grammaire du discours, dans laquelle c'est la reprise qui crée l'antécédent et non l'inverse.

Il nous semble que cette analyse rend très bien compte de la façon dont Markson pose les jalons de la présence narrative dans son roman à travers les apparitions épisodiques mais marquantes de son personnage d'écrivain. En effet, Francis Cornish précise que l'importance « hiérarchique » de l'élément repris l'emporte sur la distance linéaire : ce n'est pas la position dans la chaîne linéaire qui permet que la reprise de l'antécédent se fasse sans effort, mais le degré de saillance (« saliency ») de l'antécédent dans le discours en cours de construction. Saillance et hiérarchie signifient ici le degré d'importance sémantique d'un élément dans un discours donné, sur un plan cognitif. Une reprise anaphorique se fait facilement si l'objet de la reprise a déjà été placé par différents moyens au premier plan du discours, c'est-à-dire de l'attention des interlocuteurs. Ainsi, un pronom anaphorique de troisième personne non accentué doit pouvoir servir à « récupérer » immédiatement le référent, c'est-à-dire que le lien doit aller de soi malgré la distance entre référent et anaphorique, et ce en dépit de la présence d'autres référents qui pourraient, grammaticalement, servir d'antécédents au même anaphorique – à la seule condition que le référent soit maintenu en état d'« activation » dans la mémoire du destinataire :

A global-topical referent whose level of activation is not lowered by the introduction of other, non-topical referents (including same-gender ones) may be felicitously retrieved via an unaccented third-person pronoun occurring some distance away from the original introduction where the intervening references have occurred in a discoursally subordinate segment (or series of segments).

(Cornish 256)

Ceci revient à dire que l'importance d'un sujet au niveau « global » d'un discours prend éventuellement le pas sur le niveau « local » d'un point donné de ce discours, seule la « topicalité » d'un élément étant essentielle, et indépendante de facteurs d'ordre spatial. La reprise porte sur le ou les éléments sur lesquels on a attiré l'attention par des moyens divers ; le discours est à prendre en compte dans son ensemble, et non de façon « locale » qui ne s'attacherait qu'à des segments individuels :

Topicality may be created via a more diffuse range of features, whereby the discourse under construction is evidently 'about' a certain entity or issue. As such, we are dealing with global, as opposed to local, attention-focusing.

(Cornish 160)



La présence du personnage dans la phrase d'incipit des derniers textes de Markson apparaît alors dans toute son importance : elle pose le personnage – et avec lui le narrateur – comme élément primordial dans la hiérarchisation du discours en cours, de façon à ce que le lecteur l'ait bien à l'esprit. Les fragments suivants ont beau représenter l'équivalent d'une digression, le référent « personnage » est « activé » et peut faire l'objet d'une reprise par delà la distance linéaire. Ou pas encore tout à fait : l'exemple de la suite d'adjectifs dans *The Last Novel* montre que lors de la première occurrence de « Old. Tired. Sick. Alone. Broke. » (*The Last Novel 2*), le lecteur n'est pas en mesure d'attribuer ces propriétés au personnage, dont la (re)présentation reste très sommaire à ce stade puisque ne consistant qu'en un seul fragment, celui de l'incipit. A cette étape de la lecture, rien n'indique que le référent de ces adjectifs doive être cherché au niveau global plutôt qu'au niveau local. En revanche, lorsque le doute est levé à la page suivante, l'attribution se fait rétrospectivement, le lien est alors solidement noué entre le personnage et la description adjectivale en « old, tired, etc ». De même, on peut dire que la première occurrence de la liste des cinq adjectifs a pour fonction essentielle de préparer la seconde, afin que le tout devienne vraiment proéminent dans le discours en cours de représentation, ce qui est d'autant plus le cas que le reste du discours ne propose pas vraiment de thème dominant qui puisse rivaliser avec celui du personnage.

De plus, dans les premières pages du roman, la distance instaurée entre les fragments concernant directement le personnage est comparable à celle décrite dans des analyses cognitives comme n'interrompant pas le fil conducteur d'une conversation, par exemple. Une étude portant sur le nombre d'interventions pouvant figurer entre le référent et l'anaphore sans gêner la compréhension, soit la « récupération » du référent par l'anaphorique, montre bien que l'importance hiérarchique d'un sujet peut permettre l'insertion de digressions sans entraver le lien entre anaphore et « antécédent ». Ainsi, dans le dialogue ci-dessous, il existe une continuité directe (« direct continuation ») entre le segment (5a) et le segment (1), en raison de leur proximité (ou « récence ») hiérarchique (« hierarchical recency ») :

- (1) C : OK Harry, I have a problem that uh my – with today's  
economy *my daughter is working*,
- (2) H : I missed your name.
- (3) C : Hank.

- (4) H : Go ahead Hank.  
 (5a) C : *as well as her uh husband.*  
 (5b) They have a child  
 (5c) and they bring the child to us everyday for babysitting.

(Walker's example text B (p.403) (with the utterance numbering changed)

En effet, la séquence constituée par les segments 2 à 4, étant hors sujet par rapport au thème introduit en (1), occupe la surface linéaire mais ne remet pas en cause l'ordre hiérarchique, à savoir la prédominance de l'énoncé (1), ce qui permet à l'énoncé (5a) d'être connecté à (1) tout en étant à son tour hors sujet par rapport aux énoncés qui les séparent : « utterance (5a) is linearly recent with respect to utterance (4), but hierarchically recent in relation to utterance (1), in that it forms part of the same, larger, discourse segment and falls outside the segment corresponding to (2)-(4) » (Cornish 221-222). L'auteur (Walker) cité ici par Francis Cornish précise que si l'interruption ne gêne pas la compréhension de l'anaphore, c'est parce qu'elle ne dépasse pas les limites de la capacité de mémoire courte qu'elle nomme « cache », et qu'elle estime à deux ou trois énoncés, ou sept propositions : « the discourse corresponding to (6.7) is claimed to be felicitous, precisely because the 'interruption' constituted by the side-sequence falls within the limits of the short-term memory store (2 or 3 sentences, or approximately 7 propositions, according to Walker, 1998 : 405) which she terms the 'cache' » (*Anaphora, Discourse, and Understanding* 222)<sup>174</sup>.

Au-delà d'une certaine distance linéaire, en effet, le lien avec un élément bénéficiant d'une focalisation l'ayant placé en première position hiérarchique, toute reprise étant dès lors facilitée, se distend, devient problématique. Ainsi, si l'on insère dans le dialogue ci-dessus une digression plus longue, cela rend difficile la récupération de l'antécédent par l'anaphore :

- (1) C : OK Harry, I have a problem that uh my – with today's economy *my daughter is working,*  
 (2) H : I missed your name.  
 (3) C : Hank.  
       H : I'm sorry, I can't hear you.  
       C : Hank.  
       H : Is that H-A-N-K ?

<sup>174</sup> Voir aussi les définitions suivantes : « A cache is an easily accessible temporary location used for storing information that is currently being used by a computational process' (Walker 1998 :404); and 'the cache is a limited capacity, almost instantaneously accessible, memory store'(p.405) » (Cornish 223).

- C : Yes.  
 (4) H : Go ahead Hank.  
 (5a)C : *as well as her uh husband.*  
 (5b) They have a child  
 (5c) and they bring the child to us everyday for babysitting.

A condition d'admettre une analogie relative entre les fragments de Markson et une suite de propositions dans une conversation courante telle que celle reproduite ci-dessus, on peut constater que dans les premières pages de *The Last Novel* la distance entre les divers fragments faisant référence au personnage correspond peu ou prou à celle déterminée par Walker comme n'empêchant pas la « distance hiérarchique » de fonctionner. Dans le texte non conventionnel de Markson, on remarque en effet que la première référence à Novelist (« There are six floors in Novelist's apartment building... » *The Last Novel* 1) est séparée de la seconde (« Old. Tired. ... » *The Last Novel* 2) par trois fragments sans rapport. La troisième référence (« Old. Tired. ... All of which obviously means that this is the last book ... » *The Last Novel* 4) se trouve après sept fragments. Huit fragments séparent ensuite cette référence de la suivante (« His last book. All of which also then gives Novelist carte blanche ... » *The Last Novel* 5). La distance augmente ensuite considérablement, puisqu'il faut attendre la page 12 pour qu'une nouvelle référence claire au personnage soit faite, soit une *soixantaine* de fragments plus loin :

A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel.

And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise.

(*The Last Novel* 12)

Entre temps, mais à une fréquence bien moindre que celle notée dans les cinq premières pages, des allusions sont cependant faites, sous la forme d'une autocitation de Markson, reprise dans chacun de ses quatre derniers romans : « Nonlinear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage. » (*The Last Novel* 8), et d'un verbe à l'impératif non attribué à une source énonciative précise, seule occurrence dans le texte entier :

Always give a moment's pause when happening to remember – that

Shakespeare had three brothers.  
One of whom was a haberdasher.

(*The Last Novel* 11)

Ce dernier énoncé interpelle en effet par la forme impérative « give », qui semble s'adresser au lecteur, et donc être directement issu de la source énonciative qui se confond avec la voix narrative, en l'absence d'indication autre, puisque ni le fragment concerné ni les fragments qui lui sont juxtaposés ne fournissent d'autre référent possible.

On voit que du premier fragment (« There are six floors in Novelist's apartment building ... » *The Last Novel* 1) à la quatrième référence directe au personnage appelé « Novelist » (« His last book. All of which also then gives Novelist carte blanche ... » *The Last Novel* 5), soit dans les cinq premières pages du roman, une suite se forme qui a pour effet d'installer une sorte de « cadre de référence » dans un texte fait par ailleurs de citations et d'anecdotes sans autre véritable fil conducteur. Ces références au narrateur, ce « romancier », et à l'activité qui le caractérise constituent le seul élément durable auquel le lecteur puisse se raccrocher. L'installation de cette instance énonciative rappelle bien le fonctionnement de la mémoire active dont il est question dans *Anaphora, Discourse, and Understanding* de F. Cornish sous le terme de « cache » (expression de Walker), si l'on considère les fragments intercalés entre ces premières références au personnage comme autant de digressions, sans interruption du message global et sans entrave à l'anaphore. Le fait que les digressions ne constituent pas de suites véritablement cohérentes aide, par contraste, à la formation de la suite relative au personnage, et à son installation dans la mémoire du lecteur. Parce qu'il s'agit d'un récit fictionnel, le texte éclaté se rapportant nommément au personnage fait également ressortir la présence d'une voix narrative qui s'exprime le plus nettement lorsqu'elle se détache de lui, comme dans :

Novelist's personal genre. In which part of the experiment is to continue keeping him offstage to the greatest extent possible – while compelling the attentive reader to perhaps catch his breath when things achieve an ending nonetheless.

(*The Last Novel* 175)

que l'on peut comparer à :

A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel.

And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise.

(*The Last Novel* 12)

Dans le second extrait, « Novelist » est repris par « himself », ce qui en fait un cas de discours direct transposé ; un simple passage à la première personne comme dans *Reader's Block* montre bien la subjectivisation du discours : / And thus in which I will say more about myself only when I find no way to escape doing so /. Dans le premier extrait au contraire, le pronom « him » marque une distance nette entre narrateur et personnage, ce qui a pour effet de mettre en avant la voix narrative, si l'on pose que le narrateur est le sujet sous-jacent de la proposition infinitive « to continue keeping him offstage », rôle qui ne peut en tout cas être dévolu au personnage : s'il y avait concordance entre Novelist et le sujet de cette proposition, le pronom « him » n'y figurerait pas. Ainsi, / Novelist's personal genre. In which part of the experiment is to continue keeping offstage to the greatest extent possible / est parfaitement recevable, mais signifierait / Novelists keeps offstage / au lieu de / I [the narrator] keep Novelist offstage /. Tout en restant une narration à la troisième personne, les deux extraits ci-dessus relèvent soit d'une focalisation interne (le second) soit d'une focalisation externe (le premier)<sup>175</sup>.

La voix narrative s'expose ainsi dans le premier extrait de façon paradoxale, comme sujet sous-jacent d'une proposition infinitive, donc non conjuguée, et sans sujet grammatical apparent. Cette proposition est théoriquement interchangeable avec le groupe situé à gauche de « is », qui pose une équivalence entre « part of the experiment » et « to continue keeping him offstage ». Mais l'absence de sujet grammatical de ce verbe plein à l'infinitif ne doit pas complètement occulter le fait que [to continue keeping x offstage] présuppose un agent, de même que le nom « experiment » implique une action, orthographiquement identique en anglais : « to experiment ». Les tournures infinitive et nominale servent ici à dissimuler l'identité

---

<sup>175</sup> Reprenant un critère de Barthes « dans sa définition de ce qu'il nomme le mode personnel du récit », Genette considère comme un cas de focalisation interne un segment narratif pouvant être réécrit à la première personne sans « aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux » (Genette 199).

d'un agent, alors même que le projet narratif est clairement exposé dans ce commentaire métafictionnel imputable au narrateur. Dans sa neutralité grammaticale, cet énoncé fait part d'une triple intention du narrateur : il s'agit de réaliser une expérience littéraire, de maintenir le personnage en coulisses (dans les deux sens de retrait de la scène et de mise en scène), et de diriger les émotions du lecteur, en particulier lors de la conclusion (« compelling the attentive reader to perhaps catch his breath when things achieve an ending nonetheless » (*The Last Novel* 175)), conformément au programme annoncé dans *This is Not a Novel* : « Indeed, with a beginning, a middle, and an end. / Even with a note of sadness at the end » (*This is Not a Novel* 4).

### 3.1.4. Persistance de la description réaliste et « grounding »

L'existence du personnage est rappelée tout au long du roman, dans sa dimension corporelle aussi bien que dans son rôle métafictionnel. Les adjectifs « Old. Tired. Sick. Alone. Broke. » annoncent en effet le programme descriptif d'un personnage d'écrivain, Novelist, et le style sobre comme le traitement externe de cette description s'inscrivent dans le droit fil de la tradition américaine. Les extraits ci-dessous relèvent de la narration réaliste, et c'est bien la composante romanesque des textes de Markson qui ressort ici. Ainsi, la maladie du personnage, brièvement et magistralement évoquée dans *Reader's Block* par le laconique « Writer's cancer » à la dernière page, est ici plus amplement détaillée, bien que seulement dans le troisième tiers du texte :

Multiple surgical chain staples are evident in the right lung, consistent with prior resections.

Reads a recurrent notation in reports on Novelist's chest x-rays.

(*The Last Novel* 142)

Superimposed metastatic disease would be difficult to exclude in this region.

Reads a gladsome evaluation in the analysis of Novelist's most recent bone scan.

(*This is Not a Novel* 166)

Dans *This is Not a Novel*, il était question de la lassitude du personnage de l'écrivain, fatigué d'inventer des histoires, et ce dès le deuxième fragment :

« Writer is weary unto death of making up stories » (*This is Not a Novel* 1). Dans *The Last Novel*, c'est la fatigue du corps qui prend le dessus, ainsi que les considérations économiques. La fatigue et la pauvreté sont illustrées ensemble dans l'extrait suivant :

Another of Novelist's economic-status epiphanies :  
Walking four or five blocks out of his way, and back, to save little more than nickels on some common household item.  
While needing to stop to rest at least two or three times en route.

(*This is Not a Novel* 74)

Le réalisme du passage persiste malgré les choix syntaxiques opérés : position en retrait du sujet, ici encore en tant que présupposé (N1) dans une structure en N'S N ; placement dans une liste dont cela n'est pas le premier élément (« another of ») ; étiquetage de l'anecdote avant même qu'elle soit rapportée (« economic-status epiphanies ») ; disposition en trois parties séparées par un point et/ou un retour à la ligne ; tournures en -ING sans sujet apparent, bien que son identité soit évidente puisqu'un antécédent très plausible figure dans le contexte direct, les frontières marquées par la ponctuation étant ici assez artificielles. La condensation inhérente à la forme du fragment fait porter l'accent sur la tournure des phrases, dont l'expressivité est alors maximale, comme la façon dont le personnage perçoit sa propre image, et la livre au lecteur, à travers le regard insistant d'un personnage sans épaisseur, exposition indirecte que redouble la structure de la phrase :

The bleak image Novelist is granted of himself as he asks a question of a local pharmacist – and becomes aware of the woman contemplating the conspicuously threadbare and even ragged ends of his coat sleeves.

(*The Last Novel* 33)

Autre exemple de condensation expressive, le niveau de pauvreté et de solitude du personnage est évalué à l'aune du nombre de ses sorties au restaurant. Le détail laconique équivaut à une description en creux, par inférence : on déduit du passage ci-dessous que la vie du personnage est dépourvue de tout luxe, mais le critère retenu laisse à penser dans le même temps que le minimum vital est assuré. Autre effet de sens collatéral, le détail du type de personne qui emmène le personnage au restaurant, travaillant dans l'édition et bénéficiant de frais payés (« some book person with an expense account »), suggère que le personnage n'est entouré

d'aucun ami ou membre familial, plus fortuné que lui ou non, qui prendrait en charge ou accompagnerait ces sorties :

Novelist's calendar, which he leafs through idly to verify something he already suspected – that he has been out to dinner a grand total of three times in the entire past year, and then only when taken by some book person with an expense account.

*(The Last Novel 109)*

Même à propos de sujets aussi désespérants que la pauvreté et la solitude, le narrateur de Markson ne se départit pas pour autant de son humour, ni de ses réflexes oulipiens (« si par une nuit d'hiver ... »<sup>176</sup>) :

If on a winter's night with no other source of warmth, Novelist were to burn an Andy Warhol, qualms ?

Qualmless.

*(The Last Novel 86)*

Le minimalisme est à l'œuvre ici : « less is more » un seul mot peut en dire plus long que bien des développements, tel « qualmless », qui balaie en deux syllabes la valeur de l'art par rapports aux besoins de première nécessité. Autre forme d'humour, la dérision qui se dégage de descriptions, certes pathétiques, d'un vieil homme perdant la mémoire immédiate, mais jouant aussi sur le comique de situation :

Moments in which Novelist does something like leaving his desk to retrieve a book from across the room – and finding himself staring vacantly into the refrigerator.

Or tossing his keys into a drawer – without having opened the drawer.

*(The Last Novel 45)*

Moments in which Novelist does something like searching interminably at every hook and hanger in the apartment for his shirt – and only at the point of utter bewilderment realizing that he is wearing it.

*(The Last Novel 87)*

---

<sup>176</sup> Cf. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. (*Se una notte un viaggiatore*, 1979). Paris : Seuil/Points, 1995.



On note l'emploi du pluriel, qui déréalise l'instant en l'inscrivant dans une suite d'actions réitérées, conférant au temps grammatical du présent sa valeur exemplaire plutôt que temporelle. Cet effet est mis en avant, avec les deux introductions en « moments in which », qui volent la place de tête d'énoncé, voire de sujet grammatical, au personnage du narrateur pourtant nommément présent dans l'énoncé, et agent d'actions présentées avec réalisme.

La solitude est quant à elle illustrée par un passage tel que :

Novelist's isolation – ever increasing as the years pass also.  
Days on which he is aware of speaking to no one at all, for example, except perhaps a checkout clerk, or his letter carrier, or some basically anonymous fellow tenant in the elevator.

*(The Last Novel 28)*

Le premier énoncé est une phrase nominale, comme un titre. Le thème principal en est la solitude, comme le montre l'expansion au-delà du tiret. Ici encore, le pluriel déréalise la scène en l'extrayant de l'instant : « days on which », énumération des personnes, citées pour leur valeur d'exemple (« perhaps », « or »), culminant dans l'anonymat du dernier personnage. Les seules personnes que le personnage croise certains jours sont anonymes, personnages complètement creux réduits à leur fonction socio-économique (« checkout clerk », « letter carrier », « fellow tenant »). Le deuxième énoncé est de toute façon présenté comme un exemple (« for example ») détaillant le premier.

C'est en décrivant un état de vieil homme fatigué, malade, seul et sans le sou que Markson penche le plus du côté de l'autobiographie. Le personnage se situe dans l'exacte époque de la rédaction de *The Last Novel*, mentionnant par exemples des préoccupations environnementales qui rappellent celles qu'a pu exposer Al Gore dans son film *An Inconvenient Truth*, sorti en 2006, soit un an avant la publication du roman : « Because of global warming, the last snows will be gone from Kilimandjaro very possibly within Novelist's own remaining lifetime » (*The Last*

*Novel 123*)<sup>177</sup>. Markson fait vivre son personnage dans le même quartier de New York que lui :

Washington Square, in Greenwich Village, Edward Hopper died in.

Washington Square, in Greenwich Village, Novelist also happens to be typing this last book only short blocks away from.

(*The Last Novel 153*)

Cette coïncidence spatio-temporelle survient alors que c'est la première fois depuis *Reader's Block* que le terme d'autobiographie n'est pas mentionné.

Le personnage de l'écrivain reçoit donc bien la matérialité d'un corps dans le texte de Markson, en même temps qu'il est nommé et situé dans l'espace et dans le temps. Notons qu'il s'agit d'un présent assez indéfini pour être celui de l'écriture et de la lecture, avec également un aspect itératif comme dans les passages en « moments in which ... ». Outre ces concordances biographiques, le personnage de *The Last Novel* se confond avec le narrateur puisque c'est lui qui est censé écrire le roman que nous lisons, faire ce qu'il veut de l'espace textuel dénoté par « here » :

His last book. All of which also then gives Novelist carte blanche to do anything here he damned well pleases.  
Which is to say, writing in his own personal genre, as it were.

(*The Last Novel 4*)

Disséminés à travers le texte, les fragments nommant le personnage ancrent celui-ci dans une situation spatio-temporelle réaliste et similaire à celle de l'auteur, et/ou livrent quelques-unes des clés essentielles du fonctionnement du texte.

Ces indications capitales sont remarquables par leur rareté et leur moment d'apparition dans le texte. Sur un total de 1500 fragments environ<sup>178</sup>, ces quatre fragments ne représentent qu'environ 0,25% du texte. On a vu qu'ils occupent des positions stratégiques dans le texte, dont aucun découpage marqué (par exemple

---

<sup>177</sup> Al Gore prend le même exemple dans son film, photos à l'appui.

<sup>178</sup> Nous obtenons ce nombre en observant que chacune des 190 pages de *The Last Novel* contient en moyenne huit fragments d'une à huit lignes.

par des chapitres) n'indique cependant début, milieu et fin – sauf précisément, dans une certaine mesure, la présence de ce type de fragments ; ainsi, le dernier passage page 175 contient-il le mot « ending ». Le choix qui est fait n'est pas de donner le protocole de lecture en tout début de texte, mais de façon progressive, concomitamment au déroulement du texte. On note aussi le caractère partiel de leur clarté explicative : qu'est-ce au juste qu'une « syntaxe interconnective cryptique », qu'est-ce qui fait que le personnage pourra parfois ne pas « éviter de parler de lui », en quoi consiste le reste de cette « expérience » littéraire si l'effacement du personnage n'en est qu'une « partie » ? Le dit métafictionnel comporte en fait une grande part de non-dit, laissant tout son mystère au texte, à commencer par les passages métafictionnels eux-mêmes.

L'inévitabilité dont il est question dans « Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so » comme la nécessité d'un point de vue cognitif de donner des signes relativement fréquents de l'existence d'un « carrefour projectionnel »<sup>179</sup> (Hamon 9), de cristalliser l'attention du lecteur sur un personnage auquel il est donné un nom, une matérialité et une fonction, et dans le même temps de faire entendre par ce biais la voix narrative qui lui donne corps. Ce personnage fait l'objet d'une véritable installation dans les premières pages du roman de Markson, de façon à lui donner une importance hiérarchique que ne mettront pas en cause les digressions que représentent les anecdotes et citations, par rapport à ce qui représente une véritable trame narrative avec une continuité linéaire malgré les disjonctions. La référence nominative au personnage sera ensuite utilisée à une trentaine de reprise, tout au long du texte, la dernière occurrence se trouvant deux pages avant la fin du roman (« *Als ick kan*<sup>180</sup>. Which Novelist finds himself several times repeating ... » (*The Last Novel* 188)).

---

<sup>179</sup> Troisième dimension essentielle du personnage pour Philippe Hamon, selon qui le « concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet de réel » important), celui de *l'anthropomorphisation* du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet moral », d'un « effet de personne », d'un « effet psychologique » également important), et celui d'un *carrefour projectionnel* (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se « reconnaissent » ou non en tel personnage) ». (Hamon 9). Toutes ces dimensions expliquent peut-être la permanence de cet élément romanesque fondamental dans une écriture comme celle de Markson.

<sup>180</sup> Cette formule (*Als ick kan*) est donnée par Markson comme « flamand vieux de six cents ans » (avec un point d'interrogation), et attribuée au peintre van Eyck :

Ces références directes au personnage appelé par son nom ponctuent le texte comme autant de rappels nécessaires à l'identification des anaphoriques au sens large. En effet, pour que les références implicites fonctionnent, c'est-à-dire pour que le lecteur puisse « récupérer » le référent des anaphores diverses renvoyant au narrateur, combler les ellipses selon le degré de connivence qui est attendu de lui, il paraît nécessaire d'un point de vue cognitif que ce référent fasse de temps à autre l'objet d'une mise en relief maximale. Cette nécessité semble commune à tous les types de discours. Pour un cognitiviste comme Francis Cornish, l'anaphore consiste rarement en la reprise d'un élément tel quel, mais puise au contraire dans la représentation mentale conjointe du discours en construction par le locuteur et le destinataire. Or, il est parfois nécessaire d'ajuster ce discours pour s'assurer que les interlocuteurs se comprennent et identifient correctement le référent, de la façon « la plus économique possible », et aussi, dans le langage courant, la moins ambiguë. Cet ajustement est appelé « grounding ».

Le locuteur se doit d'accorder son discours à la fois à ses propres « intentions référentielles » et à sa propre évaluation de l'état de connaissance du discours en construction chez l'interlocuteur :

[...] it is incumbent upon the speaker to use the discourse procedure which is in accordance both with his/her referential intention and with his/her assessment of the current state of the interlocutor's discourse model.

(Cornish 20)

C'est en effet cette évaluation qui permettra au locuteur de choisir le niveau d'explicitation de l'anaphore et le type de « signal », verbal ou non, grâce auquel l'interlocuteur pourra faire le lien avec le référent « de la façon la plus économique possible et avec le plus faible risque d'ambiguïté » :

This will enable the speaker first to select the procedure (deictic, anaphoric, or 'independent') which is in conformity with his or her assessment of the addressee's position, stance, current focus of attention, and the present state of his or her discourse model; and then to choose the type of signalling device, whether verbal or non-verbal, which is most likely to get the addressee to

---

*Als ick kan.* Which Novelist finds himself several times repeating, even while not even sure in what language – is it six-hundred-year-old Flemish? And uncertain as to why he is caught up by van Eyck's use of it. [...] (*The Last Novel* 188)

grasp the referent intended in the most economical manner possible and with the least risk of ambiguity.

(Cornish 20)

L'interlocuteur a besoin de « reconnaître l'intention du locuteur », et en cas d'erreurs de compréhension un travail commun de « réparation » devra être effectué, pour replacer le référent au premier plan du discours; c'est ce repositionnement qui est nommé « grounding » :

On the addressee's part, the referent cannot be properly established until s/he has recognized the speaker's intention in this regard, and has acknowledged in some overt way that the referent has been grasped – although it is quite possible that referential misunderstandings may occur at various points in the unfolding discourse; in which case, joint 'repair' work of some kind will ultimately be needed to restore the referent (apparently) intended by the speaker is known as 'grounding' (see e.g. Chafe 1994; Givon 1995; Clark and Schaefer 1989).

(Cornish 20)

Dans le texte de Markson, les rappels explicites de l'existence du personnage par des références nominatives sont comparables à des opérations de « grounding », en le maintenant dans une mise en relief permanente et au sommet de la hiérarchie des informations lues afin qu'il puisse servir de référent à des anaphores même éloignées spatialement. La récurrence du nom du personnage dans le texte permet que soient identifiables comme des références implicites au personnage des formes en -ING, des adjectifs isolés, voire certains groupes nominaux, à défaut d'autres interprétations possibles au niveau local de la situation précise de chaque fragment dans le texte, Ce n'est en effet pas l'outil le plus attendu, en l'occurrence le pronom « he », qui sert à effectuer les reprises de « Novelist », mais des tournures elliptiques en -ING, comme dans la suite *Novelist is +ING / ING seul* :

*Huckleberry Finn* was once banned from the children's room of the Brooklyn Public Library because – Novelist is quoting here – Huck said sweat when he should have said perspiration.

Wondering if the myth of Dedalus and Icarus has ever been thought of as the first science fiction story ?

(*The Last Novel* 38)

Ou encore un fragment tel que :

Pausing to speculate about the plumbing of the era – and wondering how

frequently Shakespeare might have bathed.  
Or even two centuries later, Jane Austen.

*(The Last Novel 36)*

est-il d'autant plus facilement rattachable au personnage qu'il est précédé, trois pages auparavant, d'une référence directe à « Novelist » (la juxtaposition reconstruite fait d'ailleurs apparaître un lien thématique possible, quelque chose comme le soin corporel) :

The bleak image Novelist is granted of himself as he asks a question of a local pharmacist – and becomes aware of the woman contemplating the conspicuously threadbare and even ragged ends of his coat sleeves.

*(The Last Novel 33)*

Pausing to speculate about the plumbing of the era – and wondering how frequently Shakespeare might have bathed.  
Or even two centuries later, Jane Austen.

*(The Last Novel 36)*

Le contexte local du deuxième fragment ne permet pas de récupérer un autre référent plausible, pour des raisons qui ne tiennent pas à la syntaxe ni même au contenu actanciel et sémantique du verbe, mais à cause du complément d'objet. Ceci est conforme à ce que dit Cornish de l'importance du « segment indexical » dans la résolution de l'anaphore : c'est le contenu de la prédication, de ce qui est dit du sujet, qui permet d'identifier le sujet par rapport à un autre qui serait grammaticalement possible mais sémantiquement incompatible avec ce qui est dit. Ci-dessous, « pausing » n'est pas fiable à un élément de son contexte immédiat, et si « his » est compris comme ayant pour référent « John Donne » et que l'on infère que le dernier fragment porte sur Somerset Maugham, c'est au moins autant pour des raisons de compatibilité sémantique que de proximité syntaxique. D'ailleurs, d'autres éléments sont grammaticalement possibles dans l'absolu, et ce sont d'autres éléments du contexte immédiat qui les rendent impossibles (Izaak Walton n'est pas « récupérable » par « his » à cause de « as recorded by » et des deux points ; Virginia Woolf ne peut pas être le référent de « an old parrot » à cause de « instead », qui instaure une relation de comparaison). De même, « pausing » pourrait être fiable grammaticalement à Izaak Walton comme à John Donne, puisque le sémantisme du verbe requiert un sujet animé, et c'est de façon progressive que le lecteur est amené à comprendre que ce ne

peut pas être le cas (résolution progressive de l'anaphore). En effet, ce qui empêche totalement ce lien est la partie citée après le point, en raison d'un anachronisme (« Or even two centuries later, Jane Austen »)<sup>181</sup> :

John Donne, near death, as recorded by Izaak Walton :  
His sickness had left him but so much flesh as did only cover his bones.

Pausing to speculate about the plumbing of the era – and wondering how frequently Shakespeare might have bathed.  
Or even two centuries later, Jane Austen.

Jozef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski.

Rat-eyed, Virginia Woolf called Somerset Maugham.

An old parrot, Christopher Isherwood saw instead.

*(The Last Novel 35-36)*

De telles références anaphoriques, mais incompatibles avec les référents situés dans le contexte immédiat, sont fréquentes dans le texte de Markson. Elles émaillent la liste apparemment impersonnelle d'anecdotes et de citations, comme ci-dessous « incredulity », nom introducteur dont le rôle et le sens l'apparentent au verbe « wonder » :

Incredulity that Schubert's Eighth Symphony – the *Unfinished* – was not once performed until thirty-seven years after his death.

*(The Last Novel 149)*

Cet énoncé pourrait très bien se passer de tournure introductive, sans changement syntaxique autre que le passage de la subordonnée au statut de proposition principale :

(') / Schubert's Eighth Symphony – the *Unfinished* – was not once performed until thirty-seven years after his death. /

L'introduction du fait rapporté par « incredulity that » présente et commente ce fait, en fournit une interprétation, l'inscrit dans une opération d'évaluation subjective. Nous voyons dans ces rappels ponctuels d'une activité subjective la nécessité narrative de rattacher au personnage, régulièrement et plus ou moins explicitement, la liste

---

<sup>181</sup> Markson fonde ici son écriture sur la « connaissance encyclopédique » du lecteur, auquel il demande un travail d'inférence qui reste très guidé.

d'anecdotes et de citations, qui lui est appropriée ci-dessous par un pronom possessif (« his anecdotes and/or quotations ») qui reprend « Novelist » dans la même phrase :

Reviewers who have accused Novelist of inventing some of his anecdotes and/or quotations – without the elemental responsibility to do the checking that would verify every one of them.

(*The Last Novel* 69)

On a vu que le rattachement syntaxique au personnage central de Markson se faisait selon plusieurs degrés d'explicitation, le niveau le plus explicite étant comme ici le recours au nom propre (« Novelist ») ou au pronom de troisième personne (« he »). Lorsqu'elles se trouvent dans des tournures elliptiques sans rattachement immédiat à un sujet grammatical, les formes adjectivales (« old », « impressed »), nominales (« the thought that »), ou en -ING (« wondering », « realizing ») sont des degrés intermédiaires d'explicitation de la référence, par défaut, au personnage.

Après les hésitations de *Reader's Block*, Markson utilise un personnage stable dans ses trois derniers romans, caractéristique garantissant un degré de cohérence et de lisibilité d'un texte, « assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture » (Hamon Statut 143). Les personnages d'écrivains de Markson font l'objet de descriptions, d'une « qualification différentielle » (Hamon Statut 154), et reçoivent une accentuation « tactique » en ce qu'ils apparaissent à des « moments marqués du récit » comme le « contrat initial » (Hamon Statut 155). Nous relevons 34 occurrences du nom du personnage « Novelist » dans *The Last Novel*, distribuées de façon régulière à une distance variant entre une et 14 pages<sup>182</sup>. On parlera donc d'« apparition fréquente » plutôt que d'« apparition unique ou épisodique » (Hamon Statut 155) en ce qui concerne les références nominatives en « Novelist » au personnage d'écrivain campé par Markson. Dans un texte qui joue avec la lisibilité, ces rappels fonctionnent comme des opérations de « grounding » selon la définition cognitive donnée ci-dessus. Ceci rejoint la fonction anaphorique du personnage décrite par Philippe Hamon, participant de la « grammaire » du texte et de la « nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs » (Hamon Statut 124).

---

<sup>182</sup> Pages 1, 3, 4, 12, 25, 28, 33, 38, 45, 51, 58, 63, 69, 74, 86, 87, 90, 98, 101, 104, 109, 111, 114, 122, 123, 130, 132, 135, 139, 153, 166, 175, 185, 188.



### 3.2. Ambiguïté énonciative

A la question « qui parle ? », il est bien difficile de répondre dans le cas des derniers textes de Markson. Les verbes introductifs de discours indirect comme « wonder » renvoient a priori au personnage, mais l'absence régulière de sujet grammatical joue le même rôle que le pronom « one », soit l'élargissement des possibilités référentielles, notamment au narrateur. Autre exemple du brouillage des pistes et des types de discours, la co-présence du verbe introducteur de discours indirect « wonder » et du point d'interrogation, signe de discours direct dans « Wondering if the myth of Dedalus and Icarus has ever been thought of as the first science fiction story ? » (*The Last Novel* 38). Un choix net entre les deux donnerait soit au discours indirect, en supprimant le point d'interrogation :

(') / Wondering if the myth of Dedalus and Icarus has ever been thought of as the first science fiction story. /

Soit au discours direct, en supprimant le verbe introducteur et en rétablissant l'ordre syntaxique de l'interrogation :

('') / Has the myth of Dedalus and Icarus ever been thought of as the first science fiction story ? /

Si jusqu'à présent nous avons postulé que les formes isolées en -ING se rattachaient de la façon la plus logique au personnage nommé Novelist, il faut dire qu'en raison de leur ambiguïté grammaticale (par rapport à un pronom personnel, qui oblige à choisir entre la première et la troisième personne, par exemple), elles pourraient aussi bien être rattachables à une voix narrative distincte de celle du personnage, voire à celle de l'auteur. Nous avons déjà relevé que Markson n'a encore jamais utilisé le terme de « narrator » pour nommer ses personnages d'écrivains. En revanche, il souligne ironiquement le rôle de l'écrivain dans le passage de *This is Not a Novel* que nous avons reproduit dans l'introduction de cette partie (« Writer is *writing*, for heaven's sake » (*This is Not a Novel* 13)). Les doubles à peine transparents qu'il utilise pour échapper aux contraintes de l'autobiographie font que l'on est bien obligé de

distinguer personnage, narrateur et auteur, mais toute la richesse des formes en -ING et l'astuce de l'absence du sujet qu'elles permettent est justement de pouvoir gommer jusqu'à cette distinction, et de faire entendre toutes les voix en même temps, superposées. Des jeux de pronoms servent ce glissement permanent, entre « he », « I », « you » et « one ».

### 3.2.1. Jeux de pronoms

#### a) « I » et « you »

La séquence reconstituée des appels téléphoniques dans *The Last Novel* montre comment s'opère le glissement de la troisième personne « Novelist » aux pronoms de première et deuxième personnes et comment ceux-ci peuvent être compris comme renvoyant au personnage, tandis que la trace du passage aux embrayeurs *I* et *you* subsistera jusqu'au « je » final, doublement distancié par la citation et par la langue étrangère, de « *Als ick kan* » (*The Last Novel* 188). On passe ici d'une narration à la troisième personne, avec confusion du personnage avec l'auteur (« he himself has said in an earlier book » renvoie à un roman antérieur de Markson qui met en scène un personnage différent, du moins dont le nom est différent), à des passages de dialogue sans guillemets (ce qui entretient leur ambiguïté énonciative) :

Nobody comes. Nobody calls –  
Which Novelist after a moment realizes may sound like a line of Beckett's,  
but is actually something he himself has said in an earlier book.

(*The Last Novel* 58)

Then again, quoting himself or not, Novelist naturally does receive some few  
phone calls after all.  
All too often in these years with news of someone's death, however.

(*The Last Novel* 63)

Damn, I'm almost sorry you called. Can you even begin to guess how many  
friends of mine that makes, just in the past year or so ?  
I assume you're aware of something else too, chum ? At our age, we don't  
replace them.

(*The Last Novel* 120)

Dans le troisième fragment, le pronom « I » renvoie logiquement, au moins dans le premier énoncé, à « Novelist », puisque la thématique est la même que dans le second fragment, qu'il semble illustrer d'un exemple concret, avec une continuité lexicale : « you called » reprend « phone calls », qui reprend « nobody calls ». On pourrait verbaliser ainsi le lien entre les fragments : voici le genre d'appels téléphoniques que Novelist reçoit, annonçant effectivement la mort d'un ami. L'extrait de conversation téléphonique rapporté dans le troisième fragment reste générique, en effet, puisqu'aucun nom ne figure, ni de l'interlocuteur, ni du défunt. Autre élément générique, la réitération indiquée par le nombre dans « how many friends of mine that makes », repris par le pronom pluriel « them ». La solitude du personnage trouve une explication dans ces morts en série, et la question de la vieillesse est mentionnée : « at our age ». Il y a concordance entre les indications temporelles données dans les deuxième et troisième fragments : « in these years » et « in the past year or so ». Ces éléments permettent d'identifier « Novelist » comme référent de « I ».

Cependant, toujours dans le troisième fragment, le second « I », ainsi que le pronom pluriel « we » restent ambigus quant à leur référence, à cause du retour à la ligne, qui est un des marqueurs conventionnels du changement de référent dans un dialogue. Mais le retour à la ligne peut être aussi le signe d'une pause, sans changement de source énonciative, comme par exemple dans le second fragment. Quoi qu'il en soit, il est fait référence au personnage dans la deuxième partie du troisième fragment : soit par « I », si c'est toujours « Novelist » qui parle, soit « you » si « I » est un autre s'adressant à « Novelist ». Ni le contexte immédiat, ni le contexte global ne permettent de lever l'ambiguïté, d'autant plus que le retour à la ligne, dans l'usage qu'en fait Markson, ne signifie généralement pas un changement d'énonciateur dans un dialogue, contrairement à l'usage conventionnel.

La séquence continue, avec un nouveau problème de référence concernant le pronom « you » :

A quirky new impulse of Novelist's, at news of several recent deaths – dialing the deceased, in the likelihood that no one would have yet disconnected their answering machines – and contemplating their voices one eerie final time.

*(The Last Novel 139)*

You have reached Ned Klein. Please leave a message after the beep.

*(The Last Novel 151)*

Eric Andrews here. Well, actually not here. But I'll get back to you as soon as I can. Please wait for the signal.

*(The Last Novel 158)*

L'énoncé de la page 139 fait part au lecteur de l'existence d'une habitude du personnage consistant à écouter la voix des morts sur leurs répondeurs téléphoniques tant que ces appareils fonctionnent encore, ce qui commande l'interprétation des énoncés des pages 151 et 159 comme étant des exemples de ces messages (que ceux-ci soient authentiques ou non) écoutés par le personnage. Mais en réalité le pronom « you » désigne ici toute personne écoutant ce message, et non spécifiquement ni uniquement le personnage. Rien de tangible ne vient d'ailleurs certifier que celui-ci (et/ou l'auteur) les ait bien écoutés.

Dans deux autres fragments relativement proches, soit à dix pages d'intervalle, situés dans la deuxième moitié du texte, le pronom « you » est compris comme faisant référence au personnage, implicitement et par défaut, l'identité de la source énonciative d'origine ne pouvant qu'être approximativement inférée. C'est en fait tout le système déictique qui est brouillé, y compris les références temporelles. La façon dont le contexte immédiat de ces énoncés leur fait écho sur un autre plan que celui du dialogue réaliste ajoute une dimension supplémentaire, de sorte que plusieurs niveaux énonciatifs et sémantiques se superposent :

You don't have a computer ? So how do you write your books ? You don't still use a typing machine ?<sup>183</sup>

*(The Last Novel 145)*

Listen, I bought your latest book. But I quit after about six pages. That's all there is, those little things ?

*(The Last Novel 155)*

---

<sup>183</sup> Il s'agit en fait d'une question posée à David Markson par une étudiante de Mathieu Duplay. Markson commente dans une interview l'utilisation par cette jeune française du mot « typing machine » au lieu de « typewriter », ce qui pour lui est le signe de l'obsolescence définitive de cet objet, puisque le terme servant à le dénoter disparaît lui aussi du langage courant.

Dans les deux cas, aucun autre référent à « you » n'est préférable à « Novelist » dans le contexte immédiat. D'autre part, le contenu sémantique de ces énoncés fournit plusieurs indications sur l'identité du référent de « you ». Dans le premier en effet, le prédicat [have a computer] exclut tous les référents nommés dans le contexte immédiat – même, ironiquement, l'un des pionniers de l'intelligence artificielle, le mathématicien et logicien anglais Alan Turing (1912-1954), qui a participé à la conception des premiers ordinateurs programmables à une époque où la question « you don't have a computer ? » – et surtout son présupposé « everyone has a computer » – était impossible. S'il y a bien un lien entre les deux fragments successifs, entre « Alan Turing was dead at forty-one » (*The Last Novel* 145) et « You don't have a computer ? etc. » (*The Last Novel* 145), ce n'est pas celui de la référence grammaticale ni de la continuité syntaxique. C'est un lien d'ordre thématique, qui lie l'ordinateur à l'un de ses pères : lien réalisé implicitement puisque le mot « computer » ne figure pas dans le premier énoncé, et que la connaissance du lecteur est donc requise pour associer le nom de Turing à l'invention des ordinateurs – sans quoi le lecteur ne voit pas qu'il y a un lien, et il est d'ailleurs probable que peu de lecteurs le voient<sup>184</sup>. Il y a aussi un écho ironique entre la prédiction qu'avait faite Turing que l'on pourrait parler de « machines pensantes » à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, et le fait, en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, de pouvoir pourtant se passer de ces machines, impliqué par la question incrédule « you don't have a computer ? ». Le second prédicat, [write a book], implique que le référent du pronom « you » est un auteur, ce qui est précisément le trait le plus distinctif de « Novelist ».

Dans le deuxième fragment, le premier mot, « listen », est une adresse, qui pose d'emblée la question de l'identité de l'allocutaire. L'indice fourni ensuite, « your latest book » implique que cet allocutaire est écrivain, ce qui active à nouveau le trait dominant du personnage « Novelist ». Le dernier énoncé de ce fragment confirme quant à lui que le pronom « you » réfère probablement ici à « Novelist », puisqu'il

---

<sup>184</sup> Un autre lien avec une autre thématique du texte est celui du suicide, Alan Turing s'étant suicidé en croquant une pomme empoisonnée, ce qui a donné le logo actuel d'Apple. Cet exemple est emblématique du fonctionnement à plusieurs niveaux du texte, qui permet sans le rendre obligatoire de creuser chacune de ses innombrables références et de continuer à faire des liens. Cependant, le faire systématiquement déconnecte le texte de son architecture globale et de son rattachement déjà tenu à la voix narrative centrale qui lui donne sens. La forme de la liste invite précisément à passer rapidement sur chaque référence, tout en conférant un caractère pertinent aux éléments qui y figurent.

consiste en une description (péjorative) du style morcelé de *The Last Novel* : « That's all there is, those little things ? » (*The Last Novel* 155). Notons un effet de décalage étrange produit par les déictiques dans cet énoncé : le lecteur est amené à penser, par le biais des mécanismes de référence décrits plus haut, que les déictiques « that » et « those » renvoient au texte qu'il est en train de lire. Mais les trois énoncés composant le fragment ne peuvent pas être produits avant que le livre ne soit terminé, mis en vente, et donc acheté (« I bought your latest book »). Il s'agit donc soit d'un énoncé imaginé par anticipation comme devant être produit dans le futur, soit d'un énoncé passé qui porte sur un autre ouvrage de même facture écrit par Markson, les deux interprétations n'étant pas exclusives l'une de l'autre. Ces énoncés ont de même à la fois un caractère unique renvoyant à une énonciation individuelle, et une dimension générique dans leur aspect stéréotypé de remarque de lecteur déçu.

Encore une fois, le style oral et contemporain de ce fragment rend impossible son énonciation par un autre référent nommé dans le contexte immédiat. L'auteur mentionné dans le fragment précédent est le marquis de Sade, et le fragment suivant consiste en une citation qui est liée thématiquement au passage étudié, mais pas dans le cadre de la référence grammaticale, comme précédemment :

We evaluate artists by how much they are able to rid themselves of convention.  
Said Richard Serra.

(*The Last Novel* 155)

Notons qu'il y a une sorte de co-référence cependant entre l'hypéronyme « artist » et le statut implicite d'écrivain du référent de « you » dans « your latest book », et que le sens mélioratif du prédicat [evaluate artists by how much they are able to rid themselves of convention] vient contrebalancer le caractère dévalorisant de « that's all there is, those little things ? », le deuxième fragment constituant ainsi une forme de réponse au premier. D'autre part, le travail de l'artiste contemporain américain Richard Serra, rattaché au minimalisme mais aussi connu pour ses sculptures monumentales, est évoqué dans ce dernier fragment, ce qui laisse le loisir de comparer son œuvre à celle de Markson, en guise de réponse à l'incompréhension de certains lecteurs. Au pronom « you » utilisé par le mauvais critique répond donc le « we » de l'artiste : la première personne du pluriel peut potentiellement englober le narrateur, qui se situe bien sûr du côté des créateurs libérés des conventions – ne faudrait-il pas

parler ici de l'auteur ? Dans sa « fiction unitaire », Markson mélange les événements réels et le monde des citations, brouillant les repères spatio-temporels et énonciatifs habituels.

b) « One »

L'ambiguïté référentielle du pronom « one » est également mise à contribution, par rapport aux reprises habituelles du référent animé masculin « Novelist » par le pronom « he ». Nous avons relevé 6 occurrences de « one » dans *The Last Novel*. Il s'agit d'un pronom dit « indéfini », ne référant à personne en particulier mais à tout le monde en général, incluant le locuteur : « Indefinite *one* means 'people in general', implying inclusion of the speaker » (Quirk 112). L'utilisation du pronom « one » relève d'un choix, puisqu'il existe d'autres pronoms signifiant l'indéfini, bien que moins « formel » que « one » :

This use of *one* is chiefly formal and is often replaced by the more informal *you* :

One would think they would run a later bus than that !  
You'd

Indefinite *one* has the genitive *one's* and the reflexive *oneself*. In American English, repetition of co-referential *one* is characteristically formal, *he* or (informally) *you* being preferred instead :

One can't be too careful, can one ?  
you ?

Note : The corresponding indefinite which implies exclusion of the speaker is *they* : 'They say (= it is said that) they (= some relevant unspecified people) are going to dig up our street next month'.

(Quirk 112)

Entre « he », « you », « they », la forme passive, et « we » selon les contextes, à quoi on peut ajouter également « I » (« one » inclut le locuteur, tout en référant potentiellement à tout le monde, ce qui permet de ne pas parler de soi trop directement), et parfois « someone » et « anyone » : la liste de possibilités est suffisamment longue pour que l'on puisse parler de choix grammatical et stylistique. Dans la description suivante, on relèvera les atouts spécifiques du pronom « one », qui peuvent justifier son choix :

« One », personne générique ?

Certains grammairiens parlent de personne générique dans les exemples suivants :

*One doesn't talk any more about being happy. That's child's talk.*

*In scales and melodic passages one should always alternate the fingers, avoiding repeated action of the same fingers.*

*It is enough to kill one.*

En français, *on* est plus restreint puisqu'il ne se trouve qu'en fonction de sujet. Selon les contextes on peut également trouver *we, you* ; *one* n'exclut pas l'énonciateur, il s'agit véritablement d'un pronom indéfini. Introduisant un minimum sémique, *one* joue ici le rôle d'un marqueur de place syntaxique.

(Adamczewski 254)

Parce qu'il peut référer à l'ensemble des personnes tout en dénombrant l'unique, « one » a une portée référentielle qui va de un, le locuteur, à l'illimité des allocutaires, qu'ils soient présents ou non dans la situation d'énonciation. Ce n'est pas le cas des autres pronoms mentionnés. Sa composante générique convient à des énoncés de nature proverbiale, donnant des règles, ou des « vérités » valables tout le temps, c'est-à-dire des énoncés eux-mêmes génériques, avec un temps générique comme le *présent* simple. Notons le rôle argumentatif des génériques, qui est d'affirmer d'une situation présente qu'elle ne peut qu'être conforme à ce qui est déjà connu des situations du même type. « One » peut être décliné en fonction sujet ou complément, ainsi qu'en pronom réflexif. Sans exclure l'énonciateur, voire parfois en n'incluant en réalité que lui (comme le fait par exemple le Prince Charles), il permet d'éviter la référence au contenu d'un autre pronom dans un contexte donné : « he » réfère à tout ce que l'on sait de « he », etc., alors que « one » est vide de toute référence précise. Dans le cas de « one » employé pour « I / me », la stratégie d'évitement ou de masque est évidente. Dans les énoncés de Markson, le pronom « one » tient donc une « place syntaxique » sans en dire plus sur l'étendue ni sur la nature de son contenu référentiel. Ceci semble convenir particulièrement au projet narratif d'évitement de la référence personnelle exposé dans les premières pages de *The Last Novel* :

A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel.

And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise.



On note que « say more about himself » entretient l'ambiguïté énonciative, puisque dans ce texte à la troisième personne la parole n'est pas donnée explicitement au personnage Novelist : on peut ainsi se demander par quel biais le personnage en « dit plus sur lui-même ». Afin d'éclaircir la question du choix du pronom « one » dans six énoncés de *The Last Novel*, nous allons procéder à quelques manipulations. Les emplois de « one » semblent en effet recouvrir des valeurs différentes suivant les énoncés. Ainsi, dans les exemples extraits d'ouvrages de grammaire et reproduits ci-dessus, on peut substituer à « one » des pronoms différents, qui ne sont pas interchangeables. Dans 1) « one » pourrait être remplacé par des pronoms de première personne : / *One doesn't / We / I don't talk any more about being happy. That's child's talk* /. On pourrait également avoir un passif du style « it isn't done ». En 2), c'est « you » qui est le plus approprié car il s'agit d'un discours didactique, se plaçant donc du côté de l'interlocuteur, l'élève : / *In scales and melodic passages one / you should always alternate the fingers, avoiding repeated action of the same fingers* /. En revanche, en 3), tous les « one » possibles, tous les référents humains a priori sont concernés : / *It is enough to kill one / someone / anyone* /. De même, à propos des exemples utilisés dans la grammaire de Quirk, on peut ajouter aux alternatives proposées d'autres solutions, qui rendent peut-être mieux compte de la valeur de « one » dans chaque énoncé. Par exemple, sous l'énoncé / *One / you would think they would run a later bus than that !* / se cache en vérité une première personne, mais l'emploi de la première personne réussirait moins à emporter l'adhésion de l'interlocuteur : / *I would have thought they'd run a later bus than that !* /. La dimension générique de « one » lui confère une valeur argumentative.

Dans les énoncés de Markson, on peut se demander de quel « one » il s'agit, ou plutôt quel est le référent de ce pronom. Est-ce un « pronom indéfini », renvoyant à « tout le monde » (« people in general ») ? Peut-on remplacer « one » par « you » avec un effet généralisant mais aussi une adresse au lecteur ? Ou par une autre troisième personne ? On peut en effet se demander si c'est au narrateur que « one » se réfère, et tenter de substituer « Novelist » ou « he » à « one ». Les indéfinis « someone » et « anyone » fonctionnent-ils ? S'agirait-il d'une première personne déguisée, « I » ou « we » ?

Tout d'abord, on note que dans le texte de Markson « one » apparaît dans des énoncés tronqués, comme celui-ci :

Occasions on which one has seen it transliterated as *Theodor* Dostoievsky.

(*The Last Novel* 54)

Dans cet énoncé, « you » n'aurait pas une portée générale, mais semblerait s'adresser directement au lecteur<sup>185</sup> :

(') / Occasions on which you have seen it transliterated as *Theodor* Dostoievsky. /

Ceci vient peut-être du fait que le contenu de l'énoncé de Markson n'a pas une portée générale. On s'en aperçoit si l'on substitue à « one » un terme généralisant comme « people », ou encore une tournure impersonnelle en « it », car le sens devient différent, c'est-à-dire que l'énonciateur est exclu au profit d'une pluralité, ou d'une neutralité, ce qui ne convient pas non plus :

('') / Occasions on which people have seen it transliterated as *Theodor* Dostoievsky. /

(''') / Occasions on which it has been seen transliterated as *Theodor* Dostoievsky. /

Or, dans l'énoncé de Markson, « one » semble bien renvoyer à un référent unique, et inclure – voire se référer uniquement à – l'énonciateur. Si l'on remplace ce pronom par « Novelist » ou par « he », l'énoncé n'est pas sensiblement différent, si ce n'est que la référence à l'instance narrative est plus claire (trop claire ?) :

(''') / Occasions on which Novelist has seen it transliterated as *Theodor* Dostoievsky. /

(''') / Occasions on which he has seen it transliterated as *Theodor* Dostoievsky. /

---

<sup>185</sup> Nous effectuons dans cette partie quelques manipulations, procédé habituel en linguistique. La substitution d'un pronom par un autre n'est cependant faite ici que dans le cadre d'une analyse littéraire. C'est la raison pour laquelle nous ne proposons volontairement que peu de manipulations et ne tirons aucune conclusion linguistique sur les marqueurs utilisés. Pour distinguer les manipulations du texte original, nous adoptons le code suivant : (') pour la première manipulation, (') pour la seconde, etc. Les énoncés manipulés sont placés entre deux barres transversales.

L'emploi du pronom « he » poserait cependant un problème de référent, en raison de la présence dans le fragment immédiatement précédent de deux noms masculins, et donc de deux référents possibles au pronom « he ». Ceci rendrait la référence plus ambiguë qu'elle ne l'est avec « one » dans l'énoncé original.

Autre possibilité, le pronom « I », parfois, bien que rarement, employé en référence au narrateur, est substituable à « one » dans l'énoncé qui nous occupe, mais produirait un effet étrange dans un roman qui ne comporte aucune première personne ailleurs que dans le discours direct de certaines citations, et ne renvoie directement au narrateur qu'à l'intérieur d'un seul fragment, comme on l'a vu. « Anyone » est impossible ici à la forme affirmative, et « someone » pose le même problème d'exclusion du narrateur que celui vu plus haut. L'interprétation la plus correcte ici est donc que « one » = « Novelist ». Mais la référence n'est pas toujours aussi claire.

Dans le passage suivant, on note tout d'abord que « reminding one », qui joue le rôle d'un verbe introducteur, n'a rien de nécessaire sur le plan syntaxique. L'énoncé qu'il introduit est suffisamment lié thématiquement et logiquement à l'énoncé précédent, qu'il semble justifier. La présence de « reminding one » résulte donc ici d'une volonté de mise en relief de l'instance narrative :

Coryate, the English traveler, in Venice in 1611 :  
When I went to the theatre, I observed certain things I never saw before; for I saw women acte.

Reminding one that Ophelia, Juliet, Rosalind, Cleopatra, Lady Macbeth – were all written to be portrayed by adolescent boys.

Until 1660, when one Margaret Hughes broke the English barrier as Desdemona.

*(The Last Novel 177)*

/ Reminding him / pourrait être compris comme se rapportant à Coryate, référent masculin présent dans le contexte immédiat, et compatible chronologiquement avec les pièces de Shakespeare<sup>186</sup>. Mais cette hypothèse s'effondre au fragment suivant, la date donnée n'étant plus compatible, alors qu'un lien syntaxique est fait avec « until ». Encore une fois, « Novelist » est le référent le plus logique, tandis que / reminding

---

<sup>186</sup> Coryate a vécu de 1577 à 1617. La plus tardive des pièces de Shakespeare auxquelles il est fait allusion est *As you like it*, publiée en 1623 mais qui a pu être jouée bien avant.

me / serait possible s'il ne s'agissait pas d'un cas isolé d'utilisation de la première personne par le narrateur dans un énoncé au discours indirect : difficile en effet de dire avec certitude si « one » fait référence au personnage ou au narrateur, ou encore aux deux.

Les choses se compliquent avec l'occurrence du pronom réflexif « oneself », auquel on ne peut pas substituer « Novelist » sans effet d'extériorisation, dans un énoncé qui ne comprend pas de référence nominative au personnage (mais il y en a une deux fragments auparavant) :

Finding oneself momentarily startled by a reference in Gorky's diaries to Tolstoy chatting with Chekhov.  
On the telephone.

*(The Last Novel 74)*

/ Finding Novelist / produirait un effet d'énonciation extérieure par le narrateur, alors que le pronom réflexif place dans une intériorité. Les deux fragments précédents contiennent des noms propres masculins auxquels le pronom « himself » pourrait faire référence. « Myself » serait le seul autre pronom réflexif possible, avec les réserves énoncées plus haut, tandis qu'une autre tournure, comme « being momentarily startled », aurait permis d'éviter purement et simplement l'emploi d'un réflexif. En raison de la portée potentiellement très large du pronom « one », on peut dire que ce qui désambiguïse la référence à Novelist par rapport aux autres référents masculins présents dans le contexte immédiat est à son tour facteur d'ambiguïté en dépassant par essence cette seule référence.

Dans le fragment ci-dessous, le sujet de « think » est le même que celui de « have to force » et que « recall », ce qui explique peut-être que tous les substituts envisagés plus haut soient possibles ici :

Thinking of them for so long as essentially literary characters that one has to force oneself to recall that Dante actually *knew* the Paolo of Paolo and Francesca.

*(The Last Novel 60)*

Même « you » peut prendre ici la valeur de généralité qui ne fonctionnait pas dans les autres exemples :

(') / Thinking of them for so long as essentially literary characters that you have to force yourself to recall that Dante actually *knew* the Paolo of Paolo and Francesca. /

Le remplacement par « Novelist » aurait en fait ici un aspect limitatif qui modifierait le sens ou l'impact de l'énoncé d'origine :

(') / Thinking of them for so long as essentially literary characters that Novelist has to force himself to recall that Dante actually *knew* the Paolo of Paolo and Francesca. /

Dans les deux énoncés ci-dessous, il semble également que la substitution de « Novelist » à « one » n'aboutisse pas au même sens, c'est-à-dire que l'on retrouve le même effet d'extériorisation constaté à propos de l'emploi du pronom « him » au lieu de « himself » page 175 – « one » sujet de « wonder » peut être co-référent de « one » sujet de « is », ce qui ne fonctionne pas avec « Novelist » :

Wondering why one is surprised to realize that Thoreau was dead at forty-five.

(*The Last Novel* 51)

Wondering how on earth one remembers – that when St.John of the Cross escaped after his near death by starvation in a Toledo prison, the first meal he was given, at a discalced Carmelite convent – was of pears simmered with cinnamon.

(*The Last Novel* 178)

[One is] wondering why/how one is surprised/remembers ...

>>> co-référence, ambiguïté, intériorité

[Novelist is] wondering why/how one is surprised/remembers ...

>>> pas de co-référence, extériorité

[One is] wondering why/how Novelist is surprised/remembers ...

>>> pas de co-référence, extériorité

\*[Novelist is] wondering why/how Novelist is surprised/remembers

>>> agrammatical

[Novelist is] wondering why/how he is surprised/remembers ...

>>>co-référence, désambiguïté, intériorité

Se demander quel est le sujet de « wonder » revient à se demander « qui parle », et de quel type de discours il s'agit (indirect libre ?). S'il s'agissait de discours indirect du personnage, il faudrait expliciter la tournure, et pour qu'il y ait co-référence claire entre « Novelist » et « he », il faudrait conjuguer « wondering » dans une structure en BE+ING (Novelist is/was wondering how on earth he ... ), ce qui impliquerait une définition spatio-temporelle contre laquelle lutte précisément le texte original. D'autre part, les remarques déjà faites à propos de « I » sont valables ici : le pronom de première personne conviendrait tout à fait, à condition de ne pas être un cas isolé de prise en charge énonciative à la première personne hors citation. Mais contrairement à « he », le pronom « one » inclut potentiellement « I », et la référence à Novelist s'en trouve affectée, puisqu'elle le dépasse d'emblée. La forme en -ING dans toute sa potentialité grammaticale, non rattachée à un sujet, c'est-à-dire détachée de tout ancrage spatio-temporel, est ici associée au pronom « one », lui-même paré de vertus référentielles multiples. Le jeu de présence/absence narrative et autoriale s'en trouve particulièrement bien servi. On remarque d'ailleurs à nouveau que dans les deux fragments des pages 51 et 178 reportés ci-dessus, l'introduction n'a aucune nécessité syntaxique, et que ces fragments auraient pu ressembler à de nombreux autres extraits de *The Last Novel* rapportant un fait ou une anecdote, sans marques énonciatives aussi saillantes :

(') / Thoreau was dead at forty-five. /

(') / When St. John of the Cross escaped after his near death by starvation in a Toledo prison, the first meal he was given, at a discalced Carmelite convent – was of pears simmered with cinnamon. /

Les tournures en « one » ont donc bien pour fonction de mettre en relief l'énonciation, et de souligner toute l'ambiguïté de celle-ci.

Dans une étude de « one » dans sa fonction « noyau de groupe nominal », différente du pronom utilisé par Markson, Hélène Josse fait une remarque que nous reprenons : si elle suit les analyses de Halliday et Hasan sur le « potentiel cohésif » de « one » et celles de Cornish « quand il dit que la cohésion textuelle ne vient pas d'une mise en rapport avec un antécédent et un pronom », elle distingue cohérence et précision : « on peut vouloir communiquer de façon cohérente sans que ce qu'on ait à communiquer

soit pour autant identifiable »<sup>187</sup>. Ainsi, « avec ONE, la langue se garde cette marge d'imprécision » (Josse 44). Cette imprécision sert le brouillage énonciatif de style volontairement ambigu comme le discours indirect libre, dont on n'est pas très loin ici : à propos de la « personne générique » (« generic person » selon Jespersen), Jeanine Bouscaren souligne ainsi que « ce « one » a une valeur complètement indéterminée par rapport à *I* et *you*, ce qui permet des interprétations diverses dans des contextes variés et souvent ambigus, comme le style indirect libre »<sup>188</sup>.

Tournons-nous à présent vers les traces de subjectivité les plus minimales du texte de Markson, étant bien entendu que l'identité de cette subjectivité est maintenue dans l'ambiguïté tout au long du texte.

### 3.2.2. Traces d'activité subjective : interrogation, assertion, ponctuation

Une fois la référence comprise comme désignant a priori ou par défaut le personnage, le mot mis en valeur par sa position initiale dans l'énoncé, c'est-à-dire par la tournure elliptique, devient le trait distinctif retenu comme emblème du personnage et/ou de l'activité subjective de remémoration ou de questionnement, qui est aussi activité narrative : ainsi le verbe « wonder » en vient-il à représenter cette présence, qui n'est plus qu'étonnement, questionnement, soit la représentation d'une conscience<sup>189</sup>. L'absence de sujet grammatical en surface favorise évidemment l'effacement du personnage, mais elle constitue en même temps une mise en relief du manque, qui oriente ces énoncés vers un sujet. On a vu que les verbes introducteurs de discours pouvaient parfois aussi bien renvoyer au personnage qu'au narrateur. Les traces énonciatives dans les énoncés sans verbes introducteurs, apparemment plus neutres, conserveront cette ambiguïté. C'est-à-dire que l'on pourra relever des signes de prise

---

<sup>187</sup> Josse, Hélène. « One et son antécédent. Quelques réflexions autour d'un couple instable ». *Construire et reconstruire en linguistique anglaise, Syntaxe et sémantique*. Etudes réunies par Claude Delmas, sous la responsabilité de Louis Roux. CIEREC Travaux 107. Université de Saint-Etienne, 2002. (33-46) p.44.

<sup>188</sup> Jeanine Bouscaren et Jean Chuquet. *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique*. Ophrys, 1987. p.93.

<sup>189</sup> Cette expression évoque sans y référer sur un plan théorique le concept de Banfield de « represented consciousness » (première apparition dans Banfield, « The Formal Coherence of Represented Speech and Thought », *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* (PTL), n°3, p.289-314, (302 et 307) (cité par Patron 203). Une étude plus poussée des types de discours dans le texte de Markson nous paraît très pertinente, mais dépasserait le cadre de ce travail.

en charge énonciative, et même percevoir une intention illocutoire, sans pouvoir vérifier l'identité de la source.

A première vue, les énoncés signalant, voire mettant en avant, la présence du personnage, voire du narrateur, dans les derniers textes de Markson côtoient des énoncés énonciativement neutres, puisqu'il s'agit d'anecdotes ou de citations souvent données telles quelles, sans marque explicite de prise en charge par le personnage ou par le narrateur. Si l'on postule qu'aucun énoncé n'est vraiment objectif, on peut tenter de traquer la subjectivité dans les moindres traces que laisse l'acte d'énonciation présidant à tout énoncé<sup>190</sup>. Nous nous inscrivons ici encore dans une perspective énonciativiste, et reprenons le sous-titre de l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *De la Subjectivité dans le Langage*, dont la lecture convainc de l'omniprésence de la subjectivité, y compris dans des énoncés apparemment objectifs. Toutes les catégories du discours sont concernées, dans la lignée des derniers travaux de Benveniste. L'étude de l'énonciation à partir d'énoncés écrits se fait par le repérage des marques laissées par le sujet énonciateur dans son discours, qui ne peut se faire qu'a posteriori. Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, en matière d'énonciation « on est méthodologiquement *contraint* à la problématique des *traces* » (*L'énonciation* 36), c'est-à-dire à l'étude de l'énoncé, produit ou trace de l'énonciation. Benveniste avait fini par étendre la « catégorie » de la deixis bien au-delà des pronoms personnels et de la temporalité. L'interrogation et l'intimation, et même l'assertion, sont progressivement vues sous cet angle<sup>191</sup> :

Dans une phrase telle que : « C'est beau », prononcée hors contexte dans une situation d'échange oral, le démonstratif est, de toute évidence, déictique. Mais l'adjectif « beau » lui aussi implique le locuteur : l'emploi de ce terme valorisant est relatif à la nature particulière du sujet d'énonciation, à ses grilles d'évaluation, à ses canons esthétiques. Toute assertion porte la marque de celui qui l'énonce. La dénomination que nous avons appelée « absolue », celle

---

<sup>190</sup> Là encore il existe de vifs débats sur la question. Ainsi, si « certains narratologues considèrent comme des intrusions le moindre adjectif ou adverbe « évaluatif » ou la plus discrète des articulations logiques entre les événements », d'autres vont considérer des énoncés tels que « John walked elegantly » ou « Bill was happy because he had just seen Robert » comme « des faits bien établis dans le monde de l'histoire racontée » et non comme des « éléments intrusifs » ou « le résultat d'une interprétation du narrateur » : « L'élégance de la marche de John et la cause du bonheur de Bill sont données comme indiscutables et nous les prenons comme tels au moment où nous lisons ces phrases ». Prince, Gerald. *Narratology : the Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, coll. « Janua Linguarum. Series Maior », 1982 (11-12). Cité par Patron (282).

<sup>191</sup> C.Kerbrat cite ici une remarque de Kuentz (1972, p.27-28) au sujet du dernier article paru de Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation » (Kerbrat 77).



qui mettait en cause le dénoté et lui seul, est une limite fictive : l'objet que l'on dénomme, ce n'est pas un référent brut, c'est un objet perçu, interprété, évalué. L'activité langagière, dans sa totalité, est subjective.

(Kerbrat 77)

La question de « l'omniprésence du locuteur dans son message » devient centrale, du moins dans le cadre des théories énonciatives. « Toute assertion porte la marque de celui qui l'énonce », ou encore « l'activité langagière, dans sa totalité, est subjective » : voilà qui étend considérablement le champ de présence du locuteur dans les énoncés qu'il produit. Il s'agit notamment de débusquer la subjectivité qui se masque derrière des tournures apparemment objectives, qui évite l'emploi du pronom « je », comme dans l'énoncé « c'est beau » commenté ci-dessus. Il faut par exemple dénoncer « l'imposture que constitue le verbe « être », qui fait comme si la propriété qu'il a pour fonction d'attribuer à l'objet lui était intrinsèquement attachée, alors qu'elle ne se constitue que dans le rapport existant entre l'objet perçu et le sujet percepteur » (Korzybski, cité par Kerbrat 81). Pour Catherine Kerbrat, il n'est pas question d'étendre la catégorie des déictiques à toutes les manifestations de la présence de l'énonciateur, mais plutôt d'« envisager les autres lieux, plus subtils, d'inscription dans l'énoncé de la subjectivité langagière » (Kerbrat 78). Tout ceci s'inscrit dans une perspective énonciativiste. L'assertion, en particulier, est vue comme une modalité si l'on considère avec Culioli que tout est modal. En revanche, pour les logiciens, l'assertion au sens « statement » est le contraire de la subjectivité. D'un point de vue énonciativiste, on considèrera que l'assertion est une prise de position : que l'on pense par exemple aux assertions fortes. L'énonciateur s'engage en disant que telle relation prédicative est vraie. En l'occurrence, malgré l'absence de marqueurs explicites de prise en charge énonciative, les anecdotes ou faits rapportés dans le texte de Markson se situent dans un contexte discursif, ce qui permet d'ailleurs d'en contester la valeur de vérité :

As a student, Anna Netrebko scrubbed floors in a St. Petersburg opera house.

(*The Last Novel* 88)

Edith Piaf was four feet eight inches tall.

(*The Last Novel* 137)

Cette contestation de l'assertion est rendue d'autant plus possible qu'aucune source n'est citée dans le texte de Markson, et que les paroles rapportées ne sont pas entre guillemets, signe conventionnel de garantie d'authenticité :

The first English novel for adults, Virginia Woolf called *Middlemarch*.

(*The Last Novel* 88)

Malcolm Lowry, seemingly serious himself, told a friend he had once prayed to Kafka :

And he answered my prayer.

(*The Last Novel* 116)

La possibilité d'une telle contestation est d'ailleurs incluse dans le texte même, montrant bien le caractère modal ou subjectif de ce qui s'oppose (ou non) à l'invention :

Reviewers who have accused Novelist of inventing some of his anecdotes and/or quotations – without the elemental responsibility to do the checking that would verify every one of them.

(*The Last Novel* 69)

En fait, il ne s'agit pas de renvoyer dos à dos objectivité et subjectivité. Pour Catherine Kerbrat, « *l'axe d'opposition objectif/subjectif n'est pas dichotomique, mais graduel* » (Kerbrat 81). Un énoncé se positionnera sur cet axe, tendra davantage vers l'objectivité ou vers la subjectivité – ce qui implique qu'un énoncé plutôt objectif contient tout de même des éléments subjectifs. En outre, tous les mots peuvent être envisagés sous l'angle de la subjectivité, bien qu'à des degrés divers, et selon le contexte :

[...] l'emploi de toute unité lexicale, et les verbes n'échappent pas à la règle, peut en un sens être considéré comme subjectif, et même une assertion telle que « Pierre court » peut prêter à contestation (« mais non, il marche »). Cela étant admis, certains verbes (comme « aimer ») sont plus nettement que d'autres (« acheter ») marqués subjectivement (le caractère évaluatif du premier apparaissant ainsi dans le fait que « j'aime les coquelicots » n'implique nullement que « j'aime les fleurs », alors que si j'achète des coquelicots, cela vaut aussi pour son hyperonyme).

(Kerbrat 113)

Les termes axiologiques, qui se situent sur l'axe « bon/mauvais », sont des marqueurs de subjectivité énonciative, masquant un « c'est moi qui le dis » qui sera plus ou

moins prégnant selon le contexte<sup>192</sup>. Pour « quantifier le taux de subjectivité à l'œuvre dans un énoncé donné », on pourrait même affubler les axiologiques d'un « *indice variable* (car la charge axiologique varie d'une unité à l'autre et d'une occurrence à l'autre), *mais généralement fort* », car « ce sont des opérateurs de subjectivité particulièrement voyants et efficaces, qui permettent au locuteur de se situer clairement par rapport aux contenus assertés, et qu'il convient à ce titre d'éviter scrupuleusement dans certains types de discours » (Kerbrat 93). La « nature du jugement évaluatif » peut également se formuler en termes de « vrai/faux/incertain » dans le cadre de la modalisation (Kerbrat 114). Encore une fois, toutes les catégories du discours sont concernées. Les verbes peuvent être classés selon le degré de subjectivité implicite ou explicite, intrinsèque ou occasionnelle qu'ils expriment. Les adverbes sont des marqueurs de choix, qui masquent parfois la présence d'un verbe locutoire de type « dire » en profondeur, voire un « verbe d'opinion effacé en surface » : ainsi, l'énoncé « probablement, Pierre viendra » équivaut-il à « j'estime probable la venue de Pierre », l'adverbe précisant ici « le degré selon lequel le sujet d'énonciation adhère au contenu de son énoncé » (Kerbrat 133-134). Nombreuses sont les marques de la subjectivité dans le discours, comme les expressions adverbiales ou les connecteurs, au « rôle énonciatif évident » :

... il y aurait encore beaucoup à dire par exemples des expressions restrictives et « appréciatives »<sup>193</sup> telles que « à peine », « presque », « guère », « seulement », « ne...que » ; adverbes (« déjà », « encore ») qui n'ont de sens que par rapport à certaines attentes de L0 [le locuteur]; de ces nombreux connecteurs propositionnels (« or », « car », « donc », « cependant », « d'ailleurs », « toutefois », « en effet », etc.) dont le statut syntaxique est aussi problématique que le rôle énonciatif évident ; et de ces plus nombreux encore « petits mots » de l'oral – « ponctuants », « particules énonciatives », « connecteurs interactifs » et autres « marqueurs de structuration de la conversation ».

(Kerbrat 134)

En fait, le phénomène de la subjectivité langagière dépasse les catégories grammaticales traditionnelles, et Catherine Kerbrat note le peu de pertinence des

<sup>192</sup> « Il y a donc dans l'insulte, en dépit de son caractère explicite, un élément qui est camouflé et qu'on pourrait tenter de formuler ainsi : « c'est moi qui le dis » ». Cette remarque de Flahaut (1978, p.41-42) vaut pour tous les emplois d'axiologiques, qui relevant de la modalité, dont nous reparlerons, de la *subjectivité objectivée*, permettent à l'énonciateur de prendre position sans s'avouer ouvertement comme la source du jugement évaluatif » (Kerbrat 92-93).

<sup>193</sup> Catherine Kerbrat cite ici Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann Paris, 1972, p.254 sq.

séparations trop nettes, finissant par proposer des « traits » (« trait sémantique [affectif] » et « trait [évaluatif] » auxquels puissent correspondre ou non tel ou tel item linguistique :

Il faudrait envisager aussi d'autres parties du discours (interjections, prépositions, conjonctions) que celles que privilégie la tradition sémantique sous prétexte qu'elles sont plus nettement chargées de contenu dénotatif – la séparation des parties du discours, que nous avons pratiquée pour des raisons de commodité pratique, se justifiant d'ailleurs fort peu sur le plan théorique, puisque cette différenciation se localise à un niveau relativement superficiel, et que ce sont les mêmes catégories énonciatives qui les traversent toutes [...].

(Kerbrat 134)

Les différents « modalisateurs » sont à repérer dans le discours en ce qu'ils « signalent le degré d'adhésion (*forte ou mitigée/incertitude/rejet*) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés ». Notons que ceci concerne aussi « certains faits intonatifs ou typographiques » (Kerbrat132-133). On pense ici en particulier à l'usage que fait Markson du retour à la ligne, du blanc et du tiret.

#### a) L'interrogation

L'interrogation sans verbe introducteur est parfois utilisée dans le texte de Markson. Comme pour les tournures elliptiques, l'interprétation se fait par défaut : de qui d'autre que du personnage ou du narrateur cette question pourrait-elle provenir ?

Rhoda Broughton's Dear Faustina, from 1897. Is it the first lesbian novel in English ?

(*The Last Novel* 40)

La forme interrogative servira de référence implicite au personnage et/ou au narrateur à chaque fois que le contenu de l'énoncé rendra cette interprétation plausible et qu'aucun indice n'orientera vers un autre référent. La référence au personnage et/ou au narrateur sera alors à la fois implicite et saillante, car en tant que forme du discours direct, l'interrogative renvoie directement à la source énonciative. Le contenu de la question posée participe du portrait (du personnage) ou de l'autoportrait (du narrateur, voire de l'auteur), en faisant part de ses préoccupations, avec l'apparence de la spontanéité que confère le discours direct :

Is T.S.Eliot the only poet one can think of who could have spent a year on his own in Paris at twenty-three – and managed to have no sexual encounters whatever ?

*(The Last Novel 73)*

De même que les autres types de référence, une question peut faire l'objet d'une suite à distance, soit dans le cas des exemples ci-dessous à plus de trente pages d'intervalle :

Before the Euro, the portrait of Yeats on Ireland's twenty-pound note.  
America's Whitman twenty-dollar bill, then ?

The Melville ten ?

*(The Last Novel 134)*

America's Emily Dickinson dime ?

*(The Last Novel 169)*

Ces références implicites à une source énonciative, corroborées par des indices donnés ailleurs, ressortent avec un relief particulier par rapport au flux des anecdotes et des citations attribuées – flux continu et virevoltant qui mime la spontanéité de la pensée – et fait du texte de Markson une sorte d'avatar du courant de conscience bien qu'il n'en épouse pas la forme conventionnelle (bribes de phrases, style oral, absence de ponctuation) :

Is Sir Walter Raleigh and his cloak the oldest tale from English history that  
children still remember ?  
Or King Alfred and the cakes ?

'Tis such a task as scarce leaves a man time to be a good neighbour, an useful  
friend, nay, to plant a tree, much less to save his soul.  
Said Pope, *re* writing well.

Michelangelo's *Pietà* –  
Is the Virgin many years too young ?

*(The Last Novel 83)*

Mais le lien fait par la juxtaposition de ces questions directes, lien à la fois entre elles et avec les citations qui les entourent, renforcé parfois par la présence d'un thème commun, peut aussi bien affaiblir la présence énonciative du personnage et/ou du narrateur. Ci-dessous, la reprise de l'item « Dostoïevsky » au compte d'un autre

énonciateur que le personnage ou que le narrateur, puisqu'il s'agit d'une citation attribuée à Einstein, a pour effet de transférer le discours sur un autre plan énonciatif que la question qui la précède immédiatement, qui est quant à elle attribuable au personnage ou au narrateur :

Is there one major Dostoievsky novel in which no one commits suicide ?

Dostoievsky gave me more than any thinker, more even than Gauss.  
Einstein said.

*(The Last Novel 80)*

La présence de la première personne (« me ») dans le deuxième fragment est troublante, pouvant laisser supposer dans un premier temps une intrusion directe du narrateur dans l'énoncé. Ce n'est qu'après coup, à la fin du fragment et dans une sorte d'incise, que le lecteur comprend que ce n'est pas le cas. Rétrospectivement, c'est même l'inverse qui se produit : l'attribution en fin de deuxième fragment à un énonciateur autre que le personnage fait porter un doute énonciatif sur le premier fragment, c'est-à-dire rend plausible l'énonciation du premier fragment par l'énonciateur du deuxième. En d'autres termes, le personnage historique Einstein se substitue potentiellement au personnage fictif du personnage ou au narrateur. Référence à une source énonciative, la forme interrogative ne suffit pas à cerner l'identité de cette source, servant en cela le projet de la voix narrative qui tour à tour se dévoile et se dissimule – et ce à l'aide des mêmes procédés – dans le texte de Markson.

## b) L'assertion

Il est plus difficile a priori de reconnaître le caractère subjectif de l'assertion, car c'est une forme couramment associée à l'objectivité, à la description de faits, à l'expression de la réalité. Dénuée des expressions ouvertement subjectives de type « je pense que », l'assertion est pourtant bien la trace d'un repérage subjectif et d'une énonciation particulière : nous renvoyons aux analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni rapportées plus haut. Relevons dans le texte de Markson quelques exemples d'énoncés apparemment neutres d'un point de vue énonciatif :

There was no memorial of any sort for Byron in Westminster Abbey until 1969.

*(The Last Novel 49)*

Ronald Reagan was a clandestine informer for the FBI when it was investigating so-called left-wing influences in Hollywood in the 1940s.

*(The Last Novel 68)*

Kipling, who was forty-two, remains the youngest author to win the Nobel Prize.

Camus was forty-four.

*(The Last Novel 80)*

Ces énoncés sont tous formés avec le verbe BE, qui présente l'aspect faussement objectif de l'être, de l'essence des choses, comme s'il s'agissait de valeur absolue et non d'énonciation. Catherine Kerbrat-Orecchioni attire au contraire l'attention sur la fausse objectivité exprimée par le verbe être (voir plus haut). En effet, il s'agit bien ici de remarques émanant d'une subjectivité inscrite dans une situation spatio-temporelle qui détermine en partie leur contenu, conditionne leur forme, et préside à leur choix parmi d'autres informations possibles. Que l'on imagine par exemple un énoncé produit avant l'existence d'un « mémorial » en hommage au poète anglais sulfureux Lord Byron, mort en 1824 : avant que cela ne devienne un fait, l'idée a dû susciter des réactions hostiles ou au contraire militantes, voire indifférentes ou ignorantes, qui rejaillissent nécessairement sur la formulation verbale, avec la présence de modaux ou d'adverbes de jugement, etc. L'énoncé relevé dans le texte de Markson n'est possible que d'un point de vue énonciatif postérieur à 1969 (« no memorial ... until 1969 »); l'expression « of any sort » est une forme d'insistance que l'on peut interpréter comme signifiant l'étonnement scandalisé d'un locuteur contemporain de notre époque et de sa pleine acceptation d'un auteur jadis frappé d'opprobre. L'énoncé portant sur l'ancien président américain Ronald Reagan, dans lequel on relève les deux expressions péjoratives « clandestine » et « so-called », serait de même très différent s'il n'émanait pas d'un locuteur véhiculant la condamnation actuelle du McCarthysme, voire du reaganisme. Le parallèle établi entre Kipling et Camus par le biais du critère de l'âge d'obtention du Prix Nobel est bien le produit d'une activité de repérage, de même que le sens du verbe « remain » inscrit l'énoncé dans une époque donnée : si le prochain Prix Nobel était attribué à un auteur de moins de quarante-deux ans, cet

énoncé deviendrait caduc – ou du moins son caractère subjectif serait-il plus évident. Ces traces de subjectivité sont d'ordre déictique et évaluatif. La forme de ce type d'énoncés dénués de tout verbe introducteur éventuellement précédé d'un sujet grammatical permet d'éviter la description du locuteur, mais celle-ci subsiste en creux, dans le dit et dans le dire.

Un certain nombre d'énoncés se présentent sous forme nominale, comme résultant d'assertions préalables. Lorsqu'un terme évaluatif en position d'épithète équivaut à l'expression d'une subjectivité, on peut postuler l'existence d'une relation attributive sous-jacente, comme pour les adjectifs « acute » et « curious » ci-dessous, tandis que les noms « suggestiveness » et « superstition » sont également évaluatifs dans :

The curious theatrical superstition that insists it is unlucky to talk about Macbeth by name – the Scottish play, being how it is usually referred to instead.

*(The Last Novel 87)*

The acute suggestiveness in Pascal's apology for having written a particularly long letter.  
Because he hadn't had the time to write a short one.

*(The Last Novel 121)*

Le génitif saxon, ou structure en N'S N, est abondamment utilisé. Il s'apparente à l'assertion en ce qu'il présente le lien entre deux noms comme ne se prêtant à aucune remise en cause, c'est-à-dire comme un fait. L'analyse est la même que dans le cas des assertions verbales : quelqu'un – une subjectivité – présente les choses comme allant de soi, même dans le cas d'assertions paraissant les plus irréfutables. Dans un énoncé assertif, l'énonciateur valide le lien entre prédicat et sujet. D'autre part, N'S N est la trace d'énoncés ou de repérages préalables<sup>194</sup>. Ainsi, « Novelist's genre » (*The Last Novel 51*) reprend les éléments textuels « writing in his own personal genre » (*The Last Novel 4*), aussi bien que « Nonlinear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage » (*The Last Novel 8*) et « A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel » (*The Last Novel 12*) ; mais ce syntagme reprend aussi des éléments contextuels représentés par l'ensemble de ce texte fragmentaire, et plus largement par

---

<sup>194</sup> Nous reprenons à nouveau (cf. p.22) l'analyse d'Henri Adamczewski, selon qui dans la structure N'S N « le problème ne se pose pas en termes de +/- animé, c'est la distinction rhématique/thématique qui prévaut », c'est-à-dire que la relation entre les deux N est présupposée (phase 2). (Adamczewski 232).



l'existence de genres littéraires, en rapport avec les attentes du lecteur en train de lire le texte de Markson ; « Novelist's genre » reprend également la situation créée par l'illusion fictionnelle du narrateur écrivant, encore à l'œuvre dans les derniers textes de Markson (« Writer is *writing*, for heaven's sake » *This is Not a Novel* 13), bien que beaucoup moins appuyée que dans *Wittgenstein's Mistress*, où le personnage de Kate est censé taper directement à la machine le discours donné à lire au lecteur au fur et à mesure de sa rédaction spontanée. La forme N'S N positionne de façon particulière les deux N, dans le domaine du connu, dans un a posteriori. C'est une forme qui permet d'en dire autre chose et elle pointe aussi bien vers l'avant que vers l'après : vers le(s) repérage(s) dont elle est la trace, et vers la prédication dont elle va faire l'objet. C'est une forme qui ne se suffit pas à elle-même, d'où l'impression d'incongruité lorsque Markson l'isole, et/ou diffère le lien avec une suite qu'elle sous-entend. Notons également que la forme N'S N s'accorde bien avec l'ellipse, l'omission du deuxième N étant grammaticalement possible en contexte, participant ainsi de la texture cohésive du texte :

Baudelaire's addiction to laudanum.  
Coleridge's. De Quincey's.

Poe's.

(*The Last Novel* 61)

King Lear's wife. Goneril's mother, Regan's, Cordelia's.  
How often does it occur to anyone that there is not one remotest allusion to her in the text ?

(*The Last Novel* 87)

Pandora's box. Which in the first written version of the tale, in Hesiod, is in fact a jar.

(*The Last Novel* 94)

Cosima Wagner's Jewish grandmother.

(*The Last Novel* 95)

Kierkegaard's mother had originally been the family maid, whom his father married after the death of an earlier wife. There is not one word about her in anything Kierkegaard ever wrote, his journal included.

Henry Fielding's wife's maid – whom he likewise married after the wife's death.

Rembrandt's – who became his mistress.

(*The Last Novel* 109)

Tolstoy's ruined teeth.

Gogol's.

(*The Last Novel* 169)

La dernière citation montre à quel point la forme peut se faire elliptique au fur et à mesure que le texte avance, la présupposition que marque la structure en N'S N se suffisant à elle-même en ce qu'elle porte aussi sur l'utilisation générale, depuis le début du texte, des détails relevés par le narrateur de Markson : objets d'étonnement et de remémoration, de notation pour mémoire, mais aussi instruments dans une stratégie d'évitement, soit le projet annoncé d'effacer le personnage et le narrateur de la surface du texte (« keeping him offstage » *The Last Novel* 175) – ce qui n'est pas du tout la même chose que de vouloir le supprimer tout à fait.

### c) Ponctuation et mise en page

On remarque la présence inhabituellement fréquente de la coupure syntaxique dans les énoncés de Markson, effectuée ou soulignée par un tiret et/ou un retour à la ligne, marqueurs ostentatoires d'une activité ordonnatrice des éléments dans l'espace de la page et dans le temps de la lecture. Ainsi, de façon typique, les premières anecdotes rapportées dans *Vanishing Point* le sont-elles à l'aide d'énoncés systématiquement coupés en deux ou trois tronçons séparés par un tiret, un point ou un retour à la ligne, voire les trois à la fois :

A seascape by Henri Matisse was once hung upside down in the Museum of Modern Art in New York – and left that way for a month and a half.

The speedometer needle after the crash that killed Albert Camus was frozen at 145, in kilometres – meaning roughly ninety miles per hour.  
The driver of another vehicle said the car had passed him going faster than that.

Leonardo da Vinci's father had four wives.  
Not one of whom was Leonardo's mother.

An early intention was that Hector Berlioz would become a physician.

Until he went headlong out a hospital window during his first dissection.

(*Vanishing Point* 1)

L'utilisation du tiret et du retour à la ligne par Markson n'est pas sans rappeler les particularités typographiques de la poésie d'Emily Dickinson<sup>195</sup>. Chez cette dernière, selon Cristanne Miller, le tiret permet la mise en relief (« foregrounding ») de termes a priori très distincts, avec un effet de surprise dû à la mise en relation de ces termes plutôt qu'à l'isolation en soi. Doté d'une « ambiguïté syntaxique », le tiret ne se réduit pas à son rôle de séparateur, il est aussi un signe d'ouverture, un lien :

Dashes foreground key words of difference; they make important thematic words more distinct. Often Dickinson uses dashes to emphasize points of analogy in the poem, spatially marking the focal words to give each additional weight. For example, in the lines from “To pile like Thunder”,

This – would be Poetry –

Or Love –

“Love” is separated from its analogical partner by line and stanza break as well as by dashes. Rather than isolating the two terms, however, the white space foregrounds the parallel between “Poetry” and “Love” by making the appearance of “Love” a greater surprise. The movement of the poem is toward connection of states usually regarded as separate, and the syntactically ambiguous dash concluding the first stanza both allows the sentence to continue (if we read the dash as dash) and makes the continuation a surprise (if we read the dash as end punctuation, which it often is in Dickinson's poetry).

(Miller C. 52-53)

Cette ambiguïté syntaxique, ce double rôle, est aussi ce que voit Christine Savinel dans ce « signe flou », devenu tiret standardisé pour les besoins de l'impression typographique, qui marque simultanément la discontinuité et la continuité :

La dissemblance – en tant que ce qui ne se ressemble pas – est bien ce que traduisent aussi ces signes flous sur les manuscrits, ces tirets allongés, et parfois incertains. Visible et lisible, mais indicible, le vague tiret dickinsonien instaure le régime de la dissemblance. Toujours pris néanmoins dans le système de la ponctuation, il remplit en outre les deux fonctions dissemblables

---

<sup>195</sup> Le tiret (« dash ») adopté désormais par les éditeurs remplace en fait plusieurs variantes manuscrites (« slanting marks »), uniformisation qui selon Cristanne Miller n'est pas problématique car elle respecte le sens de la poésie d'Emily Dickinson : « To my mind, representing her slanting marks typographically as dashes – as Johnson and almost every editor and critic following him does – reproduces well the effects Dickinson apparently intended, in spite of the standardization this imposes upon what are, in her own hand, idiosyncratic and ambiguous forms ». *Emily Dickinson, A Poet's Grammar* (50-51).

de la déchirure et de la continuité, et en vient à constituer une forme discursive du « meet apart », la rencontre dans l'écart.

(Savinell 98)

On peut distinguer la fonction syntaxique du tiret, quand celui-ci introduit un aparté ou un commentaire à l'attention du lecteur, fonction rarement utilisée par Dickinson, qui l'emploie dans sa fonction « rhétorique » (51) d'emphase, de rupture de rythme, ayant pour effet d'attirer l'attention du lecteur et de ralentir la lecture :

As these examples indicate, in Dickinson's poetry the dash's primary function is rarely syntactic, to mark a tangential phrase for the reader or enclose a narrative aside. Rather, dashes typically isolate words for emphasis, provide a rhythmical syncopation to the meter and phrase of a line, and act as hooks on attention, slowing the reader's progress through the poem.

(Miller C. 52-53)

Dans le cas d'Emily Dickinson, il ne s'agit bien sûr pas uniquement d'une particularité stylistique mineure, mais d'un signe distinctif, comme une signature, une marque énonciative imprimée dans le corps du texte. De poème en poème, cette marque assure la continuité de la voix dickinsonienne. De plus, l'effet produit est contagieux (« infectious » (51)), les pauses et les blancs imposant un rythme qui influe sur le cours de la pensée du lecteur :

To spend much time with a mind that allows itself such fascinating stops and shifts is to fall into the habit of allowing oneself to move more freely between topics and thoughts. Dickinson's punctuation, like her poetry, teaches the reader to trust the play of the mind.

(Miller C. 51)

Markson n'emploie pas le tiret aussi fréquemment qu'Emily Dickinson, loin s'en faut, mais les analyses ci-dessus restent pertinentes dans son cas, en ce qu'elles attirent l'attention sur le rôle de liaison de ce signe, et non seulement sur sa fonction disjonctive ; en ce qu'elles en font sans le dire tout à fait une marque énonciative attribuable à une voix qu'elle contribue à rendre reconnaissable ; enfin, le tiret est compris comme un guide le long du parcours de la pensée et comme une injonction à suivre ce parcours, dans de fructueuses ruptures de construction qui favorisent le passage d'une idée à une autre.

Les traces énonciatives que nous avons tenté de débusquer dans les passages apparemment non narratifs du texte de Markson laissent entrevoir une instance subjective. Mais même dépourvue de ces traces, la citation peut être envisagée sous l'angle de l'énonciation, une énonciation à deux niveaux : celui de la première occurrence, et celui de la reprise. Cette double énonciation sert parfaitement le propos général du texte, avec sa mise en scène de l'absence par une instance finalement très présente.

### 3.3. Citation et énonciation

Les citations occupent l'essentiel des derniers romans de Markson, de façon très inhabituelle dans le genre romanesque, un peu à la manière d'un dictionnaire de citations, mais pas tout à fait : dans les dictionnaires, elles sont normalement regroupées par thème ou par auteur, alors que chez Markson il existe des thèmes et des auteurs de prédilection mais ils sont mélangés ; de même, les citations sont présentées telles quelles dans un dictionnaire, sans commentaire, sans verbe introducteur, en principe sans mise en page particulière. Markson varie au contraire la présentation des citations, qui figurent toujours sans guillemets. Elles peuvent être accompagnées d'un verbe introducteur comme « say » :

Anthony Trollope said he had read Fenimore Cooper's *The Prairie* at least three dozen times.

*(Reader's Block 11)*

La plupart du temps, l'attribution est seconde, et fait l'objet d'une mise en relief, avec retour à la ligne, ce qui crée un effet de suspens avec une résolution légèrement différée :

Mr. Coleridge, do not cry. If opium really does you any good, and you must have it, why do you not go and get it ?  
Asked Wilkie Collins' mother.

*(This is Not a Novel 2)*

Ou encore, la citation est suivie d'un commentaire explicatif, à l'intérieur du même fragment, ou dans le fragment suivant :

Only Bianchon can save me, said Balzac, near death.

Bianchon being a doctor in *Le Père Goriot*.

(*Reader's Block 11*)

Orchestra play like pig.

Being an Arturo Toscanini explanation of why he would not apologize to his Metropolitan Opera musicians after cursing them in Italian.

(*Vanishing Point 2*)

De nombreuses citations restent inattribuées, ce qui fait l'objet d'un commentaire métafictionnel dans le premier ouvrage de la série : « *avec exactly 333 interspersed unattributed quotations awaiting annotation* » (*Reader's Block 166*). Un commentaire similaire se trouve dans le dernier roman, indiquant un nombre nettement inférieur et plus vague de citations non attribuées : « *interspersed unattributed quotations at roughest count adding up to a hundred or more* » (*The Last Novel 83*). Une même citation peut apparaître attribuée puis inattribuée, ou inversement. L'épilogue de *Vanishing Point* est exemplaire à cet égard de la construction des derniers romans de Markson, la première citation de l'extrait ci-dessous reprenant une citation utilisée dans l'incipit (*Vanishing Point 2*, voir page précédente), mais cette fois sans attribution :

Orchestra play like pig.

Dad ? Please ? You can't just sit there and stare. Talk to us. Answer us, Dad. We love you, you know ?

I do at least three paintings a day in my head. What's the use of spoiling canvas when nobody will buy anything ?

A symphony is no joke.

You know I can't stand Shakespeare's plays, but yours are worse.

Dad ? We truly want to bring the children. But they won't understand at all, if you just sit and don't say anything. They'll be frightened. Dad ?

Couldn't that lady cut herself, standing on that seashell ?

Go, litel bok.

Oh, Dad. Oh, Dad.

*Selah.*

(*Vanishing Point* 190-1)

La plupart des citations inattribuées de ce passage ont déjà été utilisées, attribuées à leur auteur, à différents endroits du roman. On relève ainsi, dans l'ordre d'apparition dans le roman, qui pour les trois citations ci-dessous est l'ordre de la reprise dans l'épilogue :

I do at least three paintings a day in my head. What's the use of spoiling canvas when nobody will buy anything ?  
Said Modigliani, penniless in Paris in his mid-twenties.

(*Vanishing Point* 6-7)

Brahms was forty-three before he completed his first symphony.  
A symphony is no joke – unquote<sup>196</sup>.

(*Vanishing Point* 24)

*Go, little bok, go, litel myn tragedye.*

Which Chaucer says in *Troilus and Criseyde*.

Having appropriated it from Ovid's *Tristia*.

(*Vanishing Point* 187 ou 188)

Il s'agit ci-dessus du type habituel des citations que l'on peut lire dans les derniers textes de Markson, soit des paroles ou écrits d'artistes peintres, de musiciens et d'écrivains qui constituent une galerie de portraits choisis ou une sorte de bibliothèque idéale qui reflètent une subjectivité, à l'instar d'une vraie galerie ou d'une vraie bibliothèque personnelles. Le dernier extrait offre un aperçu de l'ouverture vertigineuse du texte de Markson sur la littérature à travers les siècles, et du mécanisme de retour permanent du texte sur lui-même d'une façon qui rappelle les analyses de Cornish concernant le fonctionnement a posteriori de l'anaphore. Il s'agit d'une citation attribuée deux fois, d'abord à Chaucer (*Troilus and Criseyde*, Livre V, vers 1786), puis à Ovide que cite Chaucer. Le livre de Markson, publié en 2001, laisse soudain la place à un texte du XIV<sup>ème</sup> siècle, pour être ensuite relié à un texte de

---

<sup>196</sup> On remarque l'ambiguïté de l'attribution, « unquote » précisant qu'il s'agit d'une citation mais sans la délimiter ni l'attribuer clairement.

l'Antiquité (datant d'après l'exil d'Ovide en l'an 8). L'effet est aussi une mise en relief de la citation, qui sera reprise partiellement tout à la fin du roman de Markson : « Go, litel bok » (*Vanishing Point* 191). A travers cette mention brève, c'est tout le texte de Chaucer, et tout celui d'Ovide, qui se trouvent potentiellement convoqués, reliés au texte contemporain de Markson et à son discours particulier. C'est l'exil d'Ovide qui lui fit écrire les lettres testamentaires des *Tristes*, avec une certaine mise en scène de la plainte qui n'est pas sans rapport avec ce que fait Markson :

petit livre  
hélas  
va sans moi dans la ville où je suis interdit

va tout simple  
sans ornements savants  
comme il sied aux exilés

(Ovide 25)<sup>197</sup>

Chez Chaucer, la citation est partielle et cite son auteur parmi une liste. L'extrait est une incise dans le discours global (qui se termine par « But yet to purpos of my rather speche – »<sup>198</sup> / « Mais pour en revenir à mon discours initial : » (vers 1799)), procédé dont use constamment Markson :

Go, litel book, go, litel myn tragedye,  
Ther God thi makere yet, er that he dye,  
So sende myght to make in som comedye !  
But litel book, no makyng thow n'envie,  
But subgit be to alle poesy ;  
And kis the steppes, where as thow seest pace  
Virgile, Ovide, Omer, Lucan and Stace.

(Chaucer 308)<sup>199</sup>

<sup>197</sup> Ovide, « Tristes » I, in *Tristes Pontiques*, trad. Marie Darrieussecq, P.O.L, Paris 2008. Marie Darrieussecq fait commencer ainsi la première lettre d'Ovide, justifiant ses coupes par le choix de « lancer la lecture en supprimant un ensemble de topos classiques qui reviendront ensuite fréquemment ». Elle s'explique aussi sur la disposition typographique : « Pas de ponctuation : il n'y en a pas en latin. L'ambiguïté de certains vers est enrichie par ce contact non ponctué entre les mots. J'ai scandé par des alinéas pour faire entendre la fin des séquences » (17-18).

<sup>198</sup> On note l'usage du tiret final dans le texte original de Chaucer, traduit par deux points. Le « discours initial » est « The wrath, as I bigan yow for to seye, Of Troilus the Grekis boughten deere » (vers 1800-1801). Le mot « purpos » figure dans la strophe d'incipit : « The double sorwe of Troilus to tellen [...] My purpos is, er that I parte fro ye. [...] » (vers 1 et 5). Dans ses quatre derniers romans, Markson reprend toujours dans l'épilogue des citations de l'incipit.

<sup>199</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*. Ed. R.A. Shoaf, from the text of A.C. Baugh. Colleagues Press, East Lansing, MI, 1989.



Va, petit livre, va, ma petite tragédie,  
Que Dieu à ton auteur, avant qu'il ne meure,  
Envoie la force d'être auteur de quelque comédie !  
Petit livre, ne sois pas envieux d'autres auteurs,  
Mais soumis à toute poésie ;  
Et embrasse leurs empreintes lorsque tu vois passer  
Virgile, Ovide, Homère, Lucain et Stace.

(Chaucer, trad. Bourgne 52)<sup>200</sup>

Suivre la trace de chaque citation, de chaque indication donnée dans le texte de Markson ne l'en éloigne pas nécessairement sur le plan thématique : ici, la connotation mélancolique est renforcée par l'approfondissement auquel on peut se livrer en sortant du texte de Markson pour se référer aux textes cités (tristesse de l'exil avant la mort, chagrin et colère ...). De même, on peut trouver d'intéressants points communs stylistiques. Mais ce qui se perd est le fil narratif du texte de Markson, la trame énonciative qui fait se rattacher entre elles toutes ces allusions, le centre et la raison d'être de la constellation qu'elles dessinent. Les deux plans fonctionnent : l'axe syntagmatique, celui de la suite de références et du sens à leur donner en tant qu'elles forment un tout; et l'axe paradigmatique du choix de chaque référence, qui fait sens en soi, à l'intérieur comme à l'extérieur du discours qui les englobe. C'est un texte ouvert sur l'extérieur, mais ses nombreuses portes et fenêtres en délimitent les contours autant qu'elles offrent des perspectives de sortie.

Le texte de Markson ne laisse en fait guère prise au désir d'explorer chaque citation, obligeant au contraire le lecteur à passer rapidement de l'une à l'autre, à travers les époques, les genres, les contextes énonciatifs, etc. Ainsi, une citation non littéraire s'insère-t-elle entre Shakespeare et Chaucer, appartenant à un tout autre paradigme, très présent dans l'épilogue de *Vanishing Point*, qui pose un problème énonciatif et narratif. Il s'agit de : « Couldn't that lady cut herself, standing on that seashell ? » (*Vanishing Point* 190 ou 191), qui reprend « Daddy ? Couldn't that lady cut herself, standing on that seashell ? » (*Vanishing Point* 101 ou 102), faisant partie d'une liste d'énoncés en discours direct dont le contenu et l'apostrophe nominative permettent d'inférer qu'ils sont prononcés par un enfant s'adressant à son père. S'agit-il d'une

---

<sup>200</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*. Traduction du Livre V par Florence Bourgne, Publications de l'Association des Médiévistes Anglistes de l'Enseignement Supérieur, Paris, 1990.

adresse au personnage, au narrateur, à l'auteur ? Markson cite ainsi parfois des propos à caractère autobiographique (comme cette remarque d'une étudiante française : « You don't still use a writing machine ? »). C'est d'ailleurs cette possibilité autobiographique qui rend si émouvantes ces citations, réelles ou imaginées. Mises bout à bout, elles constituent un monologue narratif, dont on infèrera par défaut qu'il est adressé au personnage, sans exclure d'autres possibilités :

“Dad ? Dad ? Say something.”

[...]

“Dad ? Please ? You can't just sit there and stare. Talk to us. Answer us, Dad. We love you, you know ?”

[...]

“Dad ? We truly want to bring the children. But they won't understand at all, if you just sit and don't say anything.

They'll be frightened. Dad ?”

[...]

“Oh, Dad. Oh, Dad.”

(*Vanishing Point* 191)

La citation « Couldn't that lady cut herself, standing on that seashell ? » s'insère dans ce contexte, avec un décalage puisqu'il s'agit d'une reprise, et parce que le « daddy » de la première occurrence n'est pas exactement le « dad » des autres extraits. Il s'agit d'une parole d'enfant plus jeune, il y a donc décalage temporel et/ou énonciatif, selon que c'est la même personne qui parle ou non, à la même personne ou non. Son contenu est aussi une référence artistique à la peinture puisqu'il décrit la Vénus sortant des eaux de Boticelli, ce qui établit un lien avec les listes de citations renvoyant au monde de l'art, malgré la différence de plans énonciatifs. Quant au mot de la fin, il fait ici comme dans les trois autres romans de même facture<sup>201</sup> l'objet d'une mise en relief particulière puisqu'il bénéficie d'une présentation explicative en amont, attribuée au moins partiellement au personnage – le premier fragment est ambigu d'un point de vue

---

<sup>201</sup> *Reader's Block* se termine sur le mot « Wastebasket », qui peut être vu comme un commentaire métafictionnel, déjà utilisé pages 140 et 141 à propos de la narration enchassée du projet de roman par le personnage d'écrivain (et aussi en début de roman : « Reader's mental wastebasket, a thought for » (*Reader's Block* 84), qui n'est pas sans rappeler le « bagage » mental de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, seul bagage dont elle ne parvient pas à se débarrasser) . A partir de *This is Not a Novel*, c'est une citation d'auteur ou d'artiste, attribuée voire commentée précédemment, qui constitue le mot de la fin : « Farewell and be kind » (Burton) dans *This is Not a Novel* avec une première occurrence page 179, et « Als ick kan » (van Eyck) dans *The Last Novel* avec une première occurrence page 188.

énonciatif, attribuable soit au narrateur, soit au personnage, et ce au discours direct, indirect, ou indirect libre :

*Selah*, which marks the ends of verses in the Psalms, but the Hebrew meaning of which is unknown.

And probably indicates no more than pause, or rest.

Why does Author wish it implied more – or might stand for some ultimate effacement, even ?

[...]

*Selah*. Absolutely, all the illimitable connotations of Einstein's cosmic *Oy, vey* Author hereby personally endows it with – a terminal desolation and despair.

Done ? Done. Beware *Selah*.

(*Vanishing Point* 178)

Le cas de figure de la citation imbriquée dans un discours mettant en scène le personnage d'écrivain est récurrent, bien que non majoritaire, de sorte que les deux discours habituellement parallèles du récit minimal concernant la vie du personnage et de la liste d'anecdotes et de citations se recourent de temps à autre. Comme Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, mais de façon beaucoup moins explicitée, le personnage d'écrivain et le personnage qu'il cherche à créer à son tour ont la mémoire pleine de souvenirs littéraires et artistiques :

Unersed for Reader even after fifty full years without once having looked at it again : the final description in *Nana*.

(*Reader's Block* 117)

Now and again, a fragment, still, flitting through Protagonist's consciousness ?  
Jacqueline du Pré, a Boccherini concerto ?

(*Reader's Block* 137)

La création sera alors dépendante des références existantes. Ainsi, à propos d'un des personnages féminins qu'il ne fait qu'esquisser, l'écrivain Reader décide de lui attribuer les traits d'un modèle de peintre :

Reader has decided to let her look like Simonetta Vespucci.

Who may have been painted by Boticelli as well as by Piero di Cosimo.

Christina Rosseti almost certainly died a virgin.

*(Reader's Block 73)*

### 3.3.1. La duplicité énonciative : le cas des citations isolées

Nous avons vu comment le matériel anecdotique peut être pris en charge plus ou moins explicitement par la voix narrative. La citation pose un autre problème : lorsqu'elle est attribuée à une source nommée en tant que telle, le personnage et la voix narrative s'effacent ; on peut considérer que la subjectivité du personnage comme celle du narrateur disparaissent pour laisser place à une autre voix subjective. Un double déplacement contradictoire se produit alors sur l'axe objectif/subjectif : la citation tend vers davantage d'objectivité par rapport au discours du personnage et du narrateur, en même temps que vers davantage de subjectivité puisqu'il s'agit d'un discours présenté comme émanant d'une source particulière, du moins dans le cas d'une citation attribuée. Par rapport à l'anecdote, la citation représente a priori un degré supérieur d'effacement du narrateur de la surface du texte, et se présente comme un outil particulièrement apte à servir le projet annoncé dans les deux derniers romans de Markson :

[...] Author's experiment to see how little of his own presence he can get away with throughout.

*(Vanishing Point 93)*

A novel [...] in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise.

*(The Last Novel 12)*

Novelist's personal genre. In which part of the experiment is to continue keeping him offstage to the greatest extent possible [...]

*(The Last Novel 175)*

Cependant, Antoine Compagnon a montré dans *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation* que la citation procède de l'énonciation à deux niveaux : une première énonciation, celle de l'auteur de la citation, et une deuxième, celle de la personne qui

cite. Ces deux énonciateurs sont à prendre en compte : le premier ne doit pas occulter le deuxième, bien que celui-ci semble précisément se dissimuler derrière les paroles de celui-là. L'effet premier est cependant celui d'un effacement du narrateur. Dès les toutes premières pages de ses quatre derniers romans, la voix du narrateur de Markson semble se mettre en retrait au profit d'autres voix, par le biais de citations attribuées. Le fait qu'il s'agisse d'artistes peintres, sculpteurs, ou musiciens accroît l'éloignement du narrateur en mettant la littérature à l'écart :

If forced to choose, Giacometti once said, he would rescue a cat from a burning building before a Rembrandt.

*(Reader's Block 10)*<sup>202</sup>

This morning I walked to the place where the street-cleaners dump the rubbish. My God, it was beautiful.  
Says a van Gogh letter.

*(This is Not a Novel 1)*

Aaron Copland, on listening to Ralph Vaughan Williams' Fifth Symphony :  
Like staring at a cow for forty-five minutes.

*(Vanishing Point 3)*

When I die, I open a bordello. You know what is a bordello, no ? But against every one of you – all – I lock shut the door.  
Said Arturo Toscanini, to a recalcitrant orchestra.

*(The Last Novel 1)*

A première vue, un tel recours à la citation équivaut à une façon pour le narrateur comme pour le personnage de dire « ce n'est pas moi qui le dis », et correspond bien à une stratégie d'évitement, un refus de prise en charge du discours, un écart par rapport à la situation d'énonciation. Il est significatif qu'Emile Benveniste ait exclu la citation de sa recherche sur le système énonciatif :

---

<sup>202</sup> La pagination de l'édition de 2001 chez Dalkey Archive fait commencer le texte de *Reader's Block* à la page 9.

J'ai laissé volontairement de côté (j'aurais dû le dire expressément) toute notion de phrase disponible, existant déjà hors de l'emploi instantané, spontané, personnel, que je puis en faire en tant que locuteur. C'est-à-dire, pratiquement, un matériel d'énoncés fixes sous forme écrite, permanente, non personnelle.

(Benveniste 232, cité par Compagnon 59)

Mais on peut envisager les choses tout à fait autrement, et dire avec Antoine Compagnon que le « citateur » est un sujet, le « sujet de la citation », qui s'expose autant qu'il se dissimule derrière les propos d'autrui :

Le sujet de la citation est un personnage équivoque qui tient à la fois de Narcisse et de Pilate. C'est un indicateur, un vendu – il montre du doigt publiquement d'autres discours et d'autres sujets –, mais sa dénonciation, sa convocation sont aussi un appel et une sollicitation : une demande de reconnaissance.

(Compagnon 40)

Ce n'est en effet qu'apparemment que l'auteur s'efface tout à fait en citant les paroles d'un autre. Le mot « citation » désigne à la fois un processus et un résultat, et il ne faut pas ignorer la présence ni le rôle de « la personne du citateur », c'est-à-dire du « sujet de l'énonciation » responsable des actes de « prélèvement » dans un texte et de « greffe » sur un autre (Compagnon 31). L'artifice de la citation est bien de passer sous silence le « découpage » d'un énoncé dans un texte et un contexte, et son « collage » dans un autre texte et un autre contexte. La citation est avant tout un acte, effectué par un sujet, elle n'est pas simple répétition passive et neutre, contrairement à une idée reçue : « la citation est un fait de langage : la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition » (Compagnon 55). Compagnon se fonde ici sur la théorie de l'énonciation : « prétendre que la citation n'est qu'énoncé répété participe d'une réduction dont la linguistique a l'habitude : celle de l'acte de parole, de l'énonciation » (Compagnon 55-56). Dissimulée derrière les mots empruntés, l'énonciation est responsable de la répétition, même sans variation :

L'énonciation est la force qui s'empare d'un énoncé et qui le répète ; c'est pourquoi elle est au principe de la citation qu'un formaliste russe définissait ainsi : « un énoncé à énonciation reproduite »<sup>203</sup>.

(Compagnon 55-56)

Quant au « sujet de la citation », soit le responsable de l'opération de citation, il se superpose au sujet de l'énonciation : « la force qui investit la chose, qui la cite, renvoie toujours, de quelque manière, à un sujet » (Compagnon 39). On peut ensuite discuter de la nature du sujet de l'énonciation et de ses différentes facettes : « il serait bon de l'affiner, de repérer la variété des figures et des personnages, ou plutôt celle des postures dont elle se compose » (Compagnon 40). Sans résoudre les problèmes que pose la notion « trop vaste, trop vague » du « sujet de l'énonciation » (Compagnon 40), Antoine Compagnon estime en tout cas que la citation est partie prenante de l'énonciation, jusqu'à en faire un « shifter », « un signe contenant un élément de la situation d'énonciation » (Compagnon 72). Il classe en effet la citation parmi les embrayeurs, les déictiques, les indicateurs spatio-temporels qui ancrent le discours dans une situation précise, ce qui permet d'en comprendre le sens : « (adverbes, pronoms, noms propres et bien sûr citations) sans lesquels le discours devient arbitraire et absolu, suspendu en un temps et un lieu indéfinis, indécidables » (Compagnon 376).

Quel est le rôle de la citation dans le texte de Markson ? On cite pour prouver, démontrer, illustrer : « la citation est toujours affaire de discours, d'énonciation ; il n'y a pas de citation qui n'engage que l'énoncé, qui se libère des sujets de l'énonciation et qui n'ait une intention de persuader » (Compagnon 121). Témoignage ancien ou de fraîche date, métaphore par analogie, *gnômê* ou formule exprimant le général et qui sert de prémisse à un syllogisme rhétorique, proverbe, apophtegme, répétition : la citation vaut pour le consensus qu'elle instaure, et un écrit ou une parole aura d'autant plus de poids que son auteur est illustre. Le « témoignage » devenu citation ou proverbe est « déjà pratiquement un stéréotype ». En tant que tel, c'est un élément de style, de l'ordre de la métaphore, « une figure du discours et non de la pensée » ; en tant que « métaphore », cependant, la citation dépasse le cadre du discours rhétorique (Compagnon 129).

---

<sup>203</sup> Antoine Compagnon cite ici V.Voloshinov, « K istorii form vyskazyvaniia v konstrukzijakh jazyka », *Readings in Russian Poetics*, 2, Michigan Slavic Materials, 1962, p.67-98.

Citer est aussi un acte de remémoration. La citation est en effet essentiellement liée à la mémoire : « il n'y a ni écriture, ni rhétorique, ni logographie, partant, ni citation, sans une problématique de la mémoire » (Compagnon 122). Le texte de Markson, regorgeant de citations, s'inscrit par là dans une tradition très ancienne, celle de la démonstration visant à agir sur le destinataire par l'usage de la citation, élément de preuve ou métaphore illustrant ou appuyant un propos. Parce qu'elles sont isolées – spatialement, par les blancs qui les entourent, et sémantiquement, lorsqu'elles sont sans rapport logico-sémantique direct avec les fragments environnants – les citations rapportées par Markson ne semblent pas toujours liées à une intention illocutoire clairement définie quant à son sens. Mais si l'on part du principe que chacune d'entre elles s'inscrit dans une visée qui la dépasse, et qu'elle est à la fois preuve, témoignage, et métaphore, la lecture se fait d'emblée sur deux plans : parole d'un autre, la citation dit ce qu'elle dit ; incluse dans le discours du rapporteur, elle dit autre chose. Les grands thèmes abordés par Markson, comme la question du genre littéraire, de l'autobiographie, des erreurs de jugement de la critique, de la vieillesse, de la liberté de création, dominent le texte entier et font que le niveau local de la citation particulière ne suffit pas à fournir les éléments nécessaires à sa compréhension. Ce n'est que par rattachement au narrateur et à son discours global qu'elles font sens, indépendamment de leur sens intrinsèque. La mémoire est un motif essentiel du texte de Markson, présent à plusieurs niveaux : sur le plan diégétique, à travers les actes de remémoration du personnage ou du narrateur ; dans la matière hétérodiégétique de chaque citation en soi, qui sollicite les propres réminiscences du lecteur ; et par le travail mémoriel demandé au lecteur, à la fois pour associer les citations les unes aux autres en diverses listes présentées de façon éclatée dans le texte, et pour les relier à des éléments d'un discours supérieur concernant l'activité narrative et mentale du narrateur et du personnage, aidé en cela d'un balisage minimal mais néanmoins effectif.

Dans le texte de Markson comme en règle générale, la citation pose aussi le problème de la propriété littéraire. On peut l'envisager sous l'angle de la propriété privée, d'où la nécessité déontologique d'attribuer une citation à son énonciateur premier : il est considéré comme malhonnête de ne pas mentionner le nom de l'auteur d'une citation, de faire passer pour sienne la parole d'autrui. Hormis les cas de connivence qui



impliquent que l'interlocuteur reconnaisse l'auteur d'une citation sans que l'énonciateur ait besoin de le nommer, et la citation sert ici aussi à délimiter un territoire (à inclure ceux qui reconnaissent la citation et savent l'attribuer, et à exclure ceux qui l'ignorent), celui qui cite sans dire qu'il cite peut se voir accusé de plagiat. Antoine Compagnon rappelle que cette vision des choses n'a pas toujours eu cours, puisque dans l'antiquité le discours était considéré comme matière publique. La notion de propriété littéraire au sens « économique » daterait des XVIIe et XVIIIe siècle (Compagnon 360-361). Avoir recours à la citation, c'est puiser dans un fonds commun, se l'approprier : « Tandis que l'énonciation est un procès d'appropriation de la langue, la citation est un procès d'appropriation du discours, du *Fonds littéraire* comme l'appelait Mallarmé » (Compagnon 360-361). On pense aussi au fonctionnement du folklore comme fonds commun de schémas narratifs que l'on peut s'approprier à volonté sans jamais en devenir propriétaire.

L'usage massif de la citation que fait Markson peut être envisagé dans sa portée théorique, voire politique. Compagnon imagine ainsi une « révolution du système de la citation » qui abolirait la propriété littéraire, dissoudrait la parole d'autrui dans une sorte de fonds commun de la pensée et de la littérature, dans lequel chacun pourrait puiser à l'envi et à l'infini. Ce serait du même coup un remède à la surcharge bibliographique et à la vanité personnelle :

Que serait une révolution du système de la citation ? Chacun serait libre de s'approprier le discours de l'autre, de démarquer tous les livres, à la manière du héros de Borges et de Casares, César Paladion, qui pratiquait l'« ampliation d'unités ». [...] Il entreprit « de fouiller les profondeurs de son âme » et de publier des livres qui l'expriment, sans surcharger l'impressionnant *corpus* bibliographique déjà existant, ni tomber dans la vanité facile d'écrire soi-même une seule ligne <sup>204</sup>.

(Compagnon 361)

Pour Gertrude Stein, la répétition n'est jamais répétition du même. On peut dire qu'il en va ainsi pour la citation, puisqu'elle répète tout en inscrivant dans un nouveau contexte. Même dans le cas d'une reproduction intégrale sans commentaire, la variation l'emporte. Dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Borges

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.19.

fait dire à son personnage que « tout homme doit être capable de toutes les idées ». <sup>205</sup> Il s'agit dans ce texte comme dans d'autres de représenter « un rêve, un rêve plutôt mélancolique, sur l'identité personnelle <sup>206</sup> » par le biais d'un personnage recopiant intégralement des pages de Don Quichotte, mais sans se confondre avec leur véritable auteur, ce qui aboutit non pas à la production d'un texte identique, mais d'un texte enrichi d'avoir été réécrit à l'identique trois siècles plus tard (Compagnon 373). Ceci signifie que si la source énonciative change, l'énoncé resté identique n'a pourtant pas le même sens. L'énonciation pèse alors de tout son poids, bouleversant le sens par sa seule force, l'attribution d'un énoncé devenant aussi déterminante que son contenu.

Enfin, l'énonciation procède de la ventriloquie. On peut rappeler cette phrase de Borges : « Tous les hommes qui répètent une ligne de Shakespeare, *sont* William Shakespeare <sup>207</sup> ». En citant autrui, l'énonciateur prend explicitement et passagèrement une identité autre, est habité par une voix le temps qu'il faut pour délivrer son message, et il n'est pas si aisé de déterminer qui utilise qui. Dans le texte de Markson, ce trouble jeté sur l'identité de celui qui parle est d'autant plus fort que les citations sont livrées sans guillemets, lesquels introduisent en principe une citation, soulignant le fait que c'en est une, sont ainsi à la fois la marque d'une « renonciation à un droit d'auteur », et une « mise en valeur de l'énonciation » (Compagnon 40-41). Notons bien qu'avec ou sans guillemets, le statut de la citation est fondamentalement ambigu, ce qui peut être résumé ainsi : lorsque je cite les paroles d'autrui, ce n'est pas moi qui parle ; mais c'est moi qui cite, donc c'est moi qui parle. Cependant, l'absence de guillemets pour marquer le début et la fin des citations prédispose le texte de Markson à l'ambiguïté énonciative permanente, ambiguïté qui se retrouve ainsi au premier plan, telle une donnée fondamentale. Antoine Compagnon rappelle que les guillemets sont une invention relativement récente, et que leur absence est un archaïsme plutôt qu'une nouveauté, puisque ce signe typographique est dû à l'imprimeur Guillaume au XVII<sup>ème</sup> siècle <sup>208</sup>. Dans le texte de Markson, la mention du nom de l'auteur de la citation et/ou les diverses indications qui permettent de reconnaître qu'il s'agit de

---

<sup>205</sup> J.L.Borges, *Fictions*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1974, p.73. Cité par Antoine Compagnon, *Le Travail de la Citation* 374. Borges est une présence tutélaire chez Markson, comme l'atteste la citation placée en exergue de *Reader's Block* : « First and foremost, I think of myself as a reader. – Borges ».

<sup>206</sup> J.L.Borges, *L'Aleph*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1967, p.213. Cité par Antoine Compagnon, *Le Travail de la Citation* 374.

<sup>207</sup> J.L.Borges, *Fictions*, *op.cit.*, p.46. Cité dans TC p.372.

<sup>208</sup> Compagnon, Antoine. *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil, 1979. p.40.

citations font cependant que la description donnée par Antoine Compagnon du rôle des guillemets devrait s'appliquer ici aussi :

Ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise.

(Compagnon 40)

Silhouette du sujet se profilant en retrait, telle une ombre chinoise : la description convient on ne peut mieux à la figure du narrateur marksonien. On retrouve ainsi dans certaines des définitions données par Antoine Compagnon des termes proches de ceux utilisés par Markson : « fuit » et « échapper », ci-dessous, rappellent « evade » dans « And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so » (*The Last Novel* 12) : « [Les guillemets] sont de petites digues contre la bêtise qui instaurent un flottement, un degré de liberté dans le texte, par où l'auteur fuit, et le lecteur le suit, en quête de paternité » (Compagnon 40-41). Citer, en effet, est bien une fuite, une échappatoire ; c'est introduire un partenaire dans l'écriture, en allant le chercher hors d'elle, peut-être pour en éviter les pièges : « Citant, faisant intervenir un dehors de l'écriture, introduisant un partenaire symbolique, je tente d'échapper, autant que possible, au fantasme et à l'imaginaire » (Compagnon 40). On rejoint ici le projet annoncé dans *This is Not a Novel* de refus du travail d'imagination préalable à l'écriture fictionnelle. Mais si la citation est une fuite, elle garde les traces du « citeur », marque ses empreintes. Car plutôt qu'un effacement total, il s'agit de deux voix superposées, rappelant le phénomène « bivocal » ou « dialogique » décrit par Bakhtine à propos du recours au mot d'autrui dans le texte de Dostoïevski, mot orienté à la fois « vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un autre mot, vers le discours d'autrui <sup>209</sup> ». Il s'agit d'un lien, d'une relation, ou encore d'un aiguillage : « Le mot bivocal, t, fait aiguillage entre le discours propre, S2, et le discours d'autrui, S1 : changement de voie, ou de voix. Il fait sens selon les deux registres dont il relève : énoncé d'une part, mais aussi signe, relation entre les deux discours S1 et S2 » (Compagnon 68). Le rôle de l'énonciation est sans cesse souligné : « Les rapports logiques et sémantiques, pour devenir

---

<sup>209</sup> M.Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.243. Cité par Compagnon (68).

dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une sphère d'existence : se transformer en *mot* (en énoncé) et recevoir un *auteur*, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énonciation y exprime sa position ». <sup>210</sup>

L'exemple simple d'un jeu sur les pronoms « I » et « you » montre à quel point Markson entend se confiner dans l'ambiguïté permanente et dans la ventriloquie. On a déjà vu qu'avec les pronoms « I », « you », et « one », le narrateur perturbe le système de référence à la troisième personne auquel il habitue le lecteur en utilisant un nom de personnage, « Novelist », repris par « he », système normalement stable ; de plus, un phénomène de dédoublement énonciatif se produit dans certains cas. D'autre part, le fait que les première et deuxième personnes changent de référent dès que l'énonciateur change rend le système référentiel d'autant plus difficile à suivre dans un texte composé en grande partie de citations, donc d'une multitude d'énonciateurs. Ainsi, dans le contexte proche de l'occurrence du pronom « I » assimilable à une référence à « Novelist » dans le passage de dialogue téléphonique – c'est-à-dire respectivement deux pages avant, dans la même page, ou une page après – se trouvent des citations amorcées par un pronom de première personne, ce qui jette un trouble identitaire sur son référent, trouble levé au fur et à mesure que se déroule l'énoncé, mais qui laisse la trace du doute initial dans l'esprit du lecteur quant à son attribution à Novelist ou à un autre référent :

I think what attracted me was less art itself than the artist's life, the freedom to live as one pleased.  
Said Bonnard, *re* having become a painter.

(*The Last Novel* 118)

Damn, I'm almost sorry you called. Can you even begin to guess how many friends of mine that makes, just in the past year or so ?  
I assume you're aware of something else too, chum ? At our age, we don't replace them.

(*The Last Novel* 120)

I think *A Bend in the River* is much, much better than Conrad.  
Pronounced the humility-drenched author of *A Bend in the River*.

(*The Last Novel* 120)

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.241. Cité dans TC p.68.

Well, God has arrived. I met him on the 5 :15 train.  
Said Maynard Keynes, at a 1929 return of Wittgenstein to Cambridge after  
fifteen years away.

(*The Last Novel* 121)

Dans les cas de citations non attribuées, seul le contenu de la phrase rend impossible son énonciation par le personnage du narrateur « Novelist », ce qui ne peut être compris par le lecteur qu'au fur et à mesure de sa lecture de l'énoncé. La vitesse à laquelle se fait cette compréhension est variable et dépend du contenu de l'énoncé. Ci-dessous, par exemple, le prédicat « killed » invalide la possibilité d'attribution à « Novelist » à cause de l'incompatibilité probable de leurs contenus sémiques, avant même que l'on ne reconnaisse la citation de *Crime et Châtiment*, et l'identité de l'énonciateur Raskolnikov :

It was I killed the old pawnbroker woman and her sister Lizaveta with an axe  
and robbed them.

(*The Last Novel* 119)

En effet, l'hétérogénéité thématique de cet énoncé par rapport à la situation du narrateur Novelist telle qu'elle est décrite depuis le début de *The Last Novel* fait qu'aucun indice ne rend possible la co-référence entre « I » et « Novelist » ici. Mais le problème se pose tout de même d'un usage métaphorique, et de la tentative d'attribution des pronoms de première personne au narrateur, surtout une fois que le passage de la troisième à la première personne a été réalisé dans le texte, c'est-à-dire après l'extrait de dialogue page 120 reproduit ci-dessus.

Ainsi, dans cet autre énoncé, bien que le « s » en trop à « people »<sup>211</sup>, et la disposition en retrait sur la page orientent plutôt vers une interprétation différente, c'est-à-dire

---

<sup>211</sup> Le « s » en trop vient du texte original de John Berryman, qui met en scène un personnage, Henry, sorte de double distancié d'un narrateur à la première personne : « Peoples bore me, literature bores me, especially great literature, Henry bores me, with his plights & gripes as bad as achilles, who loves people and valiant art, which bores me » (section 44 des « 77 Dream Songs »). Les confusions entre pluriel et singulier sont fréquentes dans ce texte, par exemple « you strikes me as ornery » ou « women is better, braver ». L'auteur s'en explique ainsi : « Many opinions and errors in the *Songs* are to be referred not to the character Henry, still less to the author, but to the title of the work » (« Note » dans la version courte de ce « poème en cours » (« poem in progress ») publiée par Farrar, Straus et Giroux, New York, 7<sup>ème</sup> éd. 1970).

vers une source première d'énonciation autre que la source seconde qu'est le « citateur », on peut être d'emblée tenté d'attribuer à « Novelist » l'énoncé suivant :

Peoples bore me, literature bores me, especially great literature.

(*The Last Novel* 121)

En effet, un blanc sépare cette citation de son attribution partielle (« Says Henry in *The Dream Songs* »<sup>212</sup>), ce qui permet un instant le doute quant à sa source énonciative, le personnage ou le narrateur pouvant alors être des candidats plausibles sur la liste des sources possibles. En effet, bien que la présence incongrue du « s » à « peoples » soit un facteur de distanciation, le contenu sémantique de « Peoples bore me » est compatible avec l'ensemble des données textuelles fournies au lecteur concernant « Novelist » : cela pourrait notamment être une explication à sa solitude, présentée comme l'un des cinq traits distinctifs majeurs du personnage (« Old. Tired. Sick. Alone. Broke. ») De même, la suite de l'énoncé – « literature bores me, especially great literature » – pourrait être interprétable comme émanant du personnage chez un auteur qui prétend ne plus lire de littérature (d'où le titre de *Reader's Block*), et qui s'oriente vers le genre court et factuel de l'anecdote<sup>213</sup> et de la citation. Ce fragment représente en tout cas un exemple d'ambiguïté énonciative relative, où la question de la source énonciative se pose momentanément en raison du caractère différé, second, de l'attribution.

Sous la question en quelque sorte grammaticale de l'attribution énonciative s'en pose une autre, fondamentale, celle de l'identité du sujet et de sa maîtrise de son énonciation. Ainsi, la citation est-elle volontairement reprise par l'énonciateur qui la cite, ou s'impose-t-elle à lui dans toute sa force de formule, et dans toutes les limites (heureusement extensibles) de ses propres contraintes sémantiques. Tout en jouant encore sur l'appropriation/aliénation d'un pronom de première personne emprunté à une langue étrangère, le « mot de la fin » de *The Last Novel* illustre bien cette

---

<sup>212</sup> John Berryman, poète confessionnel, sert de contre-exemple aux Language Poets comme Charles Bernstein, qui s'inscrivent contre ce courant qui les précède immédiatement dans l'histoire de la littérature américaine. Le fait que Markson cite Berryman sans le critiquer, voire en le reprenant à son compte, n'est donc pas anodin. Ici encore, on peut parler de continuité davantage que de rupture, et se poser la question de l'héritage de la poésie confessionnelle chez cet auteur qui s'expose tout en multipliant les masques.

<sup>213</sup> L'anecdote est un genre prisé par les russes. Rappelons que le premier ouvrage publié par Markson (sous un pseudonyme) fut un recueil de nouvelles russes.

problématique. En effet, avant de figurer isolément, en italiques, à la dernière ligne du roman, soit en guise de phrase conclusive, « *Als ick kan* » se lit quelques pages plus haut dans deux fragments séparés l'un de l'autre par onze fragments sans rapport direct. La source est donnée lors de la première occurrence la source, tandis que le fragment contenant la deuxième occurrence l'inclut explicitement dans le discours du personnage grâce à une référence nominative à celui-ci. Voici l'enchaînement reconstitué :

In addition to his name and date on the frame of a portrait by Jan van Eyck :  
*Als ick kan* – The best I can do.

(*The Last Novel* 187)

*Als ick kan*. Which Novelist finds himself several times repeating, even while not even sure in what language – is it six-hundred-year-old Flemish ? And uncertain as to why he is caught up by van Eyck's use of it. *That's it, I can do no more ? All I have left ? I can go no further ?*  
*Als ick kan ?*

(*The Last Novel* 188)

*Als ick kan*.

(*The Last Novel* 190)

Le second fragment place la citation de van Eyck au coeur du discours du narrateur, lequel fait part de ses réflexions sur la devise du peintre, rapportant des paroles intérieures ou prononcées par lui dans un laps de temps plus large que celui de l'écriture immédiate, soit le temps non limité des répétitions : « finds himself several times repeating ». Suit une série d'interrogations, sous différentes formes : discours indirect, direct, et indirect libre. Le point d'interrogation n'a pas le même sens suivant l'énoncé qu'il ponctue : simple marqueur d'interrogation, au même titre que l'inversion en verbe-sujet, dans la première question portant sur la langue, il se fait indicateur d'ellipse dans les traductions proposées ensuite, présentées sans introduction de type / could it perhaps be translated as / shouldn't it rather be translated as /; quant au point d'interrogation suivant la citation de van Eyck, il renvoie plutôt à l'utilisation que pourrait en faire le narrateur de Markson, à sa pertinence d'application au texte en cours, par un procédé également elliptique. La réponse à cette dernière question, la résolution de l'ellipse, se trouve dans la reprise assertive de la citation page 190, en guise de conclusion du texte entier. Cette

occurrence finale donne rétrospectivement davantage de poids aux deux fragments précédents contenant cette citation, en même temps qu'elle apparaît elle aussi chargée de tout ce qui a été dit d'elle.

En effet, bien qu'il s'agisse des mêmes mots, la citation de van Eyck n'a pas le même sens lors de sa première occurrence page 187, attribuée d'emblée au peintre flamand et assortie d'une seule proposition de traduction sans que celle-ci soit alors mise en doute, que dans sa dernière occurrence en fin de texte, par sa position de clôture et parce qu'elle a été passée au filtre des pensées et interrogations du personnage. Il s'agit d'une appropriation, mais bien au sens décrit par Borges dans « Pierre Ménard » : il ne s'agit pas pour le narrateur de Markson d'être van Eyck, mais d'arriver à l'énoncé de van Eyck à travers ses propres expériences. Le changement de source énonciative a pour résultat de modifier le sens de la citation, et la recherche d'une traduction appropriée se fait dans cet objectif : établir le sens que souhaite donner à cette citation le personnage, ou le narrateur, en l'appliquant à ses propres fins énonciatives.

Nous relèverons un autre passage, dont une partie sera également reprise à la dernière page du roman, et qui illustre lui aussi le fonctionnement de l'appropriation partielle et graduelle des citations par le personnage ou par le narrateur :

The pain of rereading *Twelfth Night* after far too many years and coming upon the end of the Clown's song in II.iii –

Then come kiss me, sweet-and-twenty,  
Youth's a stuff will not endure.

Old age is not for sissies.  
Said Bette Davis.

(*The Last Novel* 178)

Le groupe nominal « the pain of rereading [...] the Clown's song in II.iii » présuppose<sup>214</sup> les actions de la lecture et de la remarque, et joue de plus un rôle illocutoire en introduisant la citation de Shakespeare. Ces actions impliquent à leur tour l'existence d'un agent, qui est aussi le lieu de l'affect auquel renvoie

---

<sup>214</sup> Nous employons ici le terme de présupposition au sens où le fait de lire implique nécessairement un lecteur et un texte.



nécessairement « the pain ». Ce référent est identifié par défaut comme étant le personnage, et/ou le narrateur. La tonalité de lecture de la citation est donnée par « the pain of rereading [...] after two many years », introduction qui joue le rôle d'une didascalie : la citation extraite de *Twelfth Night* est englobée dans un point de vue particulier, en l'occurrence celui d'un homme vieux, malade, etc., ce qui accroît son potentiel mélancolique. Si la citation figurait dans un autre contexte, un autre ton pourrait l'emporter, comme la grivoiserie par exemple. L'intrusion du personnage ou du narrateur, d'une prise en charge énonciative se superposant à l'auteur de la citation, est ici une nécessité dans la recherche de production d'un effet particulier, en l'occurrence l'expression de la mélancolie.

Quant à la deuxième citation, on a vu que l'adjectif « old » faisait office de référence anaphorique à l'énonciateur, dont il rappelle l'existence, associé à d'autres facteurs. Le thème de la vieillesse est récurrent dans le texte, par des références plus ou moins explicites au personnage du narrateur, « Novelist », ou par le biais de citations ou d'anecdotes. Dans l'extrait ci-dessus, « old age » est inséré dans une phrase attribuée à Bette Davis, mais met aussi un nom sur ce à quoi il est fait allusion dans le fragment précédent : c'est la vieillesse qui est la cause de la douleur (« the pain »), et qui justifie la présence des deux citations dans le discours plus large dont elles font toutes deux partie.

L'auto-description qui résulte de cet ensemble hétéroclite peut être explicitée ainsi : le narrateur n'est pas montré en train de souffrir, mais expose une souffrance a posteriori, par le biais d'une nominalisation et d'une thématisation en « the » et en -ING ; cette tournure permet d'éviter de nommer le sujet grammatical, qui reste implicite, l'absence du lieu de l'affect ayant pour résultat une focalisation sur l'affection elle-même ; l'angle de lecture de la citation de Shakespeare qui est imposé au lecteur est une façon de placer le lecteur à la place du personnage, comme un miroir tendu ; la conscience poignante de ce qui ne reviendra plus, provoquée par la lecture de cette citation, sert de contexte à la citation de Bette Davis – en même temps que celle-ci rappelle le contexte plus général qui donne son sens à la première citation, en un mouvement circulaire ; le lecteur comprend par inférence (ou par abduction) que c'est le contraire de la négation qui peut s'appliquer au personnage (ou au narrateur), c'est-à-dire que l'énonciateur 1 de « old age is not for sissies » (Bette Davis) et

l'énonciateur 2 qui reprend l'énoncé à son compte (« Novelist ») semblent indiquer qu'ils ne sont pas, eux, des « mauviettes » ; c'est donc une souffrance aiguë mais maîtrisée qui paraît caractériser l'énonciateur quel qu'il soit. La citation imbriquée dans un discours plus large, factorisée par des marques énonciatives posées antérieurement, sert la description du personnage et de la voix narrative.

### 3.4. Saillance des formes en -ING

Si le texte de Markson n'était composé que d'anecdotes et de citations, sans rapport avec un personnage ni avec une voix narrative, il n'aurait rien à voir avec le roman, et ne produirait pas le même effet de portrait ou d'autoportrait. Les marques énonciatives que nous avons relevées dans les pages précédentes ne suffiraient pas à ancrer ces listes hétérogènes dans un discours suivi. Nous revenons ici à la façon dont les apparitions du personnage de l'écrivain sont savamment disséminées à travers le texte, de façon à constituer des rappels réguliers, sous différentes formes, d'une prise en charge énonciative. Il ne s'agit pas de dire que nous avons affaire à un type traditionnel de discours – direct, indirect, ou indirect libre –, mais que le texte de Markson n'en est pas non plus si éloigné. Ce qui le caractérise, outre sa fragmentation apparente, est le traitement de l'identité de la voix narrative, métaphore du problème de l'identité qui est l'un des vrais sujets du roman. Ainsi, aux questions « Does Writer even exist ? In a book without characters ? » (*This is Not a Novel* 12), il est répondu immédiatement dans l'ordre linéaire, sous forme de citation :

- And who are you ? Said he. – Don't puzzle me; said I.  
Says *Tristram Shandy* VII 33.

(*This is Not a Novel* 12)

On a vu de quelle manière les citations participent de l'énonciation. Mais pour qu'elles soient comprises comme faisant partie d'un discours qui les englobe et les dépasse, il faut que ce discours soit suffisamment repérable. Dans *The Last Novel*, la récurrence de formes isolées en -ING en tête d'énoncés et sans sujet apparent joue le rôle de rappels de ce discours, en respectant l'ambiguïté énonciative du texte. Ces formes font l'objet d'une saillance ou mise en relief particulière, par leur position initiale, leur ambiguïté syntaxique, et leur répétition. La notion cognitive et linguistique de

« saillance » est intéressante en ce qu'elle permet d'envisager sous le même angle des phénomènes disparates. Une analogie avec le domaine de la communication visuelle met l'accent sur la « hiérarchisation » des éléments et dégage des critères ou « facteurs génériques de saillance » comme l'« isolement », le « placement stratégique », la « répétition », la « rupture dans une continuité », ou encore l'« infraction d'une règle implicite »<sup>215</sup>, tous critères applicables dans *The Last Novel* aux emplois de formes en -ING en début d'énoncé et sans sujet apparent que nous allons analyser ici. Autant que sa mise en relief syntaxique dans le texte de Markson, c'est la richesse de cette forme qui nous paraît expliquer sa saillance particulière. L'ellipse et l'anaphore (au sens que lui donne Cornish) se combinent également dans ces énoncés pour en étayer la fonction de lien.

### 3.4.1. Ambiguïté énonciative des énoncés isolés en -ING

*The Last Novel* se caractérise notamment par la récurrence d'énoncés débutant par un verbe en -ING sans sujet et sans rattachement syntaxique à une proposition principale, ce qui en fait des énoncés elliptiques dont la résolution ou la compréhension implique que le lecteur identifie ce qui est éludé. Cette résolution passe par l'identification du sujet du verbe en -ING. Or, le contexte immédiat fournit des pistes que l'on explore sans succès, avant de « récupérer » le sujet dans le contexte plus large, opération de désambiguïtation qui altère la lecture et ne se fait pas sans laisser des traces d'ambiguïté.

Dans un premier temps, le lecteur cherche à récupérer le sujet dans le contexte immédiat, avant de s'orienter éventuellement vers d'autres interprétations. Nous reprenons ici cette démarche intuitive. Un énoncé en -ING a déjà retenu notre attention dans notre première partie : il s'agit de la première occurrence d'un verbe en -ING sans sujet apparent et non explicitement relié au personnage de Novelist dans *The Last*

---

<sup>215</sup> Landragin, Frédéric. « De la saillance visuelle à la saillance linguistique », intervention lors du colloque « Saillance : aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte », Genève 12-14 novembre 2009 (actes à paraître, résumés disponibles sur internet). Landragin y complète sa liste de facteurs de saillance proposée dans « Saillance physique et saillance cognitive », *Cognition, Représentation, Langage* (CORELA) 2 (2), <http://edel.univ-poitiers.fr/corela>.

*Novel*. Nous avons vu que l'absence de référents possibles dans le contexte immédiat rend douteux le rattachement de cet énoncé à ceux qui l'entourent directement :

Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless :  
I would paint with my backside if necessary.

Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery.

An even earlier dismayed recognition of Dürer's, while visiting in Venice in 1506 :  
Here I am a gentleman – and at home a mere parasite.

*(The Last Novel 13)*

« Realize » est un verbe dénotant une activité mentale qui suppose un sujet grammatical comportant le trait [+humain]. Ceci rend possible le rattachement de « realizing » à Fragonard. Syntaxiquement, il pourrait s'agir d'une participiale en apposition, sur le modèle de « painting » (mis ici sur le même plan que les adjectifs en participes passés « ignored » et « forgotten »). Grammaticalement, on pourrait juxtaposer les deux formes en -ING :

(') / Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless, realizing that ... /

Ceci poserait tout de même un problème de lourdeur syntaxique, avec une succession de participes en l'absence de proposition principale, et on attendrait plutôt une forme conjuguée au prétérit simple ou en BE+ING :

('') / Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless, realized that/was realizing that ... /

Pour pouvoir, à la suite du long complément d'objet du verbe « realize » (« that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery »), insérer l'énoncé au discours direct attribué à Fragonard (« I would paint with my backside if necessary »), il faudrait une structure en incise, des guillemets ou un verbe introducteur, ce qui entrave la lisibilité de l'ensemble mais ne l'interdit pas :

(’’) / Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless – “I would paint with my backside if necessary”- / “I would paint with my backside if necessary”, he said – / realized that / was realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery.

Même dans une structure liée comme les manipulations ci-dessus, ce qui entrave la compréhension tient surtout au contenu du complément du verbe « realize », comme nous l’avons déjà vu, pour des raisons d’incongruité historique et de manque de cohérence sémantique (aucun lien logique ni thématique entre les mots de Fragonard et le COD de « realize »). On peut donc dire que tel qu’il apparaît dans le texte, le fragment débutant par « realizing » ne peut pas être sérieusement rattaché au fragment précédent. Mais on peut dire aussi qu’il n’y a pas un manque de cohérence et de cohésion tel que cette possibilité de rattachement n’effleure pas l’esprit du lecteur – certes au prix d’une syntaxe un peu distendue et d’un certain degré d’acceptation de l’incongruité. Cette souplesse interprétative n’est pas permise dans le cas du fragment suivant immédiatement l’énoncé en « realizing », comme le montre leur juxtaposition en un seul énoncé :

(’’) / Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery –, an even earlier dismayed recognition of Dürer’s, while visiting in Venice in 1506 : Here I am a gentleman – and at home a mere parasite. /

Contrairement au fragment sur Fragonard, le sujet grammatical possible (Dürer), outre l’impossibilité historique, n’est syntaxiquement pas prêt à recevoir cette complémentation en -ING. L’énoncé n’a pas de sens, le texte verse ici dans l’illisible. A la différence du cas précédent, on ne voit pas par quels moyens (inversion des segments, ponctuation, guillemets, verbes introducteurs) rétablir une cohérence ni même une cohésion. Ou alors les changements seraient trop importants par rapport à l’original, en portant sur les catégories grammaticales :

(’’) / Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery –, *Dürer had even earlier recognized with some dismay*, while visiting in Venice in 1506 : Here I am a gentleman – and at home a mere parasite. /

Même avec de tels changements, la lecture est difficile : la syntaxe est bancal, le sens problématique. On mesure d’ailleurs la différence entre ce type de juxtaposition

ramassée, liant deux fragments en un seul énoncé, et la juxtaposition relative des fragments séparés par un blanc, cette distance étant précisément garante de la lisibilité du texte. En effet, le retour à la ligne et le blanc, tout en autorisant le lien, permettent aussi la disjonction (et l'indiquent d'ailleurs a priori). En revanche, la continuité spatiale suppose un degré de cohérence qui rend l'incohérence plus difficilement lisible – même si cette incohérence est temporaire, puisque le lecteur de Markson est progressivement amené à comprendre que chaque fragment fait partie d'un discours global cohérent. Ainsi, sans autre manipulation que la suppression du retour à la ligne et du blanc, les fragments mis bout à bout sont-ils plus difficiles à lire que séparés matériellement comme dans le texte original ; on peut faire la même remarque à propos du passage de la narration au discours direct non accompagné de guillemets ou d'un tiret – et du changement de source énonciative en général :

/ Fragonard, ignored and forgotten in later life, but painting nonetheless : I would paint with my backside if necessary. Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

/ Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. An even earlier dismayed recognition of Dürer's, while visiting in Venice in 1506 : Here I am a gentleman – and at home a mere parasite. /

Le manque de cohésion syntaxique n'est pas seul en cause dans ces problèmes d'interprétation d'énoncés reliés par une juxtaposition relative dans le texte de Markson. Des analyses comme celles de Cornish montrent qu'une relation anaphorique peut fonctionner malgré des obstacles syntaxiques, mais il faut que cette relation comporte un degré d'évidence qui rende l'antécédent facilement récupérable. Ici, le référent du sujet de « realize » ne peut pas être identique aux référents situés dans le contexte immédiat, il ne peut être ni Fragonard ni Dürer, pour des raisons logico-sémantiques. Pour autant, il existe une possibilité de lien syntaxique entre les deux premiers fragments, et un vrai lien thématique et grammatical entre les deux derniers fragments, établi par le comparatif dans « an *even earlier* dismayed recognition ». C'est ce lien-ci, et le problème de la source énonciative de la comparaison, qui d'ailleurs rendent définitivement caduques les tentatives de rattachement de « realizing » à Fragonard comme à Dürer. Le problème vient donc de l'identification du sujet implicite de « realize », déterminé par le contenu du

complément. Ce problème est réactivé par l'énonciation de la comparaison. Malgré la distance linéaire, le seul sujet possible du verbe « realize » est le personnage de Novelist, pourtant mentionné nommément huit fragments auparavant<sup>216</sup>. La cohérence de cette interprétation est-elle due à des facteurs syntaxiques ? Encore une fois, c'est le contenu du complément d'objet de « realize » qui pose un problème de cohérence avec le contexte. Après le lien effectué entre les deux premiers énoncés par la conjonction « and », le mot de liaison « thus » et le relatif « which », la forme en -ING pourrait très bien faire perdurer ce lien, avec un COD sémantiquement plus compatible avec le contenu des énoncés précédents (ce qu'un simple ajout explicatif permettrait) :

/ A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel. And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise. Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

(') / A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel. And thus in which Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so, but rarely otherwise. Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. *Wondering about such things so as to avoid self-inspection.* /

La juxtaposition de l'énoncé en « realizing » à celui qui contient le référent sujet du verbe « realize » n'est pas satisfaisante sur le plan sémantique. Dans le cas d'un ajout explicatif qui rende cette juxtaposition acceptable, une telle précision présenterait l'inconvénient de rendre trop claire une intention illocutoire que le texte déguise en permanence, et serait en contradiction avec l'usage de l'ambiguïté qui est fait ailleurs.

### 3.4.2. Ambiguïté syntaxique

Les énoncés en -ING sans sujet apparent et sans rattachement syntaxique immédiat (ni différé) à une matrice qui comporterait un sujet plausible sont l'un des traits stylistiques remarquables de l'écriture de Markson dans *The Last Novel*. Quinze fragments commencent ainsi par « Wondering »<sup>217</sup>. D'autres verbes dénotant une

---

<sup>216</sup> Voir notre première partie pour un aperçu de l'ensemble des référents théoriquement possibles, mais de façon non cohérente, dans le contexte plus large.

<sup>217</sup> Pages 24, 38, 51, 77, 89, 105, 109, 116, 136, 146, 150, 151, 164, 178, 181.

activité mentale rétrospective ou prospective figurent également en tête d'un certain nombre d'énoncés : « almost forgetting » (20), « trying to calculate » (23), « pausing to speculate » (36), « suddenly taking a moment to wonder » (44), « trying to imagine » (2 fois page 57), « finding oneself momentarily startled (by) » (74), « rarely remembering » (109), « pausing to remember » (115), « trying to conceive » (116), « only this tardily realizing » (133), « assuming » (152), « remembering next to nothing about » (154), « learning » (164). On ne trouve pas de verbe se référant à l'activité d'écriture, en dehors de « note » (au double sens, comme « prendre note » en français, de remarquer et d'écrire) dans « Noting that the first word of English that Robinson Crusoe teaches his man Friday – after the name Friday itself – is *Master* » (130).

Le sémantisme de ces verbes oriente vers un sujet grammatical comportant le trait [+humain], et leur contenu prédicatif les rend très compatibles avec l'activité du personnage de l'écrivain Novelist, bien que celui-ci ne figure presque jamais dans le contexte (ou co-texte) immédiat comme dans l'énoncé en « realizing » de la page 13. L'ambiguïté de la forme est cependant essentielle au fonctionnement du texte. Remarquons tout d'abord qu'un syntagme en -ING ne saurait normalement se trouver isolé ainsi, et qu'il dépend en principe soit d'une matrice, soit d'une structure en BE+ING, soit d'un verbe dont il est le sujet ou le complément (ou la complémentation). Pour reprendre l'exemple de la page 13, si l'on considère que c'est un énoncé tronqué, on peut imaginer par exemple les reconstructions suivantes, et déterminer les catégories grammaticales qui en découlent :

- Prédicat d'un énoncé en BE+ING :

(') / [Novelist is/was] realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

- Participe présent en apposition :

('') / [Novelist pauses/paused<sup>218</sup>], realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery. /

---

<sup>218</sup> Le verbe « pause » est choisi de façon plausible mais arbitraire, à titre d'exemple, de même que la troisième personne et les temps grammaticaux. Même remarque pour « be a shock » dans l'énoncé suivant. La proposition principale, que nous avons placée ici en début d'énoncé, peut en règle générale apparaître également en fin d'énoncé. Quant au prédicat nominalisé, il peut se trouver en position de sujet, comme dans l'énoncé que nous



- Gérondif ou proposition nominale en position sujet :

(’’) / Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery [-is/was a shock]. /

L’absence de tels contextes syntaxiques permet à Markson de conserver à ses syntagmes en -ING un aspect indéterminé, de ne pas faire des choix même minimaux qui entraîneraient d’autres contraintes, auxquelles il semble précisément vouloir échapper (selon le projet annoncé de faire en sorte que le personnage de l’écrivain soit le plus souvent possible absent du texte). Ainsi, une structure en BE+ING oblige à un ancrage temporel, puisqu’il faut conjuguer BE; une appositive aurait les mêmes exigences, assorties du choix dans la matrice d’un verbe à contenu sémantique plus important (comme « pause »), donc descriptif d’une action ou d’une attitude; même remarque pour le gérondif ou la proposition nominale. L’énoncé de Markson échappe de même aux nuances grammaticales qu’implique la distinction entre participe présent et gérondif, qui ne tient parfois qu’à un détail du texte. Ainsi, à propos d’un énoncé comme : « it was odd him/his coming and asking directly for her », on peut dire que « him coming » est « plus proche d’une proposition participe avec sujet à la forme complément HIM suivi d’un participe présent, tandis que la construction au gérondif implique un plus grand degré de nominalisation (la forme en -ING est précédée d’un possessif HIS) » (Delmas *Faits de Langue* 186).

La distinction entre participe et gérondif fait débat. En effet, on peut d’une part insister sur leurs différences : ainsi, interrogeant la « similitude de leur forme graphique », Geneviève Girard se demande s’il est légitime de traiter participe présent et gérondif selon « l’hypothèse de l’invariant » (Girard *Constructions* 108), s’appuyant sur les divergences diachroniques entre les deux formes<sup>219</sup>. Mais on peut tout aussi bien décider qu’il s’agit d’une même forme. Ainsi, pourvu qu’il s’agisse de formes verbales et non de noms ou d’adjectifs, Huddleston et Pullum regroupent en un seul terme,

---

proposons, ou en position d’objet. Il pourrait être précédé d’un pronom possessif comme « his », ou d’une préposition comme « without ». Nous n’envisageons pas ici tous les cas de figures.

<sup>219</sup> Avant 1450, le participe présent était construit avec le suffixe inde/ende/ande, et le nom verbal ou gérondif nominal avec le suffixe -ung (le « syncrétisme phonétique » a-t-il été possible grâce aux proximités sémantiques ou syntaxiques, ou les a-t-il construites ?); le gérondif verbal s’est quant à lui développé « vers la fin de la période Moyen Anglais » (Girard *Constructions* 108).

celui de « gérondif-participe » (« gerund-participle »), ce que la « grammaire traditionnelle » distinguait :

Traditional grammar, we have noted, distinguishes between breaking in [iia], a gerund, and entertaining in [iib], a present participle – but since no verb lexeme has distinct forms in these constructions there is no basis for saying that they involve different inflectional forms : our gerund-participle thus covers both gerund and present participle of traditional grammar insofar as these terms are applied to verbs rather than nouns or adjectives<sup>220</sup>.

Ces grammairiens classent ainsi comme gérondif-participe d'origine verbale la forme en -ING dans « There's no point in breaking the seal » et « They were entertaining the troops ». Pour eux, en revanche, dans « She had witnessed the breaking of the seal » il s'agit d'un gérondif nominal (« gerundial noun »), et d'un participe présent adjectif dans « an entertaining show » (Huddleston et Pullum 1187). Dans le texte de Markson, le statut indéterminé des formes en -ING les fait bénéficier de toutes ces nuances, garder tout ce potentiel syntaxique et sémantique. C'est un marqueur particulièrement riche de la grammaire anglaise, qui absorbe des nuances apparemment contradictoires : avec Pierre Cotte, on peut considérer par exemple que l'aspect imperfectif, l'observabilité, et la reprise anaphorique de commentaire et de modalisation ne sont pas exclusives les unes des autres et que ces valeurs peuvent cohabiter à l'intérieur de BE+ING. Il voit même dans l'imperfectif un degré essentiel d'abstraction : « Signifier qu'un procès n'a pas encore atteint son terme suppose qu'on distingue ce qu'on perçoit de sa réalisation d'une réalisation idéale et que l'on passe d'une *occurrence* particulière à un *type* abstrait » (Cotte *L'Explication de Textes en Anglais* 44). Cotte écrit encore en 1996 que « quand une forme nominale en *ing* réfère à un procès on considère qu'elle est la « nominalisation » d'une proposition », ce qui inclut les « noms verbaux » : *the cautious hauling of it in, the careful laying of it out*, les « adjectifs verbaux » : *burning tree*, les « gérondifs » : *the duty of coming to a conclusion* et les « participes présents » : *sitting on the banks of a river*<sup>221</sup> » (Cotte *L'Explication de Textes en Anglais* 251). Il rappelle une certaine tradition grammaticale selon laquelle des formes en -ING comme « le gérondif et le nom verbal ont été distingués systématiquement dans la tradition de la grammaire générative

---

<sup>220</sup> Rodney Huddleston et Geoffrey K. Pullum, *The Cambridge grammar of the English language*. Cambridge University Press, 2002. p.1188.

<sup>221</sup> Pierre Cotte tire ces exemples d'un extrait de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf.

depuis R.Lees, *The Grammar of English Nominalizations*<sup>222</sup> » (Cotte *L'Explication de Textes en Anglais* 251). Or, cette distinction ne va pas nécessairement de soi.

Refusant de distinguer une fonction plutôt qu'une autre, Markson joue avec la grammaticalité. Une analyse normative pousse à chercher à rattacher ces énoncés en -ING à d'autres, à les considérer comme des énoncés tronqués. Les effets de sens saugrenus que provoquent un rattachement au contexte immédiat dans le texte de Markson s'approchent des cas de « dangling participle » (ou « hanging participle »), en français participe présent non assujéti ou flottant, lorsqu'il y a un problème de cohérence entre le sujet du verbe dans la principale et le sujet implicite du participe, comme dans des exemples pourtant classiques comme « Sleeping in mine orchard, a serpent stung me » (Hamlet I.5.)<sup>223</sup> Le comique provoqué éventuellement par le rattachement incongru fait partie de l'humour de Markson, ainsi que le questionnement qui en résulte.

Une vision nettement non normative de la langue amène même certains auteurs à considérer qu'une subordonnée sans principale (« suspended clause » en anglais) n'est pas nécessairement un énoncé tronqué, mais peut aussi bien avoir absorbé la principale, comme le montrent des études sur le schéma intonatif (accentuation sur la subordonnée isolée comparable à celle que reçoit normalement la principale<sup>224</sup>). Les partisans d'une syntaxe plus simple (« simpler syntax ») ou « sans ellipses » observent ainsi que l'ellipse n'est pas nécessairement la bonne explication pour rendre compte d'énoncés qui en fin de compte ne seraient pas tronqués mais se suffiraient à eux-mêmes. Ces orientations sont celles des grammaires de la clause plutôt que de la phrase, dans le cadre de la syntaxe macro-structurale et des recherches sur la langue orale qui « remplacent la notion de phrase par celle de clause, et envisagent la

---

<sup>222</sup> R.Lees, *The Grammar of English Nominalizations*. Paris : Mouton, 1968.

<sup>223</sup> Exemple rapporté par Bernard Faudon, *La grammaire et l'usage, Anglais, fondements et fondamentaux*, Ellipses, Paris 2008. On peut dire avec lui que « L'emploi du « dangling participle » ne saurait être prescrit ni proscrire. Tout dépend de la façon dont il est utilisé. C'est une question de style et de goût. Il faut seulement éviter d'assujéti le participe « flottant » de telle manière qu'il paraisse modifier de façon absurde un nom ou un pronom, au lieu de s'appliquer globalement à la phrase et à la situation évoquée » (216).

<sup>224</sup> Ainsi, une formulation comme « quand je pense ... », qui ne se reconstruit pas vraiment et qui exprime plutôt l'équivalent d'une principale qu'elle aurait dépassé. Jeanne-Marie Debaisieux, Henri-José Deulofeu, Philippe Martin. « Pour une syntaxe sans ellipse », p.226-227. *Ellipse et effacement, du schème de phrase aux règles discursives*. Actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005). Université de Saint-Etienne, 2008.

complétude au niveau de l'unité communicationnelle, l'énoncé bien formé pouvant très bien se réaliser par juxtaposition ou par isolement de fragments ».<sup>225</sup>

Par ailleurs, on peut envisager les formes en -ING sous l'angle de l'équivalence avec des conjonctions de cause et de concession, dans le cas de « formes participiales utilisées comme subordonnants », sur le modèle de « providing », selon divers degrés de grammaticalisation. Ainsi, à partir de verbes comme « assuming », « presuming », « admitting », « granting » ou « bearing in mind », « on ne peut négliger le fait qu'il y a une zone de chevauchement dans l'emploi de participiales en -ING et celui de locutions conjonctives. Avec un verbe exprimant un acte mental qui permet à l'énonciateur de préciser son angle de vision d'un événement, on peut avoir en effet un fonctionnement de type conjonction ».<sup>226</sup>

Enfin, on peut mettre ces formes en -ING en parallèle avec d'autres structures que le texte de Markson propose, tels ces énoncés débutant par un adjectif non relié :

Curiously impressed by the fact that Auden paid every one of his bills –  
electric, phone, whatever – on the same day that it arrived.

*(The Last Novel 70)*

Still always slightly surprised to recall – that John McCormack died an  
American citizen.

*(The Last Novel 49)*

Ou encore une tournure nominale comme :

The thought of Rembrandt's bankruptcy, at fifty. Of his possessions – his  
*paintings* – being sold for whatever pittance they might bring. Of Rembrandt  
himself being evicted from his home.  
Rembrandt.

*(The Last Novel 25)*

---

<sup>225</sup> Bigot, Michèle. *Ellipse et effacement, du schème de phrase aux règles discursives*. Actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005). Université de Saint-Etienne, 2008. « Introduction », p.21-22.

<sup>226</sup> Christiane Rocq-Migette, « Formes verbales non finies de l'anglais et subordination de cause, de concession et de condition », *Les formes non finies du verbe 2*, Travaux linguistiques du CERLICO, dir . Frédéric Lambert, Catherine Moreau et Jean Albrespi. Presses Universitaires de Rennes, 2007 (73-89). p.88.

« The thought of » ne peut être compris ici, par défaut, que comme une référence au personnage : la « pensée » dont il est question résulte nécessairement d'un acte, suppose un agent, mais aucun autre référent n'est préférable en contexte au personnage, dont il vient d'être nommé question deux fragments plus haut, avec :

A sixth-century AD sporting event, as Novelist remembers it from *Beowulf* :  
Holding one's opponent under water until he is drowned.

(*The Last Novel* 25)

Cette forme nominale corrobore l'analyse des formes en -ING comme ayant dépassé le stade de la référence directe à l'action, soit le stade uniquement verbal (on peut parler de déverbalisation plus que de nominalisation). Ici, on pourrait substituer « thinking of » à « the thought of ». Dans les deux cas, il s'agit de présenter « l'action » comme dépassée en tant que telle : on s'en sert pour faire, dire, autre chose. C'est ce qui permet aussi de ne pas inscrire le sujet dans une temporalité étroite.

Dans tous les cas d'énoncés en -ING du type de « Realizing that ... » (*The Last Novel* 13), l'ellipse du sujet permet précisément d'éviter d'« en dire plus » sur le personnage, conformément au projet annoncé (« Novelist will say more about himself only when he finds no way to evade doing so » *The Last Novel* 12). Il en va de même pour l'ellipse du verbe et de l'objet dont ces énoncés en -ING ou nominalisés pourraient ou devraient normalement être pourvus, en tant que groupes nominaux et donc sujets potentiels. C'est aussi une façon de masquer l'identité de l'énonciateur, sujet potentiel de ces formes en -ING, qui peut être le narrateur aussi bien que le personnage. L'énoncé en « the thought of » par exemple, ne donne pas d'autre indication que ce que l'on peut inférer de son contenu quant à la nature de l'effet produit sur le personnage, sur le narrateur et par empathie sur le lecteur : pas de verbe, pas d'attribut, pas d'adverbe qui oriente le lecteur, mais un simple constat, l'équivalence qui exista un jour entre la valeur des tableaux de Rembrandt et des sommes ridiculement basses – soit, tout de même, la production d'un effet à travers un fait saisissant, et un rattachement à une conscience pensante.

C'est en ayant bien toutes ces réflexions en tête que nous proposons une analyse des énoncés en -ING qui aille dans le sens de ce que Philippe Hamon appelle le

« fonctionnement *cumulatif* de la signification » dans une œuvre littéraire : « Là est sans doute la grande différence qui oppose *linguistique du signe* d'une part et *sémiologie du récit* d'autre part, cette dernière devant toujours tenir compte de l'aspect discursif, linéaire, *accumulatif* du texte et de sa lecture » (Hamon Statut 128). Les « suspended clauses » de Markson sont impossibles à définir grammaticalement comme participes présents ou comme gérondifs. Rien n'indique non plus qu'elles soient davantage appositives, comparables à des relatives, ou à des locutions conjonctives, que dépendantes de structures en BE+ING (comme dans « Novelist is quoting here »). On peut même rester en dehors du débat sur l'acceptabilité ou non de ces formes, dans la mesure où elles peuvent faire sens dans le contexte large fourni par Markson, et selon les propriétés de -ING et des verbes utilisés, d'une certaine conception de l'anaphore (Cornish), et d'une vision de l'ellipse comme facteur de cohésion (Halliday et Hasan).

### 3.4.3. Ellipse et anaphore

L'ellipse aussi favorise l'ambiguïté. La récupération de l'élément omis est une condition à la possibilité de l'ellipse grammaticale. Mais l'interprétation par inférence à laquelle elle oblige ne se fait pas toujours sans ambiguïté, comme le remarquent Quirk et al. dans *A University Grammar of English*. Dans le cas courant de l'ellipse du sujet et de BE en anglais, plusieurs temps ou aspects peuvent être possibles sans que rien ne permette d'en choisir un en particulier. Cette ambiguïté éventuelle ne gêne cependant pas la compréhension de la phrase si le sujet effacé dans une subordonnée coïncide avec le sujet de la proposition principale, et parce qu'il s'agit d'une information secondaire :

The subject (co-referential with that of the superordinate clause) and an appropriate form of *be* are ellipted in :

(1) participle clauses

*Although (he was) told to stop, he kept on working*

If the subordinator is not present, more than one subordinator can be supplied and there may be several possibilities for tense and aspect :

*(If/When they are) Punished, they will not cooperate*

*Although living many miles away, he attended the course*  
= *Although he is living/was living/lives/lived many miles away, he attended the course*

(2) verbless clause

*While (he was) at Oxford, he was active in the dramatic society.*  
(Quirk 252)

Dans ces exemples normés, constitués d'une seule phrase chacun, la résolution de l'ellipse est facilitée par le fait que le sujet omis dans les subordonnées en -EN (marque du participe passé), en -ING, ou sans verbe, est le même que dans la principale : il y a « co-référence » de sujet présent et du sujet absent. L'ellipse consiste ici en l'effacement d'éléments redondants, permettant d'éviter par exemple la répétition de « he was » dans le dernier énoncé. On comprend par inférence<sup>227</sup> – et dans tous ces exemples de façon cataphorique<sup>228</sup>, puisque le sujet grammatical se trouve dans la deuxième partie de la phrase – qu'il y a co-référence, c'est-à-dire que « told » s'applique à « he », « punished » à « they », etc. Comme nous l'avons vu, Markson joue sur les possibilités de ce type d'ellipse, mais dans des contextes immédiats moins simples, avec un système de référence dépassant de très loin les limites de la phrase unique. Le texte s'apparente alors à un jeu de piste référentielle, dans lequel le personnage sert de point d'ancrage préférentiel mais non exclusif, puisque l'ambiguïté des pronoms ou des tournures elliptiques permet aussi bien une attribution au narrateur, voire à l'auteur. On peut y voir aussi une forme d'inclusion du narrataire ou du lecteur.

Pour revenir à l'énoncé qui nous sert d'exemple type (« Realizing that as recently as in the case of Haydn, musicians under the patronage of royalty were still treated as servants – and still wore livery » *The Last Novel* 13), nous avons vu que le complément du verbe « realize » déterminait autant que d'autres facteurs la possibilité

---

<sup>227</sup> Plus précisément que d'inférence, il s'agit plutôt d'abduction ( qui se situe « dans la théorie de l'inférence et non dans la psychologie »). L'argument abductif n'est pas soutenu par un raisonnement logique, les prémisses ne garantissent rien et « d'autres conclusions sont possibles ». Cependant, « ces autres conclusions seraient, si l'on peut dire, encore moins fondées car leur possibilité ne seraient pas vraiment assurée dans les prémisses ». Le raisonnement se fait par défaut et sur les bases de la probabilité dans un contexte donné : « L'argument abductif consiste donc à prescrire l'hypothèse la plus raisonnable compte tenu de ce que l'on sait grâce aux prémisses et de la nécessité d'énoncer une conclusion dans des circonstances problématiques » (C.Marty et R.Marty, « Réponses sur la sémiotique », Réseau académique de Montpellier, CRDP/CDDP/4, 1992, p.99). Nous remercions Claude Delmas pour cette remarque.

du rattachement syntaxique à un sujet grammatical plausible. Si « Novelist » est, par défaut, le seul référent possible en contexte, ce n'est pas en raison du verbe seul, « realize » pouvant en soi avoir pour sujet grammatical [+animé] aussi bien Fragonard, présent dans le fragment précédent, que l'ensemble des noms mentionnés dans les fragments précédant cette occurrence, de la chanteuse d'opéra Jenny Lind au peintre Mark Rothko, en passant par Doïstoïevski, Heidegger ou le Titien. Dans tous les cas, c'est le complément de « realize » qui rend problématique le lien. Les segments en ING isolés ne se suffisent pas à eux-mêmes, et leur non rattachement (sous quelque forme que ce soit) équivaut à un appel de référent qui en fait une forme d'anaphore, comme l'analysent Halliday et Hasan pour qui l'ellipse équivaut à une substitution zéro, et fait partie des cinq grands facteurs de cohésion (au même rang que les connecteurs ou mots de liaison).

En effet, dès leur introduction à *Cohesion in English*, Halliday et Hasan notent « l'effet cohésif » de ce type de tournure en -ING, ainsi que son ambiguïté inhérente, à l'aide d'un énoncé proche de celui de Markson cité ci-dessus puisqu'il s'agit du même verbe et d'une structure elliptique au statut grammatical incertain. Halliday et Hasan voient ainsi l'énoncé « lying on the floor » comme produisant un « effet cohésif » (« cohesive effect ») en raison précisément de l'appel d'information lancé par « ce qui manque » (« the cohesion is provided by what is left out »). Selon ces auteurs, le lien nécessaire entre cet énoncé et d'autres éléments contextuels qui en permettent l'interprétation montre que la cohésion est avant tout un phénomène de relation (« a relational concept ») :

... we can readily recognize the cohesive effect of a sentence such as :

[I : I6] Lying on the floor.

Here there is no explicit signal of presupposition, in the form of a word like *he* or *so*; the cohesion is provided by what is left out, and again we can ask the relevant question *Who is ?*

Notice however that there is now some ambiguity as regards the information to be supplied; the actual text might have been

[I : I7] What was John doing when you came in ?  
Lying on the floor.

in which case *lying* would have to be interpreted as *was lying* not *is lying*. And there are still further possibilities as illustrated by :



[I : I8] What is your favourite pastime ?  
Lying on the floor.

These show that cohesion is a relational concept; it is not the presence of a particular class of item that is cohesive, but the relation between one item and another.

(Halliday et Hasan 12-13)

Rien d'intrinsèque dans l'énoncé « lying on the floor » n'indique donc dans quelle structure globale il s'intègre, à quels éléments il est rattaché, s'il s'agit du prédicat d'un énoncé en BE+ING ou d'un groupe nominal faisant l'objet d'une prédication. Ce que l'on peut dire, c'est que ne se suffisant pas à soi-même, l'énoncé tronqué en -ING ne fait que renvoyer à l'existence d'éléments situés à l'extérieur des limites intraphrastiques que sont la majuscule et le point. En fait, Halliday et Hasan insistent sur la distinction entre sens de l'énoncé et sens de l'énonciation. C'est-à-dire que si un tel énoncé a du sens en soi – on comprend ce que les mots « lying on the floor » signifient –, l'absence de contexte référentiel fait qu'il ne peut être compris comme faisant sens. Le contexte est dans ce cas primordial, qu'il s'agisse d'éléments situés en amont ou en aval du discours, ou d'éléments situationnels ou du moins présents à l'esprit des interlocuteurs, pour reprendre la définition du fonctionnement de l'anaphore selon Cornish.

En désaccord sur ce point avec Henri Adamczewski lorsqu'il écrit que -ING « n'implique pas la présence d'un sujet, ce qui le distingue de to » (Adamczewski 300), nous suivons l'explication des auteurs de *Cohesion in English*, selon laquelle cet énoncé en -ING appelle un sujet, amenant spontanément la question « who is ? ». Certes, on peut imaginer un contexte apparemment impersonnel, comme « – What is forbidden ? – Lying on the floor », mais on voit bien que même dans ce cas, le sujet de « lie », certes absent en surface, reste sous-entendu. Ceci a trait à la « théorie des rôles », qui veut qu'un verbe implique l'existence d'un agent, d'un objet, etc. selon le sémantisme qui lui est propre<sup>229</sup>. Ainsi le verbe « lie » dans le sens « s'étendre, être étendu », implique-t-il un sujet, bien que celui-ci ne soit pas forcément agent : le sujet

---

<sup>229</sup> Nous remercions Claude Delmas pour ses explications concernant la « théorie des rôles », après Fillmore et d'autres : le verbe prototypique est « give », qui implique l'existence à la fois d'un agent (le donneur), d'un récepteur (à qui l'on donne), et d'un objet (ce qui est donné). Si un seul de ces trois arguments manque, le verbe « give » n'a pas de sens.

grammatical de « lie » n'est pas nécessairement animé (il peut s'agir de vêtements, par exemple, dans « lying on the floor », suivant le contexte).

Dans le texte de Markson, les énoncés en -ING sans rattachement syntaxique apparent sont anaphoriques au sens où ils appellent une résolution : pour en comprendre le sens véritable le lecteur doit savoir quel est le sujet des verbes en -ING, identifier l'auteur de l'activité mentale dénotée par « realize », « wonder », etc. Le texte ne donne pas de prise certaine à cette identification, qui par défaut, par compatibilité logico-sémantique et par convention littéraire se porte sur le personnage de « Novelist ». Mais la voix narrative aussi bien que celle de l'auteur sont des référents possibles à ce sujet éludé.

### 3.4.4. Une présentification à nuancer

L'analyse que proposent Halliday et Hasan de l'énoncé « lying on the floor » montre bien qu'une telle forme en -ING est potentiellement rattachable à une série de structures et à plusieurs temporalités. Éviter les étiquettes grammaticales autres que le nom de la forme en langue (soit en l'occurrence le suffixe « -ing » formalisé en -ING) permet de mieux rendre compte de ce potentiel. Ce n'est pas l'approche de toutes les grammaires, loin s'en faut, et l'application de certaines définitions à un texte comme celui de Markson peut amener à des contresens, comme celui, nous semble-t-il, d'une présentification sans nuance.

A titre d'exemple, ou plutôt de contre-exemple, nous reproduisons ci-dessous le tableau de présentation des formes en -ING proposé par Quirk et al. dans *A University Grammar of English*. Il s'agit d'un tableau présenté au début du chapitre intitulé « Verbs and the verb phrase », qui établit une liste de cinq formes verbales fondamentales : « Many verbs have five forms : the BASE, the –S FORM, the PAST, the –ING PARTICIPLE, and the –ED PARTICIPLE » (Quirk 26). Voici la présentation schématique de -ING qui est faite :

FORM	SYMBOL	EXAMPLE	FUNCTIONS
(4) <i>-ing</i> participle (present participle)	<i>V-ing</i>	<i>calling</i> <i>drinking</i> <i>putting</i>	(a) progressive aspect ( <i>be+V-ing</i> ) : He's <i>calling</i> in a moment

(b) in *-ing* participle clauses : *Calling* early, I found her at home

(Quirk 27)

Cette présentation pose quelques problèmes. Premièrement, l'appellation relativement neutre « *-ing* participle » est immédiatement assortie d'une autre entre parenthèses, « present participle », qui introduit une temporalité pourtant démentie dans les exemples donnés, puisque « He's calling in a moment » réfère au futur et « Calling early, I found her at home » parle du passé révolu. L'étiquette courante « participe présent » s'oppose bien entendu au « participe passé » au sens de la distinction entre « calling » et « having called ». Mais il n'empêche que ce terme est malheureux en ce qu'il peut conduire à une interprétation générale erronée de la forme en -ING. Une autre étiquette souvent utilisée, celle de « progressive », figure dans le tableau de Quirk tout en étant contredite par l'exemple censé l'illustrer : qu'y a-t-il en effet de progressif dans l'énoncé « He's calling in a moment » ? En revanche, il est intéressant que « *be+V-ing* » et les propositions contenant -ING (« *-ing* participle clauses ») soient mentionnés ensemble, dans la même colonne, en deux sous-catégories (a) et (b).

Il nous semble que le terme même de « présent » est particulièrement malheureux en l'occurrence, et qu'il est préférable de ne pas l'employer pour analyser -ING dans les énoncés de Markson. Nous soutenons que le choix de Markson de ne pas utiliser la forme en BE+ING – dont l'aspect « progressif » n'est qu'un des effets de sens dans des contextes particuliers – est évocateur d'une préférence pour une temporalité suspendue, une actualisation non datée, non personnelle a priori bien qu'impliquant un sujet grammatical (du moins de façon conceptuelle). Ainsi, Henri Adamczewski a-t-il bien souligné que « l'étiquette *participe présent* est stérile (de plus elle peut induire en erreur puisqu'elle ne renvoie pas au présent d'événement) » (Adamczewski 312). Pour ce linguiste, -ING est un opérateur de « phase 2 » ou marqueur de présupposition, signalant la reprise d'une relation pré-établie. Sa conception de -ING comme opérateur de nominalisation ne fait en revanche pas l'unanimité, mais cette potentialité de -ING est bien réelle et on ne peut l'écarter dans des énoncés du type de ceux de Markson. C'est précisément en cela que ces énoncés sont détachés (ou détachables) du présent. On s'interrogera d'ailleurs sur une éventuelle interprétation itérative des énoncés en ING, sur le modèle des énoncés en « moments in which » où le pluriel indique clairement une répétition :

Moments in which Novelist does something like leaving his desk to retrieve a book from across the room – and finding himself staring vacantly into the refrigerator.

Or tossing his keys into a drawer – without having opened the drawer.

*(The Last Novel 45)*

Moments in which Novelist does something like searching interminably at every hook and hanger in the apartment for his shirt – and only at the point of utter bewilderment realizing that he is wearing it.

*(The Last Novel 87)*

Le pluriel de « moments » et la valeur d'exemple de « does something like » déréalisent l'instant en l'inscrivant dans une suite d'actions réitérées, conférant au temps grammatical du présent un aspect itératif plutôt que temporel. Il s'agit de l'expression très claire d'un « sentiment de l'analogie entre les moments » que Genette analyse chez Proust, qui le lie à l'activité mémorielle : « Les instants ont chez lui [Proust] une forte tendance à se ressembler et à se confondre, et cette capacité est évidemment la condition même de l'expérience de la « mémoire involontaire » » (Genette 123). Il évoque une « opposition entre le « singularisme » de sa sensibilité spatiale et l'*itératisme* de sa sensibilité temporelle » (Genette 123) et décrit un « processus irrésistible » qui consiste à opérer un glissement « événement singulier-narration répétitive – récit itératif (de cette narration) » : « Marcel raconte en une fois comment Françoise racontait souvent ce qui ne s'était sans doute passé qu'une fois : ou comment faire d'un événement unique l'objet d'un récit itératif » (Genette 126-127). Pour Genette, le temps grammatical qui permet l'expression de ce paradoxe est, chez Proust, l'imparfait.

En anglais, la valeur itérative est souvent accordée au présent simple, qui coexiste avec des formes en -ING dans les énoncés en « moments in which » ci-dessus, introduite par « does something like », expression clairement itérative puisqu'elle regroupe en une seule catégorie plusieurs actions isolées. On peut parler ici de « syllepse itérative » (Genette 118), et y remarquer la présence de plusieurs formes en -ING rappelant celles, placées en tête de phrase, qui émaillent le texte de Markson. Du moins peut-on dire que « finding oneself staring vacantly » comme « realizing that he is wearing it »

sont présentés comme des exemples de situations dans un discours à visée générique, ce qui leur ôte de leur valeur particulière. Le suffixe -ING est certes commandé par la présence de « like » dans « does something like » ; mais le parallèle se fait nécessairement entre ces différentes formes en -ING, d'autant plus que les occurrences isolées ne sont pas rattachées syntaxiquement – et sont donc raccrochables à tout support potentiel, y compris à l'hypothèse d'une généralisation factorielle de « moments in which Novelist does something like ».

L'utilisation de -ING par Markson dans les énoncés elliptiques qui apparaissent de façon récurrente dans le dernier roman de Markson est fondée sur l'ensemble des valeurs de ce marqueur, sans qu'il soit possible de trancher tout à fait entre le général et le particulier, le présent et l'intemporel, la cause et la conséquence, etc. L'absence du sujet de la surface de l'énoncé signifie-t-elle sa disparition ou sa mise en relief ? La relativité du sens domine dans un texte qui joue avec l'incertitude. Des liens sont faits sans cesse : thématiques à travers les listes, syntaxiques à l'occasion, et par des parallèles et des répétitions. Ces liens rassemblent les fragments en unités de sens qui dépassent l'individualité de leurs propres composants, à la manière de « all » qui se situe au-delà du particulier. Les rappels épisodiques de la présence du personnage, par l'emploi de son nom, ou par des adjectifs isolés ou des formes en -ING sans sujet apparent, jouent ce rôle rassembleur en reliant les anecdotes et les citations à une activité mentale. L'incertitude grammaticale fait que les voix se superposent sans cesse (du personnage, du narrateur, de la personne citée), mais l'opération de rassemblement demeure, déterminant le lieu d'un affect qui donne son sens au texte. Le terme de « voix » pour nommer l'activité narrative présente l'avantage d'être humanisé, par rapport à celui de « fonction » . L'unité de cette voix est celle du texte, et n'est pas assimilable à une personne, même fictive. Dans ce roman expérimental, elle sort de ses limites habituelles en infiltrant des énoncés qui la dissimulent partiellement, sans jamais réintégrer définitivement un corps entier ni même un rôle bien déterminé, si ce n'est en fin de compte une activité ordonnatrice selon les critères d'une rhétorique de l'émotion contenue .

Les fragments se rapportant au personnage du « romancier » , Novelist, décrit de façon réaliste dans des situations de la vie quotidienne comme dans son activité de remémoration préalable à l'écriture, bénéficient d'une mise en relief. Formant une

trame narrative à eux-seuls, trame facilement reconstituable malgré leur séparation spatiale à des intervalles comblés par un contenu apparemment hétérogène, ces fragments de narration classique sont ce à quoi le lecteur en quête de sens et d'unité se raccroche naturellement. Le genre annoncé, celui du « roman », favorise ce mécanisme : s'attendant à lire un roman, le lecteur s'attache aux éléments romanesques davantage qu'aux autres éléments. Par défaut, et grâce au travail de structuration fait dans l'incipit, ces éléments prennent la place du « topic », c'est-à-dire du sujet principal du discours en construction, si l'on admet de considérer le texte du roman sous un angle cognitiviste. Cette position première dans la hiérarchisation des informations donne aux fragments narratifs une place prééminente dans la mémoire du lecteur, ce qui permet aux énoncés elliptiques d'être perçus comme reliés ou reliables au personnage. Les énoncés elliptiques en -ING ont une saillance particulière, par rapport à la norme SVO<sup>230</sup> dont ils s'écartent, ne contenant pas de sujet apparent et la forme en -ING n'ayant pas clairement un statut verbal. Leur ambiguïté syntaxique contribue à mettre en relief ces énoncés, tout comme le travail de rattachement syntactico-sémantique auquel ils obligent le lecteur. Ce rattachement aux passages prééminents dans la structure hiérarchique, soit les fragments narratifs se rapportant au personnage, leur confère à son tour un relief particulier. La forme en -ING joue elle-même un rôle d'insistance dans un contexte grammatical indéterminé, s'appliquant à des verbes décrivant une activité mentale utilisés ailleurs dans des structures en BE+ING. C'est pourquoi l'analyse comme la traduction de ces formes en -ING doivent se fonder sur des critères qui en respectent la richesse sémantique : l'étiquette « participe présent », en particulier, est insuffisante voire fallacieuse. Le rôle liant de cette forme, s'ajoutant à celui de l'ellipse, joue à plein, tout respectant l'ambiguïté fondamentale du texte.

---

<sup>230</sup> L'anglais est une langue de type SVO, c'est-à-dire que la structure de base d'un énoncé est l'ordre sujet-verbe-objet, ce qui implique la présence de ces trois éléments. Les énoncés ne correspondant pas à cette norme peuvent être considérés comme « marqués », sachant que dans certains contextes, c'est l'inverse qui peut être vrai : ainsi, l'ellipse du sujet est fréquente à l'oral, et ce sont les énoncés entiers qui peuvent alors être considérés comme « marqués ». Le texte de Markson est aussi ambigu à cet égard, entre oralité et littérarité.

## CONCLUSION

Dans les dernières œuvres de Markson, l'objectivité de la matière anecdotique et citationnelle prend une place proportionnellement prépondérante, éloignant l'écriture du scénario romanesque pour se risquer à une écriture fragmentée passible d'incompréhension (« Listen, I bought your latest book. But I quit after about six pages. That's all there is, those little things ? » *The Last Novel* 155). Nous avons

cependant tenté de montrer que dans ces textes en apparence discontinus subsiste une voix narrative qui sert de fil conducteur reliant l'ensemble du texte en un tout – à l'opposé du fragment<sup>231</sup>. Nous nous sommes fondée pour cela sur une approche énonciative, prenant le contrepied d'un certain objectivisme et de la neutralité générativiste. Le problème de l'identité de l'énonciateur dans les derniers textes de Markson ne doit pas conduire à *ne pas* traiter cette écriture sous l'angle de l'énonciation. La perspective énonciativiste, prisée par les Français, permet de traquer la subjectivité dans les recoins du discours et d'en montrer l'aspect personnel, sans qu'il y ait nécessairement contradiction avec la dimension impersonnelle. La force du texte de Markson est précisément de donner à voir sans montrer, de dire sans raconter. Le matériel anecdotique et citationnel ne fait pas seulement diversion ou digression, il est inclus dans un discours plus large qui parle à travers lui. Les traces énonciatives reconstituent un portrait dont on ne sait pas qui il dessine, mais c'est celui d'un visage très humain qui s'expose avec pudeur.

Après l'épuration faussement radicale annoncée dans *This is Not a Novel*, le personnage apparaît comme le dernier bastion de l'univers romanesque de Markson<sup>232</sup>. Le personnage de l'écrivain qu'il campe centralise, par sa présence hiérarchique et différents moyens syntaxiques, les anecdotes et citations qui sont autant de petits faits vrais lui conférant en retour un surcroît de réalisme. Un jeu constant de rapprochement-éloignement de la conscience du personnage, de même que des degrés variable d'attestation et d'incertitude quant à la référence au personnage ou à une autre entité énonciative à l'identité floue (ce que nous avons appelé la « voix narrative »), fait cheminer le texte entre différents modes de discours, et si on ne sait pas toujours qui parle on entend que « ça parle »<sup>233</sup>. Les effets de ventriloquie atteignent jusqu'au lecteur, contraint d'émettre sans cesse des hypothèses quant à la source énonciative et à la double énonciation que représente la citation<sup>234</sup>, ainsi qu'à rechercher dans la mémoire immédiate de sa lecture à tisser les liens qui lui sont proposés entre une

---

<sup>231</sup> La définition du Robert donne en effet comme antonymes au mot fragment les mots « tout », « ensemble », et « unité ». La dernière manière de Markson est une composition de fragments, qui ne fait sens qu'en tant qu'ensemble, nous ne voyons donc pas une opposition frontale entre ces notions mais plutôt une complémentarité paradoxale.

<sup>232</sup> Markson avait d'ailleurs confié dans une interview donnée trois ans avant sa mort préparer un autre roman de même facture, cette fois-ci avec deux personnages et non un seul (Harlin Interview).

<sup>233</sup> « It speaks », formule de William James au sujet du courant de conscience, que Markson renouvelle.

<sup>234</sup> Nous renvoyons ici aux travaux d'Antoine Compagnon, sur lesquels nous avons fondé une partie de nos analyses.



citation attribuée et sa reprise non attribuée, par exemple. La façon dont les citations se répondent peut être à la fois déconnectée de toute marque explicite de discours, et prise dans un discours global qui dépasse le cadre du roman tout en contribuant à l'écrire. L'écriture de Markson fait parler les morts et les livres entre eux, en mélangeant allègrement les genres : ainsi, selon ses propres termes, une citation d'un joueur de baseball (Dizzy Dean) peut servir à « contredire » des citations de Foster et Ortega y Gasset sur la théorie du roman, comme Markson l'explique dans l'interview donnée à Tayt Harlin :

In the beginning of [*This is Not a Novel*], I quote E.M. Forster and other writers on how a novel has to follow certain rules and how you can't write a novel without doing this and that. And then I throw in Dizzy Dean : "If you can do it, it ain't bragging" contradicting what these authors have said about the nature of fiction.

(Harlin Interview 6)

Ou encore, le verbe introducteur « say » est employé pour citer un livre, en réponse à une question directe : « Does Writer even exist ? In a book without characters ? And who are you ? Said he. – Don't puzzle me ; said I. Says *Tristram Shandy* VII 33 » (*This is Not a Novel* 12). Mais c'est le rattachement par à-coups au personnage d'une partie qui vaut pour le tout des anecdotes et des citations, assorti d'une description réaliste de celui-ci comme un double possible de Markson, qui introduit dans le texte une importante dose d'affect. La composition tient lieu d'explication selon le précepte de Gertrude Stein, et nul épanchement métafictionnel ne vient préciser ce qu'il s'agit justement de laisser dire au texte lui-même, à l'aide d'une construction très élaborée. La brièveté de chacun des fragments souligne le traitement superficiel de leur contenu, l'absence d'approfondissement sur le moment, de même que les courts et rares passages décrivant l'unique personnage de l'écrivain le font de façon minimale et en surface. Cependant, chaque fragment est susceptible de faire l'objet d'une reprise ou de s'inscrire dans une liste, et les références au personnage constituent très ostensiblement une suite : on peut dire que l'accumulation remplace la profondeur, mais aussi que chaque fragment peut être creusé de façon à révéler des profondeurs ayant ou non rapport avec le sujet principal du roman, soit la riche mélancolie du personnage du vieil écrivain fatigué, malade, seul et fauché (« Old. Tired. Sick. Alone. Broke. » *The Last Novel* 3). On relativisera ici l'application à Markson du critère de

« l'absence de profondeur » (« depthlessness ») déterminé par Fredric Jameson à propos du postmodernisme. L'éparpillement des références au personnage principal parmi un ensemble disparate de citations et d'anecdotes produit bien l'effet d'une fragmentation du sujet humain – autre trait du postmodernisme selon Jameson –, la porosité autant que la frontière entre les deux mondes diégétique et extra-diégétique renforçant cette impression de dislocation d'un moi que le personnage n'arrive pas à circonscrire. Mais on peut dire aussi que la circularité structurelle du roman, ainsi que le rattachement périodique à la conscience du personnage d'un matériau présenté ailleurs comme hétérogène, ont pour effet de rassembler le divers et l'unique, le dit au dire, en une parole constante et unificatrice. Surtout, si le recours à des citations et anecdotes concernant des personnages historiques distincts du personnage de Markson comme de lui-même correspond à la distance qu'il prend avec le monologue intérieur ou la description psychologique autant qu'avec l'autobiographie, le tout n'aboutit pas à une disparition de l'affect, au contraire. Tout en étant décentré, le personnage continue de jouer un rôle central et rassembleur, et les rattachements ponctuels mais marquants à sa conscience en font le lieu d'un affect d'autant plus présent qu'il envahit tout le texte ou que c'est le texte qui l'envahit. Les variations d'intensité entre rattachement explicite, implicite ou incertain du matériel anecdotique et citationnel au personnage font osciller l'écriture entre subjectivité et neutralité, dans un mouvement signifiant autant qu'apparemment aléatoire, un mimétisme de la pensée en action avec son cheminement et ses distractions, ses circonvolutions et ses évitements, son acuité comme sa vacuité.

Ce qui intéressait le personnage pittoresque de Kate dans *Wittgenstein's Mistress* – notamment ou par-dessus tout – était de savoir « comment » elle pouvait passer si rapidement d'une idée à une autre : « One would certainly give almost anything to understand how one's head sometimes manages to jump about the way it does » (*Wittgenstein's Mistress* 167). Les personnages cultivés de Markson ont la tête pleine de références culturelles qui se mêlent à des préoccupations plus prosaïques, pêle-mêle drôlatique et déroutant qui reflète peut-être la façon dont notre pensée fonctionne réellement. De même que Wittgenstein choisit un style fragmenté par fidélité à la réalité de sa pensée, nous voyons dans la forme adoptée par Markson dans ses derniers ouvrages une tentative d'illustrer la pensée en mouvement. Le mouvement de la pensée est ce qui fournit sa matière et sa forme au monologue pas tout à fait intérieur

et très discursif de Kate dans *Wittgenstein's Mistress*. Dans ses derniers romans, Markson s'est délesté de ce questionnement incessant pour ne conserver que le matériau sur quoi il porte : brèves notations sur la situation spatio-temporelle du narrateur et sur sa corporalité, et bribes de culture plus ou moins explicitement rapportées à une conscience en action. Dans un style qui n'a rien d'une écriture automatique, puisqu'il s'agit avant tout d'un brassage (« shuffling ») et d'un classement (« rearranging ») (*Vanishing Point* 9), Markson reconstruit autant qu'il déconstruit un réalisme de la pensée. Dans *Wittgenstein's Mistress*, la représentation de la pensée est encore extrêmement verbalisée, dans un discours présenté comme tapé à la machine (donc loin du monologue intérieur), qui reste spontané mais qui doit assez peu à l'oralité (si ce n'est la fréquence d'emploi de mots de liaison de type « et puis », « donc », « et alors », qui jouent également un rôle phatique proche de l'adresse au lecteur), la « folie » de Kate contribuant à inscrire ce discours dans le domaine du vraisemblable. A partir de *Reader's Block*, Markson ne cherche pas à représenter de façon verbalisée la façon dont la pensée « saute » continuellement d'un sujet à l'autre, mais donne à voir ou plutôt à ressentir ce mouvement, dans ce qu'il a de logique ou d'incongru. A ce niveau, le contenu des anecdotes et des citations est moins important que l'usage qui en est fait, d'ordre métaphorique – alors que le texte lui-même fonctionne de façon métonymique, par rapprochements et oppositions des fragments entre eux, et par la contiguïté de la juxtaposition. Cette représentation, abstraite par les moyens employés, est réaliste dans l'effet produit. Ceci rappelle la recherche de représentation des « mouvements » intérieurs préalables à tout geste et à toute parole qu'a menée à sa manière et en son temps Nathalie Sarraute. S'étant libéré des contraintes imposées par les conventions romanesques, de façon à la fois plus radicale que les écrivains du Nouveau Roman français et plus ancrée dans des traditions parfois très anciennes, il nous semble que Markson se consacre dans ses derniers ouvrages à la description de « certains mouvements, certaines actions intérieures » qui produisent des « impressions » (Sarraute 8), « mouvements infimes et évanescents qui [...] s'épanouissent de préférence dans l'immobilité et le repliement » (Sarraute 87-88), soit ce dont Nathalie Sarraute avait voulu rendre compte en réduisant les personnages au rang de « simple support », et l'intrigue, « cette action dramatique superficielle », à « une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie » (Sarraute 9-10). Ces fameux « mouvements » se révéleraient le mieux sous des formes qui apparemment les cachent, « apparences qui à la fois les masquent et les révèlent »

(Sarraute 8-9). Quoique très différente de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, et des exemples qu'elle cite dans *L'Ere du Soupçon*, l'écriture de Markson à partir de *Reader's Block* relève d'une méthode proche de la « sous-conversation » : l'essentiel est dans ce qui n'est pas dit, ce qui affleure à la surface de ce qui est dit, grâce, cependant, à ce qui est dit.

L'écriture de Markson résiste aussi au devoir de transparence de son époque en refusant le confessionnel comme la théorisation de sa propre écriture. La forme polyphonique qu'il adopte brouille les pistes énonciatives, référentielles et identitaires de façon à permettre l'anti-prise de position comme l'anti-politiquement correct, ce qui est une façon de défendre la liberté d'expression. Que pense-t-il, que pense son personnage, lorsque sont rapportés sans commentaire les mots de Stockhausen sur le 11 septembre (« the greatest work of art ever » *Vanishing Point* 9) ou cette citation misogyne (« there is nothing in them ») chez un auteur qui dit aimer les femmes et qui s'est essayé au point de vue de personnages féminins ? Qui dans *Reader's Block* décrète que tant et tant d'auteurs ou artistes étaient « antisémites »<sup>235</sup>, et que faire de ces assertions ? Sont-elles ironiques ? Quel discours (politique, érotique, féministe, misogyne ?) développer sans erreur à partir de « Cleopatra, in a burka. Joan, in a burka. Marilyn » (*Vanishing Point* 133) ? Le refus du narrateur omniscient est poussé jusqu'à l'extrême d'une indétermination illocutoire affichée par l'absence de prise en charge explicite dans la forme de narration très éclatée adoptée par Markson. La reconstruction narrative est guidée par le texte, mais laisse des marges de flou énonciatif et générique dans lesquelles Markson semble s'être délecté d'une rare liberté de ton. Ce texte protéiforme offre jusqu'au bout la possibilité d'être lu selon ses deux grandes trames qui restent très souvent matériellement indépendantes, celle se rapportant explicitement au personnage, et celle des anecdotes et citations, qui chacune « raconte » quelque chose ainsi que la liste thématique dans laquelle elle se trouve prise. Les deux modes de lecture cohabitent, comme le fragment avec le tout.

---

<sup>235</sup> De « Saint Thomas Aquinas was an anti-Semite » (*Reader's Block* 10) à « Dostoievsky was an anti-Semite » (*Reader's Block* 189), le premier ouvrage de la tétralogie informelle constituée par les derniers romans de même facture de Markson est parsemé de ces jugements à l'emporte-pièce concernant un nombre si important de grandes figures de la culture occidentale que celle-ci en devient inaccessible à toute personne juive. L'effet de la répétition est ici une autre marque de l'ironie de Markson, lui-même auteur juif (et peut-être antisémite) : le nombre de ces anathèmes les annule.

Le portrait d'homme luttant contre la mort avec humour et dignité que dessine l'écriture de Markson de *Reader's Block* à *The Last Novel* est une sorte d'image dans le tapis, créée par un pointillisme abstrait qui demande une prise de distance avec la surface du texte. Les anecdotes et citations sont autant d'images concrètes à regarder de loin comme à prendre au pied de la lettre, suite de vignettes fugaces pointant les idiosyncrasies de personnages historiques en une galerie de portraits choisis dont l'ensemble est représentatif d'un goût, comme une bibliothèque est à l'image de celui qui l'a composée. Telle Kate dans *Wittgenstein's Mistress*, passant en revue la tranche des livres qu'elle trouve dans le sous-sol de la maison qu'elle semble habiter par hasard, s'interrogeant sur leur contenu sans les ouvrir, à partir de leur titre, Markson nous convie à un mode de lecture consistant à glisser sur chaque fragment anecdotique sans s'y arrêter, tout en laissant libre choix au lecteur d'en approfondir la matière grâce à son degré d'exactitude et de pertinence. Chaque fragment est une porte à ouvrir, une invitation à la curiosité infinie, au questionnement contagieux auquel se livre le personnage de l'écrivain. Tout est piste à suivre, indice intéressant, clé potentielle d'une recherche sans motif défini et surtout sans fin. La morale de ce faux moraliste tient dans cette prépondérance de la quête devant la finitude de l'œuvre et de la vie.

Dans toute l'œuvre de Markson, ce sont les personnages qui citent, jamais un narrateur omniscient, jusqu'à outrepasser les limites du vraisemblable. Quand ces personnages disparaissent de ses derniers « romans » à l'exception du seul personnage de l'écrivain, c'est pour laisser la place à un narrateur à la fois exhibé et dissimulé, dont la voix se fait entendre de façon tour à tour directe et étouffée, dans un jeu de présence absence qui permet un certain degré d'indétermination, mais qui s'impose également comme fortement subjective. « Subjectivity is reality » : Markson dit avoir « souligné un jour », « avec force », et considérer comme un de ses « talisman[s] », cette phrase de Kierkegaard extraite du *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, publié en 1846 sous un pseudonyme, signe de la « communication indirecte » qui distinguait ce type d'écrits des discours religieux « directs » du philosophe danois<sup>236</sup>. Cet intérêt pour l'équivalence entre subjectivité et réalisme

---

<sup>236</sup> « “ Subjectivity is reality.” One more talisman I underlined once. Heavily. Merely for the record, that's one from the *Concluding Unscientific Postscript* » (« Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » 125). De façon typique, Markson ne fournit qu'une partie de la source de la citation : ici il ne donne pas le nom

posée par l'auteur du *Traité du Désespoir*, de *La Répétition* et des *Miettes Philosophiques* explique la dernière manière de Markson, laquelle utilise à des fins descriptives d'un sujet essentiellement pensant – qui, à travers la voix narrative, se remémore, s'étonne, compare et note – une série illimitée de « petits faits vrais » sous forme d'anecdotes ou de citations, faisant se croiser de multiples subjectivités et autant de réalités en un flux à la fois autonome, extérieur et objectif, et intérieur, contenu par le discours circulaire du narrateur. Cette réhabilitation du sujet et du réalisme passe, dans un paradoxe typique d'un écrivain qui tient au masque de l'écriture, par une affirmation ironique via le personnage de l'écrivain, de l'existence de l'auteur – du moins sa disparition est-elle narquoisement compromise.

Malgré la fragmentation et une neutralité énonciative toute relative, Markson s'inscrit en cela dans une recherche d'expression d'une voix personnelle qui respecte l'indétermination et le relativisme de l'époque contemporaine. Comme le remarque Marjorie Perloff, le lyrisme a survécu aux bouleversements de l'après-guerre, du moins dans la poésie « dominante » :

Indeed, surprising as it may seem, given the enormous political, demographic, and cultural changes of the post-World War II era, in the mainstream poetry press the lyric paradigm has remained remarkably constant.

(Perloff *21st-Century Modernism* 155)

De façon plus générale, le lyrisme n'a pas disparu dans la deuxième moitié du vingtième siècle, mais s'est redéfini, s'est métamorphosé pour s'inscrire « en creux », dans une écriture poétique s'éloignant des pomposités romantiques sans perdre de son authenticité :

Chez Pound et Stevens s'amorce ainsi, par des voies différentes, l'une des révolutions essentielles de la poésie du XXe siècle : la métamorphose du *lyric* en tant que modèle hérité du romantisme en un *lyrisme* plus problématique. [...] La voix reste authentique sans jamais céder à l'épanchement, à la « pompe lyrique » villipendée par un Francis Ponge.

(Cazé et Lemardeley)

---

de l'auteur, alors que quelques lignes plus haut il cite trois phrases qu'il attribue à Joyce après une courte digression, mais sans précisions sur le lieu d'origine de la citation

La dernière manière de Markson est redevable de cette nouvelle tradition, toute d'émotion contenue, dissimulée dans une quête formelle et sémantique reliante autant que disjonctive. A partir des expériences modernistes, il s'agit désormais d'accorder « le *mélòs* du lyrisme au *logos* de l'intellect », ceci passant par une « remise en question de l'unité de l'émotion et de l'image » (Cazé et Lemardeley). La forme contribue à ce questionnement sur le sens et à ce qui le produit :

Ce qui caractériserait le mieux ce lyrisme débarrassé de ses oripeaux romantiques, ce serait donc sa façon de s'abstraire des pesanteurs de la convention poétique pour méditer dans sa forme, volontiers discursive, sur les conditions d'émergence de l'image et sur le sens de son interprétation.

(Cazé et Lemardeley 4)

Dans un parcours d'écrivain couvrant cinq décennies, Markson s'est appliqué à « s'abstraire des pesanteurs de la convention » en justifiant cette libération par sa maîtrise de cette même convention. Lier les romans « relativement traditionnels » de Markson à son écriture « expérimentale », pour employer ses propres mots, est prendre au pied de la lettre le rapport de cause à effet qu'il voit entre les deux, paraphrasant un peintre qui se départit de son classicisme parce qu'il en maîtrisait les codes :

You can draw so beautifully. Why do you spend your time making all these queer things ?  
Picasso : That's why.

(*This is Not a Novel* 156)

Writer has actually written some relatively traditional novels. Why is he spending his time doing this sort of things ?  
That's why.

(*This is Not a Novel* 164)

Ces deux passages montrent la place dans l'écriture de Markson de l'ombre tutélaire de Gertrude Stein, connue pour son égo littéraire surdimensionné avec humour (*Shakespeare and me*), et pour qui la répétition était une forme d'insistance et de variation, permettant la production d'effets sans être jamais répétition du même. Ces passages suggèrent aussi ce que la dernière manière de Markson doit aux genres divers auxquels il s'est essayé, et qui ont contribué à la construire, et pas seulement par opposition : le roman polyphonique, le roman policier, le western parodique, la nouvelle, la poésie, le journalisme, sans oublier son étude des mythes et des symboles

dans *Au-dessous du Volcan*. Nous pensons que l'influence de Lowry est déterminante chez Markson, dans ce qu'il nomma « juxtaposition » ou superposition du réalisme et du mythe dans son analyse du *Volcan* ainsi que l'art du « contrepoint » dans la conversation à la fois décousue et faite de liens de Lowry. En effet, c'est un véritable art de la juxtaposition et du contrepoint que Markson développe dans ses derniers romans, deux éléments qu'il avait abondamment observés chez Lowry. La juxtaposition chez Markson est en revanche horizontale (par rapport à la dimension verticale de la superposition chez Lowry). La profondeur de chaque fragment à creuser indéfiniment, ou celle des rapports entre certaines suites de fragments, n'est pas du même ordre que ce qui relève chez Lowry de l'intertextualité de type palimpseste. La juxtaposition chez Markson a la dimension spatiale du collage, de la mise côte à côte ou bout à bout d'éléments disparates. Le contrepoint évoque la dimension musicale de la « fugue verbale » (« a kind of verbal fugue » *This is Not a Novel* 170) de Markson, et son système de variations en échos contrastés.

La juxtaposition et le contrepoint sont centraux dans le dernier style de Markson, si on en schématise la forme. A posteriori, on peut voir la première publication de Markson comme contenant en germe cette dernière manière, de façon à la fois esquissée et outrée : *Women and Vodka*, devenu *Great Tales of Russia* par on ne sait quelle opération éditoriale, fut d'abord publié en 1956 par Markson sous un pseudonyme (composé de ses deux prénoms, David Merrill), et consiste en un recueil de textes et de nouvelles russes qui se répondent les uns les autres sans qu'aucune explication sous forme de préface ou autre n'en précise le choix ni l'ordre. Nous avons lu cette anthologie après l'ensemble de l'œuvre de Markson, et d'un regard imprégné de son écriture : comme Pierre Ménard avec sa réécriture intégrale de *Don Quichotte*, les textes choisis par Markson peuvent être vus comme une opération de citation au sens que lui a donné Compagnon de double énonciation. C'est ainsi que nous les avons lus, et cette lecture à double fond nous a permis d'apprécier l'humour russe par l'intermédiaire de l'humour de Markson, alors qu'il reprit les traductions de Constance Barnett, actuellement controversées en raison de leur platitude<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> Les traductions d'André Markovitch, notamment, donnent des versions très différentes du ton édulcoré de Barnett.



Les influences de Markson sont multiples : il revendiquait celles d'auteurs aussi différents que Joyce, Faulkner, Chandler, T.S. Eliot ou Wittgenstein, mais on pourrait parler de nombreux auteurs qu'il cite ou qu'il imite, comme Stein ou Beckett, d'autres qu'il a fortement et ouvertement admirés, comme Lowry ou Gaddis, ou qu'il a du moins rencontrés, comme Kerouac ou Dylan Thomas. Ses liens d'amitié avec ses contemporains Gilbert Sorrentino ou Kurt Vonnegut mériteraient d'être approfondis. La correspondance très abondante qu'il échangea avec Sorrentino fournirait sans doute des détails intéressants sur l'écriture de ces deux écrivains new-yorkais<sup>238</sup>. Quelle influence le goût de Sorrentino pour les écritures à contrainte de type oulipien<sup>239</sup> a-t-il eu sur Markson ? Les deux auteurs utilisent la forme de la liste, mais Markson n'est jamais aussi disert que Sorrentino sur ce point comme sur bien d'autres : ce dernier expose par exemple l'intérêt de techniques « semi-oulipiennes » comme la liste, dont il souligne l'« énorme pouvoir expressif ». Sorrentino voit en effet dans la liste un moyen de « subvertir le processus de sélection du langage », la « liste idéale » aboutissant à des juxtapositions surprenantes, et évitant les glissements métaphoriques :

In terms of the combinative, the words of such an ideal list proffer themselves as elements of a constantly surprising parataxis; and in terms of the selective, the list denies the “lateral sliding” of metaphorizing.

(Sorrentino *Something Said* 356)<sup>240</sup>

Selon Sorrentino la liste permet des résultats que l'imagination ne permet pas. Il prend l'exemple (que l'on pourrait puiser chez Markson, en particulier dans *Reader's Block*<sup>241</sup>) d'une succession de questions sans réponses concernant un personnage donné. Formant « une sorte d'unité narrative discontinue et éclatée » (« a form of discontinuous, scattered narrative unit » Sorrentino), une telle liste est un moyen

---

<sup>238</sup> Correspondance non publiée. Celle de Sorrentino a été déposée à l'université du Delaware et à l'université de Stanford.

<sup>239</sup> « I've used Oulipian procedures in a lot of my work, and was interested in formal constraints of one kind or another before I'd heard of Oulipo. [...] I don't think I am as much of a devotee of Oulipian practice as Mathews or Perec, and I often use semi-Oulipian devices » (Sorrentino, interview par Marie-Christine Agosto, *Une exubérante noirceur* 142).

<sup>240</sup> Sorrentino Gilbert. « Writing and Writers : Disjecta Membra », *The Review of Contemporary Fiction* 1988. Repris dans *Something Said*, Dalkey Archive Press, Chicago : Illinois 2001.

<sup>241</sup> Par exemple : « Should Reader bring in the most recent woman in Protagonist's life ? From how long ago ? Does the end of that relationship have anything to do with the declension into now ? » (*Reader's Block* 42).

d'arriver à une description en creux, parce que le lecteur sera amené malgré lui à chercher des réponses à ces questions :

The questions allow us to know certain things about the character and also permit the reader to fill in the absent answers, the asked-for information. This occurs whether or not the reader knows the answers, that is, whether or not the character has performed in such a way as to allow the reader to come up with the answers. If there has been no information provided, so that the questions cannot be answered, the reader is, nonetheless, strangely urged to answer them with data which the questions themselves imply.

(Sorrentino)

Les contraintes formelles de la fragmentation, de la disjonction, de la liste n'entraînent pas la disparition du sujet, elles lui permettent de s'exprimer autrement. Comme *The Journalist* de Harry Mathews, la dernière manière de Markson semble être une sorte de réponse à un défi mêlant contraintes externes et projet autobiographique : « what would you get if you crossed Perec and Sterne, an intricate constraint-based textual procedure with the project of writing down one's entire life ? ». La contrainte peut permettre à la réalité de mieux se donner à voir en échappant aux contorsions imposées par le langage. Sorrentino souligne ainsi le paradoxe selon lequel la liste rend à la réalité son « hégémonie » en refusant le lien entre l'« image-son » et le concept, en échappant à la falsification de la réalité par le langage :

In effect, the list reduces the machinery of signification to silence. By ignoring the sound-image/concept linkage, it paradoxically permits reality its hegemony. Reality, in the list, is allowed presence by means of the list's denial of language's "desire" to falsify it. The *real* is a list: a list is *real*.

(Sorrentino *Something Said* 356)

Bien que les liens littéraires entre Markson et Sorrentino soient indéniables, on ne dira cependant pas que ces deux auteurs contemporains new-yorkais forment avec d'autres une école ou une communauté. Tout d'abord, comme le souligne Marjorie Perloff, parler d'une communauté poétique est sans doute plus difficile aujourd'hui qu'à l'époque des modernistes, et ceci à l'intérieur d'une même localité géographique :

Recalling the London poetry scene of the 1890s, W.B. Yeats remarked : « I had already met most of the poets of my generation. » This was no doubt true, at least so far as Anglo-American poets were concerned. A century later, no poet could make such a boast ; indeed, today no New York poet is likely to

know (or have read) even his or her fellow New York poets, much less those of San Francisco or Sydney, Los Angeles or London.

(Perloff *21st-Century Modernism* 155)

D'autre part, des écrivains apparemment trop différents pour former un groupe et ne se fréquentant pas, bien que vivant dans la même ville, peuvent se rejoindre sur des points inattendus. Nous voyons ainsi un rapprochement possible autour d'un certain degré d'abstraction dans la description, malgré une interprétation divergente de l'importance du lieu, entre Markson et un autre auteur new-yorkais, Don DeLillo – et surtout autour d'un certain manque de fiabilité de leur propre commentaire à cet égard. En prenant assez vite ses distances avec un type de réalisme fortement ancré dans un lieu, Markson se distingue nettement de Don DeLillo, né une dizaine d'années après lui (DeLillo en 1936, Markson en 1927), lequel revendique un « sens » réaliste du lieu, et dont l'écriture est marquée par un « fort sens du lieu » (« all my novels have a strong sense of place » (cité dans DeCurtis 1990, 300)<sup>242</sup>. Contrairement à Markson, DeLillo s'oppose à la littérature de « nulle part », tradition héritée de Beckett et de Kafka dont se réclament nombre d'auteurs contemporains. Sans ancrage dans un lieu précis, c'est un sentiment d'étrangeté (« estrangement ») qui domine, et DeLillo prétend ne pas pouvoir écrire de cette façon. Le lieu est pour lui fondamental : « Place is color and texture. It's tied up with memory and roots and pigments and rough surfaces and language, too ». On remarque dans cette citation que les mots « pigments » et « rough surfaces », empruntés aux arts plastiques, ajoutent à « color » et « texture », qu'ils reformulent, l'idée d'un choix dans la manière de présenter les lieux : le premier terme connote l'emploi de couleurs crues, pures, sans additifs qui en lient la matière, tandis que le second renvoie à une sensation tactile et refuse de même le lisse, le trop travaillé. En l'absence de détails ayant trait aux objets représentés, c'est avec un vocabulaire rappelant finalement la peinture abstraite que Don DeLillo parle de son goût pour les lieux concrets, ce qui va dans le sens des propos de Stuart Hutchinson lorsqu'il nuance le « réalisme » de cet auteur :

---

<sup>242</sup> Cité par Stuart Hutchinson « 'Past the School Book Depository, through Dealey Plaza and beneath the Triple Underpass': Place in DeLillo's Fiction », in *Literature and Place, 1800-2000*. Peter Brown and Michael Irwin ed. Oxford : P.Lang, 2006.

DeLillo is himself a son of New York City, but even as he represents the colour and texture of its remembered places, he gives them an air of unreality and theatricality which challenges his apparently realistic intention.

(Hutchinson)

Pour comparer ces deux écrivains new-yorkais contemporains, Markson et DeLillo, il faudrait ainsi rétablir ce que l'écriture de Markson garde de réaliste et de sens du lieu et ce qu'un Don DeLillo laisse infiltrer de la « littérature de nulle part » et de l'abstraction, par-delà les faux-semblants. Formes et concepts « anciens » ne cessent par ailleurs d'être revisités : Lyn Hejinian s'intéresse ainsi à un groupe de poètes russes qualifiés de « métaréalistes » et « métamétaphoristes » autour de la figure d'Arkadii Dragomoshchenko, qui « forment peut-être une tendance » (*The Language of Inquiry* 173).

On pense aussi à l'influence possible du Nouveau Roman chez un auteur américain qui expérimente l'absence des conventions romanesques dans le roman. Cet avatar de « nouveau réalisme », pour appliquer à Markson les mots employés par William James, qui n'aimait pas les romans, pour décrire *Tender Buttons* de Stein, s'inscrit dans une réflexion sur les conventions romanesques qui n'a pas commencé ni ne s'est arrêtée avec le Nouveau Roman. Trois ans après la parution de *This is Not a Novel* et de sa liste de conventions à rejeter, dans un texte intitulé *Five on Fiction* (2004)<sup>243</sup>, un autre écrivain américain, Janet Kauffman, reprend dans les titres de ses cinq chapitres les traits dominants du genre romanesque, en les commentant au passage, et en proposant ensuite un texte inclassable dont ne sont pas exempts les traits en question : « on eliminating characters from fiction », « on plot, as ground », « on dialogue, words that come out of the mouth », « on the transportation of background to foreground », « on action, one word after another ». Comme l'indique le dernier titre, action et langage sont liés – bien que la virgule, habilement, ne précise pas la nature du lien -, ou l'action est le langage et inversement : ce qui compte en matière d'écriture, c'est ce qui est « possible dans une phrase », la mise à mal d'une convention pouvant démultiplier les possibilités ; le texte commence ainsi : « If you don't say the name of a person, a good many things are possible in a sentence, and even in a landscape without margins or verifiable boundaries. » (Kauffman 7). On remarque l'emploi du

---

<sup>243</sup> Kauffman, Janet. *Five on Fiction*. Providence, RI : Burning Deck, 2004.

pronom « you », qui s'adresse potentiellement au lecteur, tout en pouvant également désigner l'auteur, que l'on peut voir comme une forme d'ancrage spatio-temporel contrebalançant l'absence prônée de personne nommée ou définie, avec un effet simultané d'élargissement total (« without [...] boundaries ») et d'attachement à un point géographique relativement indéterminé et mouvant. Indépendants de toutes les contraintes liées à la caractérisation, la « phrase » et le « paysage » ne disparaissent pas, mais sont revêtus au contraire de nouvelles potentialités.

Janet Kauffman (née en 1945 en Pennsylvanie) et David Markson ne sont pas de la même génération, ne se connaissaient probablement pas, et ni l'un ni l'autre n'apparaît directement lié au mouvement des Language poets, qui pour Lyn Hejinian se définit comme une communauté (« the Language community », *The Language of Inquiry* 171) – ce qui est aussi inclusif qu'exclusif :

The Language movement is unusual in many respects. Perhaps its most notable departure from other tendencies, whether mainstream or experimental, is its insistence on the social – its insistence on recognizing and/or producing social contexts in and for poetry. This takes place in opposition to the romance of the solitary individualist, the genius, the lone outlaw (the heroes of very American narratives). And while debunking the figure of the poet as a solo egoist, the Language movement has undertaken intellectual rigor within the social ; it has produced a challenging, strenuous, and sometimes anxious social milieu.

(Hejinian 171)

L'engagement politique datant des années 1960 et 70 précède et conditionne le mouvement Language (« all of us had been involved in some degree of political activism during the Vietnam War, and we came to poetry with political, or social, goals in mind », Hejinian 171-172), mouvement qui s'inscrit dans la continuité du modernisme mais se reconnaît davantage politiquement dans les minorités culturelles :

In this sense (though perhaps not in any other), the Language community has less in common with modernist avant-garde movements than with aesthetic tendencies grounded in marginalized cultural communities – the cultures, for example, of the so-called (racial) « minorities » and of gay and lesbian communities.

(Hejinian 171)

Un écrivain solitaire comme David Markson, qui inscrit dans la liste éliminatoire située au début de *This is Not a Novel* toute préoccupation politique (« categorically,

with no politics » *This is Not a Novel* 7), est en cela complètement à l'écart des Language poets. Mais l'influence de ce mouvement semble avoir dépassé son cadre communautaire : un terme comme « language-centered writing », par exemple, peut être appliqué à l'écriture de Janet Kauffman comme à celle de David Markson, qui accorde la primeur au langage dans son premier roman expérimental, *Springer's Progress*, sans pour autant éliminer les données narratives :

What [*Springer's Progress*] is about most of all is plainly and simply language. Language. Words, and wordplay. Meanings, and additional meanings. Sentence structures. Rhythms. Sounds. Wit. Resonances. About being infinitely more concerned with the *how* things are said than with the what, in spite of the considerable « what » I've already noted.

(« Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels » 125)

Entre la « coïncidence merveilleuse » recherchée par les surréalistes et les coïncidences cabalistiques, entre la répétition selon Stein et le contrepoint selon Lowry, entre le testament littéraire d'un auteur qui se sait condamné, suivi médical aidant, et la « carte blanche »<sup>244</sup> de la liberté de « faire ce qu'il a envie de faire là-dedans, bordel » (« to do anything here he damned well pleases » *The Last Novel* 4), Markson reste inclassable mais relié à un ensemble d'influences si large qu'il est peut-être vain de vouloir le déterminer. L'idée que chaque auteur, poète ou philosophe cité dans son œuvre peut être une source d'inspiration n'est pas si saugrenue ou facile : elle est probable chez un écrivain aussi cultivé et éclectique. De même, la fascination pour la peinture et la musique dont Markson fait montre dans ses œuvres tout au long de sa carrière n'est-elle vraisemblablement pas sans incidence sur son style. Rappelons qu'il dédia *Wittgenstein's Mistress* à sa compagne d'alors, Joan Semmel, peintre expressionniste abstrait. Dans *This is Not a Novel* il s'interroge sur la dimension « cubiste » de son écriture. On peut se demander ainsi si le cubisme reste un concept opératoire, tel que le proposa Wendy Steiner dans une réflexion alliant art et littérature et sans distinction entre avant-garde et « mainstream » :

Little by little, “cubist writing” is gaining critical currency. A canon of cubist writers is already taking shape with Gertrude Stein, W.C. Williams, Guillaume Apollinaire, and Max Jacob as the more or less established figures, and new candidates – Ezra Pound, Wallace Stevens, E.E. Cummings, André Gide, and Alain Robbe-Grillet – emerging day by day. This distinguished fiction itself is

---

<sup>244</sup> En français dans le texte, *The Last Novel* 4.

enough to suggest why literary cubism seems such a powerful concept. We have here not only the leading lights of the American and French avant-garde, but major mainstream writers as well.

(W.Steiner 178)<sup>245</sup>

L'« analogie cubiste » montre non seulement la fragilité de la distinction entre avant-garde et conventionnel, mais permet de voir l'hétérogénéité comme un facteur d'intégration dans un ensemble :

But more significant of all is the heterogeneity of these writers. If a single style can link Gertrude Stein to Wallace Stevens or Pound to Robbe-Grillet, then we are indeed contemplating a conceptual tool of high order and one capable of characterizing what is most typical of twentieth-century writing.

(W. Steiner 178)

Quant au collage, un parallèle entre l'écriture de Markson et les « combines » de Rauschenberg serait certainement pertinent. « This is a novel if Writer or Robert Rauschenberg says so » (*This is Not a Novel* 18): le collage, le matériau composite, le mélange des techniques et des niveaux de surface, l'intégration d'éléments de la réalité ... La citation n'est pas gratuite. Les liens entre écriture et arts du vingtième siècle restent encore à creuser. Une autre piste comparative pourrait être celle des points communs et des différences entre le mode d'écriture par classement manuel de fiches de Markson et le classement aléatoire ou par critères que pourrait faire un ordinateur, comme le laisse entendre la boutade de Kurt Vonnegut à Markson, qui n'utilisait pas un ordinateur mais une vieille machine à écrire, jusque dans les années 2000 (« What kind of computer did you use ? »).

Chercher des liens entre les différentes voies du roman plutôt que de les opposer est peut-être plus fidèle à la réalité de l'histoire littéraire. En effet, comme le souligne Alexis Tadié dans son étude de *Tristram Shandy*, l'histoire du roman, si on en date le début à Defoe, Swift et Sterne pour ce qui est de la littérature anglo-saxonne, est plus hétérogène – et ce, dès ses prémisses – que sa reconstruction a posteriori ne le laisse penser : « [It is a history] that must be perceived as heterogeneous, as a complex construction of tendencies, and investigation of potentialities [...] It is the

---

<sup>245</sup> Wendy Steiner «A Cubist Historiography, The Colors of Rhetoric». *Problems in the relation between Modern Literature and Painting*.

retrospective glance that has constructed this process into a well-ordered history » (A.Tadié 178). Cette hétérogénéité du genre romanesque ne permet-elle pas de comparer une œuvre contemporaine expérimentale – c'est-à-dire, selon une certaine « doxa », discontinue et fragmentaire – avec des textes apparemment très différents, selon des critères qui ne seraient plus uniquement formels ni conditionnés par l'époque de rédaction ? Il nous semble ainsi que la thématique intime des œuvres de David Markson est de l'ordre de la pudeur, comparable davantage à celle de Henry James qu'à l'impudeur de Laurence Sterne, alors qu'une approche uniquement formelle suggère évidemment un rapprochement inverse. Markson nous semble appartenir à un groupe non identifié d'écrivains de la pudeur, de la dissimulation, de l'humour mélancolique, avec son écriture d'un lyrisme caché, ses variations sur le modèle du narrateur non fiable (« unreliable narrator »), d'écrivains de la digression, de la circonvolution. Le thème de la mémoire se dégage aussi de ses derniers textes, comme réponse ultime à la mort, et rend ceux-ci comparables avec des œuvres éloignées stylistiquement qui peuvent donner à ce thème une place plus immédiatement visible, nommée en tant que telle. Ecrivain de l'équilibre entre un passé immuable, mais revisité, et un présent éphémère et mouvant, plutôt qu'écrivain expérimental juif new-yorkais. Comme le souligne Marc Chénétier, « que des écrivains [...] soient juifs, aujourd'hui, peut à l'occasion colorer le choix de leur sujet [...] ; mais c'est comme *écrivains* qu'ils cherchent à se situer par rapport aux pratiques et aux choix esthétiques de leurs collègues, plus que comme *juifs* par rapport à une société dont tout indique qu'elle les a intégrés » (Chénétier 28-29). L'assimilation est telle que ce sont trois poètes juifs que Marjorie Perloff choisit pour représenter la « poésie officielle » (« official verse culture ») présente dans l'Amérique des années 1930 à nos jours : Delmore Schwartz, Anthony Hecht, et Edward Hirsch ( Perloff, *21st-Century Modernism* 155-158).

L'ambition première de ce travail était d'explorer la notion de lien dans l'œuvre de David Markson. Cette notion serait à théoriser sur le plan littéraire comme sur le plan linguistique : dans les deux cas, le lien n'est pas qu'une affaire de linéarité, mais recouvre un ensemble de figures et d'opérations qui peuvent être sous-jacentes, comme le mécanisme de l'anaphore revisité ou des formes mieux comprises comme ING ou N'S N (génitif saxon). Il reste beaucoup à étudier des possibilités dans l'écriture contemporaine de « la syntaxe, ce précieux instrument de synthèse », selon



la formule de Claude Simon. L'apport de la linguistique est d'éclairer le sens de formes qui risquent d'amener à des erreurs d'interprétations si l'on s'en tient aux explications de ce qu'il est convenu d'appeler la grammaire traditionnelle<sup>246</sup>. Ceci n'est pas une thèse de linguistique : c'est pourquoi nous ne proposons pas, au terme de notre étude, de remise en cause des outils utilisés. Il ne s'agissait pas de les mettre à l'épreuve du texte pour en tester la validité. Leur perfectibilité n'est pas notre propos. La difficulté de la transdisciplinarité est dans le caractère contradictoire des deux démarches : l'analyse littéraire cherche des outils pour appréhender des textes, l'analyse linguistique cherche des textes pour appréhender des outils. Pour être accessible et utilisable au-delà de ses frontières disciplinaires, la linguistique doit se figer un instant et se laisser instrumentaliser, ce qui paraît contraire à sa nature même. Du moins peut-on considérer que ce n'est qu'une fixation temporaire, et que l'analyse littéraire aura tout à gagner à suivre les incessants développements des conceptions qu'elle emprunte à des théories linguistiques mouvantes. Nous espérons avoir montré ce qu'une écriture contemporaine, loin d'être du « non-texte » – pour reprendre l'expression abusive de Halliday et Hasan –, peut apporter comme matériau fertile à l'analyse linguistique : les héritiers littéraires de Gertrude Stein s'intéressent trop au langage pour ne pas intéresser les linguistes. A l'inverse, la linguistique peut contribuer à analyser des phénomènes littéraires et grammaticaux comme l'ellipse et les jeux de syntaxe, de même qu'à préciser les limites de l'agrammaticalité ou de l'illisibilité dans des textes qui défient la linéarité. Une réflexion approfondie sur les marques temporelles est également de mise dans une littérature qui cherche, à l'instar de Nathalie Sarraute, à réaliser une distension du temps présent, qui « [n'est] plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent agrandi » pour décrire les « mouvements indéfinissables » qui sont « la source secrète de notre existence » (Sarraute 9) : c'est peut-être le sens du « continuous present » de Stein.

Nous pensons que le lien est une notion opératoire qui permet d'explorer des pistes que la notion de rupture barre d'emblée. Il ne s'agit pas de revenir à une vision globalisante, systématiquement reliante, à la cohésion et à la cohérence à tout prix, peut-être définitivement mises à mal par le déconstructivisme comme par le postmodernisme, défini par Lyotard comme « incrédulité envers les métarécits ». On

---

<sup>246</sup> Comme le roman traditionnel, la grammaire traditionnelle est un concept flou. Pour simplifier, on peut dire que les deux termes renvoient à des conceptions pré-structuralistes, tout en se méfiant des catégories simplistes.

peut simplement envisager sous l'angle du lien une littérature qui reste marquée par les traits majeurs du postmodernisme relevés par Fredric Jameson, soit l'absence de profondeur (« depthlessness »), la disparition de l'affect, la fragmentation du sujet humain, et la réduction du passé à une source inépuisable de pastiches. Dans le cas de Markson, écrivain devenu « expérimental » sur le tard et resté réfractaire à l'étiquette « post-moderne », ces critères ne s'appliquent d'ailleurs que partiellement ou de façon paradoxale. En choisissant l'angle du lien pour étudier une œuvre et un style marqués par une disjonction croissante, nous n'avons pas cherché à trancher entre continuité et discontinuité, entre fragmentation et liaison, mais à nous concentrer sur l'aspect le moins reconnu des deux. En effet, le mot « rupture » est employé à propos de la littérature post-moderne ou plus généralement contemporaine comme s'il allait de soi, il est même devenu galvaudé<sup>247</sup>, tandis que la continuité est volontiers considérée comme étant l'apanage d'une littérature plus ancienne. Or, de même que la littérature de tradition peut être vue sous l'angle de la discontinuité, comme l'a montré la théorie de la déconstruction, l'écriture discontinue peut être appréhendée à l'aune de la liaison. Pour gloser les outils grammaticaux employés par Markson, il s'agit moins d'un antagonisme que d'une conciliation : dans son fameux « for all its seeming fragmentation, nonetheless obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax » (*The Last Novel* 51), « for all » et « nonetheless » sont des marqueurs de concession. La notion de lien rétablit l'intention et le sujet dans une structure éclatée qui leur laisse leur part d'insaisissable. Pour Lyn Hejinian, le sujet est central dans la production du sens : « the subject position is in the middle – an uncontainable presence making meaning » (Hejinian *The Language of Inquiry* 40)<sup>248</sup>. Quels que soient sa place syntaxique et son degré de présence narrative, le sujet est aussi cette présence impossible à contenir mais productrice de sens dans les derniers textes de Markson.

---

<sup>247</sup> Signe d'institutionnalisation de ce terme, le prix Nobel de littérature 2008 a ainsi été attribué à J.-M. Le Clézio « pour son œuvre de rupture », alors que lui-même utilise des termes plus proches de la notion de lien dans cet extrait de son essai *Le Rêve mexicain* (1980), définitoire de son « projet humain » : « cette harmonie entre l'homme et le monde, cet équilibre entre le corps et l'esprit, cette union de l'individu et du collectif ».

<sup>248</sup> Hejinian écrit aussi « when I get nervous I'm narrative » (*The Cell* 90). Elle prône à la place une écriture du détail et de la pause, dans le cadre de l'autobiographie : « the lack of plot and love of detail should organize my life not according to years or hours but according to spots and stops » (*My Life in the Nineties* 14).

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Œuvres complètes de David Markson, par ordre de publication

« White Apache ». *Saturday Evening Post*. 29 septembre 1956, p.30, p.135-139.

*Epitaph for a Tramp*. New York : Dell, 1959.

*Epitaph for a Dead Beat*. New York : Dell, 1961.

*Epitaph for a Tramp & Epitaph for a Dead Beat : The Harry Fannin Detective Novels.*  
Emeryville Ca. : Shoemaker&Hoard, 2007.

*Miss Doll, Go Home.* New York : Dell, 1965.

*The Ballad of Dingus Magee.* Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1965.

*Going Down.* New York : Holt, Rinehart, Winston, 1970.  
2<sup>nd</sup>e édition, Washington D.C. : Shoemaker&Hoard, 2005.

« A Day for Addie Joss ». *Atlantic Monthly*, août 1975, n°236, p.36-40.

*Springer's Progress.* Elmwood Park Il. : Dalkey Archive Press, 1977.  
2<sup>nd</sup>e édition, 1990.

*Malcolm Lowry's Volcano : Myth, Symbol, Meaning.* New York : Times Books, 1978.

*Wittgenstein's Mistress.* Normal Il. : Dalkey Archive Press, 1988.  
2<sup>nd</sup>e édition, 1990.

« Reviewers in Flat Heels : Being a Postface to Several Novels ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.124-130.

« Healthy Kate ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.131-144.

« Be All my Sins Remembered ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X,  
n°2, p.145-156.

*Collected Poems.* Normal Il. : Dalkey Archive Press, 1993.

*Reader's Block.* Normal Il. : Dalkey Archive Press, 1996.  
2<sup>nd</sup>e édition, 2001.

*This is Not a Novel.* Washington D.C. : Counterpoint, 2001.

*Vanishing Point.* Washington D.C. : Shoemaker&Hoard, 2004.

*The Last Novel.* Emeryville Ca. : Shoemaker&Hoard, 2007.

MARKSON David/ MERRILL Mark (pseud.) éd. *Women and Vodka.* New York : Pyramid  
Books, 1956.  
2<sup>nd</sup>e édition, *Great Tales of Old Russia.* 1963.

Correspondance et documents inédits :

LOWRY Malcolm. *Selected Letters of Malcolm Lowry.* H.Breit et M.Bonner Lowry  
éds. Philadelphie et New York : J.B.Lippincott, 1965.

\_\_\_\_\_ *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, S.E.Grace éd.  
Londres : Jonathan Cape, 2 vol., 1996.

Correspondance de William Gaddis, archives déposées à l'Université Washington de Saint Louis, Missouri.

Correspondance de Gilbert Sorrentino, archives déposées à l'Université du Delaware et à l'Université de Stanford.

« Markson Chronology ». Inédit, 1998.

Lettres à Françoise Palleau-Papin. Inédites.

#### Ouvrages traduits en français :

*Épitaphe pour une garce*. Jacques Hall trad. Paris : NRF Gallimard, Série Noire, 1972.

*La maîtresse de Wittgenstein*. Martin Winckler trad. Paris : P.O.L., 1991.

*Arrêter d'écrire (This is Not a Novel)*. Claro trad. Paris : Le Cherche-Midi, 2007.

#### Filmographie :

*The Ballad of Dirty Dingus Magee*. Réalisation Burt Kennedy, d'après un scénario de Tom Waldman, Frank Waldman, et Joseph Keller basé sur *The Ballad of Dingus Magee* de Markson. Avec Franck Sinatra dans le rôle de Dingus Magee. Metro-Goldwyn-Mayer. 1970.

## II. Ouvrages et articles consacrés à David Markson (liste non exhaustive)

BUTSCHER Edward. « David Markson's *Volcano : Going Down* ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.187-191.

DELCROIX Alix. *Wittgenstein's Mistress : l'angoisse de la fiction. Indifférence, scandale, vertige*. Mémoire de DEA dirigé par Mathieu Duplay, Université Charles de Gaulle- Lille 3. Soutenu en 2006.

DUPLAY Mathieu. « 'Accept the illusion' : recollection and reprise in *Going Down* by David Markson ». Colloque « Rewriting, reprising/ La reprise en Littérature » organisé par Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet, CERAN, Université de Lyon 2, 13-14 octobre 2006. Disponible sur : <http://presses.univ-lyon2.fr/colloques>

\_\_\_\_\_ David Markson, « Wittgenstein's Mistress et la technologie de la pensée ». *Conversation entre la littérature, les arts et les sciences*. Laurence Dahan-Gaida éd. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

- \_\_\_\_\_ « 'At the still point' : Malcolm Lowry, David Markson, et l'expérience de l'illisible ». Colloque Modernisme et Illisibilité, organisé par Isabelle Alfandary, Lyon 2-ENS-LSH, 23-25 octobre 2008.
- HARLIN Tayt. « Interview with David Markson ». *Conjunctions*, 2007. Disponible sur : <http://www.conjunctions.com/webcon/harlinmarkson07.htm>
- LOISSEAU Frédérique. *David Markson's Wittgenstein's Mistress : A Struggle to Grasp the Ungraspable*. Note de recherche, dirigée par Mathieu Duplay, Lille, 2005.
- McEVOY Dermot, « Wittgenstein's author ». *P.W. Interview, Publishers Weekly*, 1<sup>er</sup> mars 2004, p.44-45.
- MOORE Steve. « Afterword ». *Wittgenstein's Mistress*. Normal Il. : Dalkey Archive Press, 1988. 2<sup>nd</sup>e édition, 1990.
- PALLEAU-PAPIN Françoise. *Ceci n'est pas une Tragédie : L'écriture de David Markson*. Lyon : ENS Editions, 2007.
- \_\_\_\_\_ « La mise en scène de l'écriture dans les trois derniers romans de David Markson ». *Cahiers de Charles V*. Juin 2005, n°38, p.163-186.
- PROFIT Marie-Claude. « Vers une écriture du silence : trois romans de David Markson ». *Cahiers Charles V*. Décembre 2000, n°29, p.65-87.
- Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.91-253 consacrées à David Markson.
- SULLIVAN Evelin E. « Wittgenstein's Mistress and the art of connections ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.195-201.
- TABBI Joseph. « An Interview with David Markson ». *Review of Contemporary Fiction*, été 1990, vol.X, n°2, p.104-117.
- \_\_\_\_\_ *Cognitive Fictions*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

### III. Littérature et critique littéraire

- ABISH Walter. *Alphabetical Africa*. New York : New Directions Publishing Corporation, 1974.
- ADAMS Franklin P. « Baseball's Sad Lexicon ». *New York Evening Mail*. 18 juillet 1910.
- ALFANDARY Isabelle. « Grammaire du non-lieu : Gertrude Stein et l'Amérique ». *Revue*

*françaises d'études américaines*, juin 2005, n°104, p.100-112.

- AUSTER Paul/ Paul Benjamin pseud. *Squeeze Play*. London ; Boston : Faber and Faber, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Hand to Mouth : a Chronicle of Early Failure*. New York : H.Holt, 1997.  
Trad. Christine Le Bœuf. *Le diable par la queue*. [incluant la description d'un jeu de baseball de table] ; suivi de *Pourquoi écrire ?* Arles : Actes Sud ; Québec : Léméac, 1999.
- BARNES Djuna. *Nightwood*. Préface de T.S.Eliot. London ; Boston : Faber and Faber, 1979.
- BARTH John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge, Ca. : Lord John, 1982.
- \_\_\_\_\_ *LETTERS*. New York : G.P.Putham's sons, 1979. Dalkey Archive Press, 1994.
- BARTHELME Donald. *City Life*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1975.
- BARTHES Roland. *S-Z*. Paris : Seuil, 1976.
- BECKETT Samuel. *Waiting for Godot, Endgame*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.  
[1956]
- \_\_\_\_\_ *The Unnamable. [L'innommable]*. Trad. de l'auteur. New York : Grove Press, 1958.
- BENABOU Marcel, JOUET Jacques, MATHEWS Harry, ROUBAUD Jacques. *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons sur l'ouïpo*. Saulxures : Circé, 2001.
- BENOIT et al. Ed. *Ecritures du Ressassement*. Bordeaux : P.U. de Bordeaux, 2001.
- BERRYMAN John. *Dream Songs*. New York : Farrar, Straus and Giroux, cop.1964.
- BLANCHOT Maurice. *Le Ressassement éternel*. Paris : les Editions de Minuit, 1952.
- BORGES Jorge Luis. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». *Ficciones*. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye trad. Paris : Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_ *L'Aleph*.
- BOURGNE Florence. Trad. *Troilus and Criseyde, Livre V*. Paris : Publications de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1990.
- BRAINARD Joe. *I Remember*. New York : Granary Books, 2001.
- \_\_\_\_\_ *I Remember, je me souviens*. Trad. Marie Chaix. Arles : Actes Sud, 2002.
- BRAUTIGAN Richard. *Revenge of the Lawn [...] : three books in the manner of their original editions*. Houghton Mifflin : New York, 1995.
- BROWN Peter, Michael Irwin éd. *Literature & place : 1800-2000*. Oxford : P.Lang, 2006.

- BUCHAN John. Préface. *The Thirty-Nine Steps*. London, Pan Books ; (Paris, Chaix éd.), 1947.
- BURTON Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Introduction de William Gass. New York : New York Review of Books, 2001.
- CARROLL Lewis. *Alice in Wonderland / Lewis Carroll ; authoritative texts*. Ed. par Donald J.Gray. 2<sup>nd</sup>e édition. New York ; London : W.W.Norton, 1992.  
 \_\_\_\_\_ *Alice in Wonderland*. Parallel bilingual edition English-French. Bourneau : Durand-Peyroles, 2010.  
 \_\_\_\_\_ *Jabberwocky*. Hove : the Farthing Press, 1976.
- CARPENTIER Alejo. *Obras Completas*. Mexico ; Madrid ; Bogota : Siglo veintiuno, 1983-
- CATHER Willa. « The novel démeublé ». *Not Under Forty*. New York : Knopf, 1936, p.43-51.
- CALVINO Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur. (Se una notte un viaggiatore, 1979)*. Paris : Seuil/Points, 1995.
- CALLE-GRUBER Mireille éd. *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- CAZE Antoine éd. *Revue française d'études américaines : La poésie américaine : constructions lyriques*. Janvier 1996, n° 67.  
 \_\_\_\_\_ « L'obsession grammaticale chez Gertrude Stein ». *Les formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*. Marc Amfreville et Claire Fabre édés. Paris : Michel Houdiard, vol. I, 2006.
- CHANDLER Raymond. *The Big Sleep*. Stockholm, London : the Continental Book C°, 1949.
- CHARDIN Philippe, éd. *Autour du monologue intérieur*. Anglet : Atlantica, Carnets Séguier, 2004.
- CHAUCER Geoffrey. *Troilus and Criseyde*. Ed. R.A. Shoaf, from the text of A.C. Baugh. Colleagues Press, East Lansing, MI, 1989.  
 \_\_\_\_\_ *Troilus and Criseyde*. Traduction du Livre V par Florence Bourgne. Paris : Publications de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1990.
- CHENETIER Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.
- CLARO. Trad. *Arrêter d'écrire*. Paris : éditions du Cherche-Midi, 2007.
- COMPAGNON Antoine. *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. Paris : Seuil, 1979.
- COOVER Robert. *Pricksongs & Descants*. New York : Grove Press, 1969.
- CORDIER-NOËL Sophie. *Lien et anaphore dans The Deep North de Fanny Howe*. Mémoire



de DEA sous la direction de Marie-Christine Lemardeley, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Jury : Claude Delmas, Marie-Christine Lemardeley, Christine Savinel. Soutenu en 2004.

CRANE Hart. *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*. Garden City : Doubleday, 1966.

CUMMINGS E.E. *Complete Poems*. London : Toronto ; Sydney : Granada, 1981.

CURETON Richard D. « E.E. Cummings : A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology ». *Poetics Today* 1.1-2 (1979), p. 213-44.

DAMASIO Antonio. *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*. (*The feeling of what happens*). Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin trad. Paris : Odile Jacob, 1999. 2<sup>ème</sup> éd. 2002.

DARRIEUSSECQ Marie. Trad. Tristes Pontiques. Ovide. Paris : POL, 2008.

DEFOE William. *The Novels of Daniel Defoe*. London : Pickering & Chatto, 2009. Vol.6, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*.

DELILLO Don. *Underworld*. New York : Scribner, 1997.

\_\_\_\_\_ *Libra*. Markham, Canada : Viking, 1988.

DELEUZE Gilles. *Logique du sens*. Paris : Ed. de Minuit, 1989.

DENHAM Alice. *Sleeping with Bad Boys : A Juicy Tell-All of Literary New York in the Fifties and Sixties*. New York : Book Republic Press, Cardoza Publishing, 2006.

DERRIDA Jacques. « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point – arriver à s’effacer) ». *Ecritures du Ressassement*. Benoit et al. éd. Bordeaux : P.U. de Bordeaux, 2001, p.309 et seq.

\_\_\_\_\_ « Matière et mémoire, le ruban de machine à écrire ». [Enregistrement sonore]. 1, L’avant-dernier mot, archives de l’aveu : conférence du 22 janvier 2001. Paris : Bibliothèque nationale de France.

DICKINSON Emily. *The Complete Poems*. London : Faber and Faber, [1975 ?].

DOSTOIEVSKY. *Crime et Châtiment*. Trad. André Markowicz. Arles : Actes Sud ; [Montréal] : Léméac, 2002.

DUBOIS Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992. 2<sup>ème</sup> éd. Paris : Armand Colin, 2005.

DUPAS Jean-Claude. « Marotte et *hobby-horse*, ou l’obsession du même pourvu qu’il soit différent ». *Les formes de l’obsession dans la littérature anglaise et américaine*. Marc Amfreville et Claire Fabre éd. Paris : Michel Houdiard, vol. I, 2006.

- DUPLAY Mathieu. *Carpenter's Gothic, William Gaddis : le scandale de l'écriture*. Paris : Ellipses, 2001.
- FAULKNER William. *As I Lay Dying*. London : Chatto & Windus, 1935.
- FLAUBERT Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Ed. Roger Kempf. Paris : B.Grasset, 1990.
- FLUDERNIK Monika. *An Introduction to Narratology*. London : Routledge, 2009.
- FREUD Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris, 1930.
- GADDIS William. *The Recognitions*. New York : Penguin, 1993.
- GARNETT Constance. Trad. *The Novels of Fyodor Dostoevsky*. London : W.Heinemann, 1915.
- GASS William. *On Being Blue : a Philosophical Inquiry*. Boston : D.R. Godine, 1976. 2<sup>ème</sup> éd. 1991.
- \_\_\_\_\_ *The Tunnel*. New York : A.A.Knopf, 1995.
- \_\_\_\_\_ « Introduction ». *The Anatomy of Melancholy*. New York : New York Review of Books, 2001.
- GENETTE Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007 [1983].
- GOUX Jean-Paul. *La fabrique du continu : essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- \_\_\_\_\_ *La voix sans repos*. Monaco : Editions du rocher, 2002.
- GREENE Graham. *Brighton Rock : an entertainment*. London ; Melbourne ; Toronto : W.Heinemann, 1960.
- \_\_\_\_\_ *The Lawless roads : another Mexico*. London : Harmondworth Penguin Books, 1947.
- HAMBURGER Käte. *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957, 1968]].
- HAMON Philippe. *Le personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*. Genève : Droz, 1998. 2<sup>ème</sup> éd.
- HEJINIAN Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2000.
- \_\_\_\_\_ *My Life*. Los Angeles : Sun&Moon, 1987. 2<sup>ème</sup> éd. Los Angeles : Green Integer, 2002.
- \_\_\_\_\_ *My Life in the Nineties*.
- \_\_\_\_\_ *The Cell*.
- \_\_\_\_\_ *Happily*.
- HERSANT Yves éd. *Mélancolies : de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris : Robert Laffont, 2005.
- HONIG Donald. *Baseball when the Grass was Real*. 1975.

- HOWE Fanny. *The Wedding Dress : Meditations on Word and Life*. Berkeley : University of California Press, 2003.
- \_\_\_\_\_ *The Deep North*. Los Angeles : Sun&Moon Press, 1988.
- HOWE Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley, Calif. : North Atlantic Books, 1985.
- HUMPHREY Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley : University of California Press, 1972, 8<sup>ème</sup> éd.
- HUTCHINSON Stuart. « Past the School Book Depository, through Dealey Plaza and beneath the Triple Underpass' : Place in DeLillo's Fiction ». Brown Peter, Michael Irwin éds. *Literature & place : 1800-2000*. Oxford : P.Lang, 2006.
- IONESCO. *La Cantatrice Chauve : anti-pièce*. Pisa : ETS, 2009.
- JAFFE Harold. *Mourning Crazy Horse*. Evanston Il. : Northwestern University Press, 1982.
- JAMES Henry. *The Figure in the Carpet and other stories*. New York : Penguin, 1986.
- JAMES William. *Œuvres choisies*. Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2006.
- JAMESON Fredric. *The Hegel Variations : on the « Phenomenology of the Spirit »*. London : Verso, 2010.
- JAWORSKI Philippe. « Fanny Howe, *The Deep North* ». *Cahiers Charles V* , 2000, n°29, p.59-64.
- JOYCE James. *Ulysses*. Paris : Shakespeare, 1922.
- \_\_\_\_\_ *Finnegan's Wake*.  
Performance privée : John Cage performs James Joyce [images animées].Tokyo : T.limura [éd.], 2005.
- JOUET Jacques et al. *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons sur l'Oulipo*. Saulxures : Circé, 2001.
- JOUVE Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- KAUFMANN Janet. *Five on Fiction*. Providence, RI : Burning Deck, 2004.
- KEROUAC Jack. *Sur la Route : le rouleau original. On the Road : the Original Scroll*. Trad. Josée Kamoun. Paris : Gallimard, 2010.
- KIERKEGAARD Soren. *Philosophical Fragments*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Riens philosophiques*. Trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1937.
- \_\_\_\_\_ *La Reprise*. Trad., dossier, etc.Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 2008.

- \_\_\_\_\_ *Miettes Philosophiques ; le Concept de l'angoisse ; Traité du désespoir*. Trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1990.
- KOSINSKI Jerzy. *Being There*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- LAPLANCHE J. et J.B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967. 5<sup>ème</sup> éd. 2007.
- LAPPRAND Marc. *Poétique de l'Oulipo*. Atlanta, Ga. : Rodopi, 1998.
- LAWRENCE D.H. *The Plumed Serpent*. London : M.Secker, 1930.
- LEHMAN David. *The Last Avant-Garde : the Making of the New York School of Poets*. New York : Doubleday, 1998.
- \_\_\_\_\_ *A Fine Romance : Jewish songwriters, American Songs*. New York : Nextbook/Schocken, 2009.
- LE CLEZIO Jean-Marie. *Le Rêve Mexicain*.
- LE LIONNAIS François. « A propos de la littérature expérimentale : postface aux *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau ». Oulipo, *La Littérature Potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris : Gallimard, 2007. 1<sup>ère</sup> édition 1973.
- LEMARDELEY Marie-Christine, éd. *Revue française d'études américaines* : La poésie américaine : constructions lyriques. Janvier 1996, n° 67.
- \_\_\_\_\_ *Mémoire perdues, mémoires vives*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- LODGE David. *Consciousness and the Novel : Connected Essais*. Londres : Secker&Warburg, 2002.
- LOWELL Robert. *Life Studies*. 2<sup>nde</sup> éd. London : Faber and Faber, 1968.
- LOWRY Malcolm. *Under the Volcano*. London : Penguin Modern Classics, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Lettre à Jonathan Cape* du 2 janvier 1946.
- \_\_\_\_\_ *Au-dessous du Volcan*. Trad. Stéphen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur. Préface de Malcolm Lowry. Postface de Max-Pol Fouchet. Paris : le Club français du livre, 1949.
- LYOTARD, Jean-François. *La pensée américaine contemporaine*. Dir. John Rajchman et Cornel West. Trad. Andrée Lyotard-May. Présentation par Jean-François Lyotard. Paris : PUF, 1991.
- MAGNY Claude-Edmonde. *L'Age du Roman Américain*. Paris : Seuil, 1968.
- MAINGUENEAU Dominique. *L'énonciation littéraire*. 3<sup>ème</sup> éd. Paris : Nathan, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1986.

- MANIEZ Claire. *William H. Gass : l'ordre de la voix*. Paris : Belin, 1996.
- MARKSON Elaine. *Home again, home again!* William Morrow&Company, 1979.  
Charlotte Wagner trad. *Comment les caser!* Paris : Flammarion, 1979.
- MATHEWS Harry. *Le Journaliste. The Journalist*. Trad. de Martin Winckler avec le concours de l'auteur. Paris : POL, 1996.  
\_\_\_\_\_ *Une Soirée Oulipienne*. Paris : Oulipo, 1992.
- MAURER Robert E. « Latter-day notes on E.E. Cummings' language ». Ed. Friedman 1972, 79-99. 1<sup>ère</sup> publ. 1955, *The Bucknell Review* 5, 1-23).
- McELLROY Joseph. *A Smuggler's Bible*. New York : Harcourt, Brace&World, 1966.
- Mélusine*, cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. *Mexique, miroir magnétique*. Décembre 1999, n°19.
- MILLER Cristanne. *Emily Dickinson : A Poet's Grammar*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987.
- MOLINIE Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1992.
- OULIPO. *La Littérature Potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris : Gallimard, 2007, 1<sup>ère</sup> édition 1973.
- OVIDE. Tristes. *Tristia*. Trad. Jacques André. Paris : Les Belles Lettres, 1987.
- PADLEY Steve. *Key Concepts in Contemporary Literature*. Houndmills : Macmillan, 2006.
- PALLEAU-PAPIN, Françoise. « An interview of Mary Caponegro in Six Questions ». *Revue française d'études américaines* : Proses pour le siècle nouveau. Décembre 2002, n°94.
- PATRON Sylvie. *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris : A.Colin, 2009.
- PEREC Georges. *Je me souviens*. Paris : Ed.BEBA, 1989. Paris : Ed. du Sorbier : 1997.  
\_\_\_\_\_ *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978. Paris : Hachette littératures, 2000.  
\_\_\_\_\_ *Penser/classer*. Paris : Hachette, 1985. Paris : Seuil, 2003.
- PERELMAN Bob. « An introduction to *Language Writing* ». *Revue française d'études américaines* : La poésie américaine : constructions lyriques. Janvier 1996, n° 67.
- PERLOFF Marjorie. *21st-Century Modernism : The New Poetics*. Malden, Mass.: Blackwell, 2002.  
\_\_\_\_\_ *Wittgenstein's Ladder : Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.  
\_\_\_\_\_ *Poetic License : essays on modernist and postmodernist lyric*. Evanston, Ill. :

- Northwestern University Press, 1990.  
 \_\_\_\_\_ *The Poetic Art of Robert Lowell*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1973.
- POUND Ezra. *Les Cantos*. Trad. Jacques Darras et al. Préface de Denis Roche. Paris : Flammarion, 1986.
- PRINCE Gerald. *Narratology : the Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, Amsterdam : Mouton Publishers, coll. « Janua Linguarum. Series Maior », 1982.
- QUENEAU Raymond. *Cent Mille Milliards de Poèmes*. Postface de François Le Lionnais. Paris : Gallimard, 1961.
- QUIGNARD Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments : essai sur Jean de La Bruyère*. Paris : Galilée, 2005. 1<sup>ère</sup> éd.1984.  
 \_\_\_\_\_ « Ce que vous a apporté Claude Simon ». Mireille Calle-Gruber éd. *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008. p.207-211.
- RAFROIDI Patrick. *Précis de stylistique*. Paris : Ophrys, 1978.
- REUTER Yves. *Le roman policier*. Paris : Armand Colin, 1997.
- RICHARDS I.A. *Principles of Literary Criticism*. 3<sup>ème</sup> édition. London, Kegan Paul, Trench, Trubner and C<sup>o</sup> (printed by L.Humphries), 1944.
- RICHARDSON Samuel. *Clarissa, or the History of a Young Lady*. [New York] : Viking ; Harmondsworth, G.B. : Penguin Books, 1985.
- RIVARA René. *De la syntaxe à la narratologie énonciative : en hommage à René Rivara*. Textes recueillis par Monique De Mattia et André Joly. Gap : Ophrys, 2001.
- SARRAUTE Nathalie. *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1956.
- SAVINEL Christine. *Emily Dickinson et la Grammaire du Secret*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1993.  
 \_\_\_\_\_ « Formes de la prière en poésie ». *Les formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*. Paris : M.Houdiard, DL 2006. Vol II, p.95-106.
- SCHNEIDER Michel. *Morts Imaginaires*, Paris : Grasset, 2003.
- SERRA Richard. *Monumenta 2008 : Promenade*, catalogue de l'exposition au Grand-Palais, 7 mai-15 juin 2008.
- SHAKESPEARE William. *Hamlet & Macbeth*. Trad. André Markowicz. Arles : Actes Sud, 2000.  
 \_\_\_\_\_ *Julius Caesar/Jules César*, in *Œuvres Complètes*. Dir. Jean-Michel Déprats ; avec le concours de Gisèle Venet. Paris : Gallimard, 2002. Vol 1.

- SIMON Claude. « 9 essais de Claude Simon : Le roman comme écriture de recomposition ». Mireille Calle-Gruber éd. *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008. p.135-172.
- \_\_\_\_\_ « Correspondance entre Claude Simon et Peter Brugger, 1974-1975 ». Mireille Calle-Gruber éd. *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008. p. 57-90.
- SONTAG Susan. *L'écriture même : à propos de Barthes. Writing itself : on Roland Barthes*. Trad. Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur. Paris : C.Bourgois, 2008.
- SORRENTINO Gilbert. *Mulligan Stew : a novel*. New York : Grove Press, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Splendide-Hôtel*. New York : New Directions, 1973.
- \_\_\_\_\_ «Writing and Writers : Disjecta Membra », *The Review of Contemporary Fiction* 1988.
- \_\_\_\_\_ *Something Said*. Dalkey Archive Press, Chicago : Illinois, 2001.
- STEIN Gertrude. *The Making of Americans, Being a History of a Family's Progress*.
- \_\_\_\_\_ *Writings Volume 1 : 1903-1932*. New York : Library of America, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Writings Volume 2 : 1932-1946*. New York : Library of America, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Everybody's Autobiography*. New York : Random House, 1937.
- \_\_\_\_\_ *Paris France*. New York : Charles Scribner's Sons, 1940.
- \_\_\_\_\_ *Composition as Explanation*. London : L. and V. Woolf, 1926.
- \_\_\_\_\_ *Tender Buttons : Objects, Food, Rooms*. Los Angeles : Sun and Moon Press, 1989.
- STEINER George. *La mort de la tragédie*. Trad. Rose Celli. Paris : Folio essais, 1961.
- STEINER Wendy. «A Cubist Historiography » in *The Colors of Rhetoric, Problems in the relation between Modern Literature and Painting*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1982.
- STERNE Laurence. *Tristram Shandy*. Londres : Penguin Classics, 1997.
- SUKENICK Ronald. 98.6. New York : Fiction Collective, 1975.
- TADIE Alexis. *Sterne's Whimsical Theatres of Language : Orality, Gesture, Literacy*. Aldershot : Aldgate, 2003.
- TADIE Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal : 1920-1960*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. 2<sup>ème</sup> éd.2007.
- THOREAU. *Walden*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1973.
- THOMAS Dylan. *Deaths and Entrances*. London : J.M.Dents and sons, 1946.
- TOPIA André. « 'Ithaque' de Joyce et Robbe-Grillet : une analogie trompeuse ». *Cahiers de l'Herne*.

- \_\_\_\_\_ *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman*. Textes réunis par Daniel Ferrer, Claude Jacquet, et André Topia. Tusson : du Lérot, 1992.
- T.S.ELIOT. *The Waste Land* : authoritative text, contexts, criticism. New York : W.W.Norton & Company, 2001.
- \_\_\_\_\_ *The Complete Poems and Plays of T.S.Eliot*. London : Faber and Faber, 1969.
- \_\_\_\_\_ « Preface ». *Nightwood*. Barnes, Djuna. London ; Boston : Faber and Faber, 1979.
- VAN DINE S.S. « Les vingt règles du roman policier ». Vanoncini André, *Le roman policier*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ? 1993, p.121-124.
- VANONCINI André. *Le roman policier*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1993.
- VEITCH Douglas. *Lawrence, Greene and Lowry : the fictional landscape of Mexico*. Waterloo, Canada : W.Laurier University Press, 1978.
- VONNEGUT Kurt. *Slaughterhouse-five or the Children's Crusade : a Duty-Dance with Death*. New York : Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1994.
- WATTEN, Barrett. *Total Syntax*. Carbondale : Southern Illinois Press, 1985.
- WHITE Curtis. *Heretical Songs*. 1980. New York : Fiction Collective, 1980.
- WINCKLER Martin. Trad. *La Maîtresse de Wittgenstein* ; David Markson. Paris : P.O.L., 1991.
- \_\_\_\_\_ Trad., avec le concours de l'auteur. *Le Journaliste*. Harry Mathews. Paris : POL, 1996.
- WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. C.K.Ogden. 1<sup>ère</sup> éd.1922. Londres : Routledge, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe, New York : Macmillan, 1958. 3<sup>ème</sup> éd.
- WOODCOCK George. « Preface ». Veitch Douglas, *Lawrence, Greene and Lowry : the fictional landscape of Mexico*. Waterloo, Canada : W.Laurier University Press, 1978.
- WOOLF Virginia. *Orlando, a biography*. Leipzig : B.Tauchnitz, 1929.
- \_\_\_\_\_ *A Room of One's Own*. London : published by l. and V. Woolf at the Hogarth Press, 1931.

#### IV. Linguistique

- ADAMCZEWSKI Henri et Claude DELMAS. *Grammaire Linguistique de l'Anglais*. Paris : Colin, 1982.



- BANFIELD Ann. *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston ; London ; Melbourne : Routledge and K.Paul, 1982.
- \_\_\_\_\_ « The Formal Coherence of Represented Speech and Thought », *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* (PTL), n°3, p.289-314,
- BENVENISTE Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris : Gallimard, 1966, vol.II.
- BIGOT Michèle. *Ellipse et effacement, du schème de phrase aux règles discursives*. Actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005). Université de Saint-Etienne, 2008. « Introduction », p.21-22.
- BOUSCAREN Jeanine et Jean CHUQUET. *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Ophrys, 1987.
- CHAROLLES Michel. « La veuve et l'orphelin ou : comment les îlots anaphoriques refont surface ». *Lexique et inférence(s)*. Ed. J.E.Tyvaert. Paris : Klincksieck, 1992, 131-173.
- CORNISH Francis. *Anaphora, Discourse, and Understanding : Evidence from English and French*. Oxford : Oxford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_ «Anaphore pragmatique, référence, et modèles du discours ». *L'Anaphore et ses domaines, Recherches Linguistiques XIV*. Eds. G.Kleiber et J.E. Tyvaert. Paris : Klincksieck, 1990, 81-96.
- \_\_\_\_\_ « Référence anaphorique, référence déictique, et contexte prédicatif et énonciatif ». *Sémiotiques* 8, 1995, 31-55.
- COTTE Pierre. « Introduction ». *Etudes anglaises, revue du monde anglophone : Littérature et linguistique*. Avril-juin 2004, 57<sup>e</sup> année, n°2, p.131-132.
- \_\_\_\_\_ « BE+ING ; de l'imperfectif à l'anaphore ; Be+ing et l'analyse » ; « Les formes verbales en *ing*, le gérondif, le nom verbal, l'adjectif verbal », in *L'explication grammaticale de textes anglais*, Chapitre VIII, p.42-46 et p.251-270. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- \_\_\_\_\_ « La périphrase BE+ING, les formes en ING », in *Grammaire Linguistique*, p.94-116. Paris : Didier-Erudition, 1997.
- \_\_\_\_\_ éd. *Langage et linéarité*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- \_\_\_\_\_ « A fine figure of a man, un amour de petite fille, essai d'analyse ». *Sigma* 9, 1985, p.73-107.
- CRAKE-ROSSETTE Fiona. *Parataxe et connecteurs : observation sur l'enchaînement des propositions en anglais contemporain*. Thèse dirigée par Pierre Cotte, Université de Paris Sorbonne-Paris 4, soutenue en 2003.
- CULIOLI Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation*. Gap : Ophrys, 1991-
- DEBAISIEUX Jeanne-Marie, Henri-José DEULOFEU, Philippe MARTIN. « Pour une

syntaxe sans ellipse ». *Ellipse et effacement, du schème de phrase aux règles discursives*. Actes du colloque international de linguistique (27 et 28 octobre 2005). Université de Saint-Etienne, 2008.

DELECHELLE Gérard et Pierre GAULT. « Littérature et linguistique : retour sur une pratique ». *Etudes anglaises, revue du monde anglophone : Littérature et linguistique*. Avril-juin 2004, 57<sup>e</sup> année, n°2, p.133-145.

DELMAS Claude éd. « Présentation ». *Complétude, cognition, construction linguistique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p.11-26.

\_\_\_\_\_ « Hypothèses sur l'ordre des mots : préposition/'s/0 revisited ». Pierre Cotte éd. *Langage et linéarité*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 59-74.

FAUDON Bernard. *La grammaire et l'usage, Anglais, fondements et fondamentaux*. Paris : Ellipses, 2008.

FILLMORE Charles J. *Lectures on Deixis* [1971]. Stanford : CSLI Publications, Stanford University, 1997.

GIRARD-GILLET Geneviève. *Parcours linguistiques : domaine anglais*. Etudes réunies par Geneviève Girard-Gillet. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

HALLIDAY M.A.K. et Ruqaiya HASAN. *Cohesion in English*. Harlow : Longman. 1<sup>ère</sup> éd. 1976.

HUDDLESTON Rodney et Geoffrey K. PULLUM. *The Cambridge grammar of the English language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002

JAKOBSON Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris : Minuit, 1963.

JOSSE Hélène. Josse, Hélène. « One et son antécédent. Quelques réflexions autour d'un couple instable ». *Construire et reconstruire en linguistique anglaise, Syntaxe et sémantique*. Etudes réunies par Claude Delmas, sous la responsabilité de Louis Roux. CIEREC Travaux 107. Université de Saint-Etienne, 2002. (33-46).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Colin, 1999. 2<sup>ème</sup> éd. 2002.

KLEIBER Georges. *L'Anaphore associative*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

LANDRAGIN Frédéric. « De la saillance visuelle à la saillance linguistique », intervention lors du colloque « Saillance : aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte », Genève 12-14 novembre 2009 (actes à paraître).

\_\_\_\_\_ « Saillance physique et saillance cognitive », *Cognition, Représentation, Langage* (CORELA) 2 (2), <http://edel.univ-poitiers.fr/corela>.

- MARTY C. et R. « Réponses sur la sémiotique ». Montpellier : Réseau académique de Montpellier, CRDP/CDDP/4, 1992.
- MILLER Philip. « La déviation grammaticale chez E.E. Cummings : une étude de ‘what if a much of a which of a wind’ ». *Etudes anglaises, revue du monde anglophone : Littérature et linguistique*. Avril-juin 2004, 57<sup>e</sup> année, n° 2, p.187-201.
- PAILLARD Michel. « La conversion en anglais et en français ». Eds. Jean Chuquet et Marc Fryd. *Absence de marques et représentations de l’absence, Travaux du CERLICO 9*. Rennes : PU de Rennes II, 1996, p.171-94.
- QUIRK Randolph et al. *A University Grammar of English*. Edinburgh Gate, Harlow : Longman, 1973. 5<sup>ème</sup> édition 1976.
- REES *The Grammar of English Nominalizations*. Paris : Mouton, 1968.
- ROCQ-MIGETTE Christiane. « Formes verbales non finies de l’anglais et subordination de cause, de concession et de condition », *Les formes non finies du verbe 2*, Travaux linguistiques du CERLICO, dir . Frédéric Lambert, Catherine Moreau et Jean Albrespi. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007 , p.73-89.
- WALKER M.A. « Limited attention and discourse structure ». *Computational Linguistics* 22-2, 1996, 255-264.
- \_\_\_\_\_ « Centering, anaphora resolution and discourse structure ». *Centering Theory in Discourse*. Eds. A.Joshi, E.Prince, M.A.Walker. Oxford : Clarendon Press, 1998.

# INDEX

---

## A

- A Day for Addie Joss (nouvelle)* 8, 141, 144, 146, 149, 379  
Abish Walter. 110  
Adamczewski Henri 5, 12, 98, 249, 265, 295, 311, 352, 354  
Adams Franklin.P. 140, 141  
Aiken Conrad 127, 155, 156, 172, 173, 181, 187, 217  
Alfandary Isabelle 195, 196, 197, 381  
*Ancien Testament* 84  
*Apocalypse* 78  
Aristote 38, 94, 101, 113  
Artaud Antonin 168  
*Au-Dessous du Volcan/ Under the Volcano* 7, 82, 127, 130, 156, 173, 176, 181, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 208, 387, 399  
Austin John L 18

---

## B

- Bach Jean-Sébastien 11, 12, 150, 232, 260  
Bakhtine Mikhail 330  
Balzac Honoré de 224, 265, 268, 317  
Banfield Ann 251, 252, 254, 255, 256, 302  
Barnes Djuna 250, 391  
Barth John 8, 111  
Barthelme Donald 111  
Barthes Roland 99, 102, 113, 163, 249, 253, 258, 276, 390  
Baudelaire Charles 105, 224, 312  
*Be All my Sins Remembered (nouvelle)* 8, 131, 206, 220, 221, 379  
Beckett Samuel 41, 92, 93, 100, 106, 113, 135, 289, 368, 370  
Benjamin Walter 64, 105, 382  
Benveniste Emile 18, 303, 324, 325  
Berryman John 332, 333  
*Bible (la)* 111, 118, 388  
Blackstone William 172, 173, 186  
Blanchot Maurice 104, 105  
Borges Jorge Luis 110, 113, 258, 328, 329, 335  
Bourgne Florence 320, 383  
Bouscaren Jeanine 302  
Brainard Joe 44  
Brautigan Richard 111  
Breton André 168  
Brown peter 370, 386  
Buchan John 164  
Bunyan John 186  
Burton Robert. 66  
Bush George W. 75  
Butscher Edward 164  
Byron Lord G. 64, 210, 224, 245, 261, 310

---

## C

- Cabbale (la)* 186, 224  
Calle-Gruber Mireille 25, 122, 389, 390

- Calvino Italo 279  
Camus Albert 35, 100, 243, 262, 310, 313  
Carpentier Alejo 218  
Carroll Lewis 31, 32, 383  
Cather Willa 197, 198, 199, 200  
Cazé Antoine 365, 366  
Céline Louis-Ferdinand 100  
Cervantes Miguel de 114  
Cézanne Paul 226  
Chandler Raymond 100, 139, 154, 155, 156, 158, 161, 368  
Chaucer Geoffrey 71, 318, 319, 320  
Chénétier Marc 107, 110, 112, 113, 114, 375  
Claro 72, 88, 249, 250, 380  
Cobb Ty 142, 145, 146  
*Collected Poems* 127, 132, 133, 212, 241, 242, 379  
Compagnon Antoine 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 359, 367  
Coover Robert 111, 112  
Cornish Francis 5, 12, 98, 270, 271, 273, 275, 283, 284, 285, 301, 318, 338, 341, 349, 352  
Cotte Pierre 16, 19, 345, 392, 393  
Crane Hart 168  
Crane Stephen 62, 119, 245, 261  
Culioli Antoine 17, 256, 304  
Cummings E.E. 16, 17, 133, 373, 384, 388, 394  
Cureton Richard 16  
Curie Marie 61

---

## D

- Dante Alighieri 42, 156, 168, 187, 214, 299, 300  
Davis Bette 74, 335, 336  
Dean Dizzy 44, 45, 46, 47, 58, 67, 143, 144, 183, 360  
Dedalus Stephen 57, 284, 288  
Defoe William 162, 218, 374, 384  
Deléchéle Gérard 17, 18  
Deleuze Gilles 82  
DeLillo Don 8, 370, 371, 386  
Delmas Claude 2, 12, 13, 19, 20, 98, 269, 302, 344, 350, 352, 384, 393  
Denham Alice 130  
Derrida Jacques 71, 102, 104, 105  
Dickens Charles 193  
Dickinson Emily 14, 132, 308, 314, 315, 386, 388, 389  
*Don Quichotte* 114, 329, 367  
Donne John 84, 285, 286  
Doyle Conan 165  
Dubois Jacques 162, 163  
Ducrot Oswald 18, 306  
Duplay Mathieu 189, 190, 191, 291, 380, 381  
Dürer Albrecht 51, 54, 55, 241, 339, 340, 341

---

## E

- Einstein Albert 79, 143, 309, 322  
Eliot T.S. 382, 391  
*Epitaph for a Dead Beat* 9, 124, 125, 135, 138, 152, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 167, 239, 378, 379  
*Epitaph for a Tramp* 124, 138, 152, 153, 156, 167, 378, 379

---

**F**

Faudon Bernard 346  
Faulkner William 133, 136, 138, 180, 206, 214, 215, 239, 368  
Fillmore Charles 352  
Flaubert Gustave 27, 104, 106, 113, 250  
Fludernik Monica 251, 253, 256  
Fragonard Jean-Honoré 51, 52, 53, 55, 339, 340, 341, 351  
Freud Sigmund 56, 184

---

**G**

Gaddis William 8, 121, 130, 132, 168, 181, 182, 183, 197, 368, 380, 385  
Garden Mary 62, 63, 384  
Gass William H. 8, 110, 113, 383, 388  
Gault Pierre 17, 18  
Genette Gérard 245, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 259, 261, 276, 355, 385  
Géronimo 171  
Ghandi 193  
Ginzburg Carlo 165  
Girard-Gillet Geneviève 20, 393  
Goethe Johann W. 156, 242  
Gogol Nicolas 313  
*Going Down* 7, 9, 125, 130, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 148, 151, 153, 158, 163, 164, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 189, 190, 191, 194, 206, 208, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 234, 237, 238, 239, 241, 379, 380  
Gore Al 280, 281  
Goux Jean-Paul 6  
Greene Graham 152, 168, 169, 391

---

**H**

Halliday M.A.K. et Hasan R. 12, 13, 14, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 52, 255, 301, 349, 351, 352, 353, 376  
*Hamlet* 42, 68, 174, 220, 222, 233, 346, 389  
Hammett Dashiell 156  
Hamon Philippe 282, 287, 348  
Hardy Thomas 13  
Harlin Tayt 36, 38, 44, 75, 76, 101, 102, 130, 131, 137, 138, 143, 152, 153, 155, 156, 176, 181, 217, 218, 359, 360  
Haydn Joseph 51, 52, 53, 54, 55, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 350  
*Healthy Kate (nouvelle)* 8, 127, 128, 148, 199, 200, 201, 219, 379  
Hecht Anthony 375  
Hegel Georg 101, 386  
Heidegger Martin 55, 75, 83, 97, 99, 101, 105, 149, 351  
Hejninian Lyn 10, 103, 104, 121, 122, 371, 372, 377  
Héraclite 101, 118  
Hesse Hermann 100  
Hirsch Edward 375  
Hobbes Thomas 101  
Homère 90, 144, 222, 320  
Honig Donald 151  
Howe Fanny 5, 12, 13, 14, 383, 386  
Howe Susan 13, 14

Huddleston Rodney 344, 345  
Hutchinson Stuart 370, 371

---

**I**

Ionesco Eugène 32

---

**J**

Jaffe Harold 111  
Jakobson Roman 18  
James Henry 100, 167, 194, 375  
James William 246, 359, 371  
Jameson Fredric 361, 377  
Jaworski Philippe 12  
Joss Addie 8, 141, 142, 144, 146, 148, 149, 379  
Josse Hélène 301, 302, 393  
Jouve Vincent 207, 208, 261, 262  
Joyce James 38, 83, 100, 101, 107, 164, 188, 207, 228, 239, 365, 368, 386, 390, 391

---

**K**

*Kaddish* 68, 225  
Kafka Franz 305, 370  
Kant Emmanuel 63, 101  
Kauffman Janet 371, 372, 373  
Kerbrat-Orechioni Catherine 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310  
Kerouac Jack 98, 160, 368  
Kierkegaard Sören 149, 312, 364  
Kleiber Georges 392

---

**L**

Landragin Frédéric 338  
Language Poets 7, 10, 13, 25, 26, 103, 121, 123, 264, 333  
Laprand Marc 26, 89, 106, 107  
Lawrence D.H. 168, 169, 391  
Le Lionnais François 107, 108, 389  
Lehman David 138  
Lemardeley Marie-Christine 2, 5, 12, 13, 365, 366, 384  
Lévi-Strauss Claude 97, 99  
*Livre des Morts* 72, 84  
Lowell Robert 10, 159, 389  
Lowry Malcolm 7, 8, 9, 82, 85, 94, 99, 100, 126, 130, 132, 138, 155, 156, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 203, 204, 208, 212, 213, 217, 242, 305, 367, 368, 373, 379, 380, 381, 387, 391, 399

---

**M**

MacDonald Ross 156, 158, 161  
Magritte René 72  
Mainguenau Dominique 18, 255  
*Malcolm Lowry's Volcano*  
*Myth, Symbol, Meaning* 155, 167, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 194, 195, 242, 379

*Markson Chronology (document)* 67, 98, 128, 129, 130, 131, 137, 153, 167, 168, 171, 380  
 Markson Elaine 131, 154  
 Marty C et R 350  
 Marx Karl 101  
 Mathews Harry 110, 368, 369, 391  
 Maurer Robert 16  
 McElroy Joseph 111  
 McEvoy Dermot 213  
 Melville Herman 173, 308  
 Michel-Ange 240, 241, 266  
 Miller Cristanne 314  
 Miller Philip 16, 17  
*Miss Doll, Go Home* 125, 134, 135, 136, 137, 138, 152, 155, 156, 157, 158, 168, 176, 177, 178, 179, 180, 205, 206, 215, 218, 225, 229, 231, 232, 233, 239, 240, 379  
 Molinié Georges 67, 120  
 Moore Steve 44, 45, 126

## N

Nietzsche Friedrich 42, 101  
 Nouveau Roman 25, 58, 112, 122, 362, 371

## O

Oulipo 8, 26, 89, 107, 108, 109, 110, 112, 123, 368, 386, 387, 388

## P

Padley Steve 15  
 Paillard Michel 16  
 Palleau-Papin Françoise 8, 21, 35, 46, 61, 65, 69, 91, 94, 108, 110, 126, 128, 129, 132, 135, 137, 140, 144, 145, 148, 154, 170, 171, 172, 175, 199, 213, 380  
 Pascal Blaise 14, 15, 74, 95, 118, 311, 389  
 Perec Georges 44, 107, 110, 159, 368, 369  
 Perloff Marjorie 9, 10, 13, 95, 96, 211, 213, 214, 365, 369, 370, 375  
 Picasso Pablo 11, 56, 195, 211, 260, 366  
 Platon 101  
 Pound Ezra 10, 44, 45, 84, 107, 147, 365, 373, 374  
 Profit Marie-Claude 68, 117, 118, 126, 231

## Q

Queneau Raymond 107, 108, 110, 387  
 Quignard Pascal 14, 15  
 Quintilien 71  
 Quirk Randolph 265, 294, 296, 349, 350, 353, 354

## R

Rabaté J.M. 106  
 Raskolnikov 57, 93, 202, 332  
 Rauschenberg Robert 82, 83, 90, 169, 199, 374  
*Reader's Block* 3, 5, 7, 8, 11, 14, 23, 24, 26, 27, 28, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 57, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101,

102, 107, 117, 121, 124, 125, 126, 129, 131, 134, 135, 136, 146, 153, 163, 164, 174, 180, 181, 183, 189, 194, 195, 197, 205, 213, 214, 216, 221, 223, 224, 225, 227, 235, 237, 238, 242, 244, 250, 251, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 276, 277, 281, 287, 316, 317, 321, 322, 323, 324, 329, 333, 362, 363, 364, 368, 379, 398, 399  
*Reader's Digest* 118, 119, 198  
 Reuter Yves 165  
*Reviewers in Flat Heels*  
*Being a Postface to Several Novels (postface)* 9, 10, 130, 137, 227, 228, 229, 364, 373, 379  
 Richards Ivor. A. 38, 102, 143  
 Richter Gerhart 76  
 Rocq-Migette Christiane 347  
 Rothko Mark 351  
 Roubaud Jacques 112  
 Rousseau Jean-Jacques 101, 104, 179

## S

Sarraute Nathalie 45, 112, 362, 376  
 Savinel Christine 314, 315, 384  
 Schneider Michel 63, 64  
 Schopenhauer Arthur 101  
 Schwartz Delmore 375  
 Searle John 18  
*Selected Letters of Malcom Lowry* 8, 379, 384  
 Semmel Joan 128, 130, 167, 373  
 Serra Richard 48, 50, 293  
 Shakespeare William 42, 56, 90, 120, 121, 175, 178, 188, 213, 221, 227, 231, 233, 275, 285, 286, 298, 317, 320, 329, 335, 336, 366, 386  
 Shelley P.B. 56  
 Silliman Ron 112  
 Simon Claude 14, 25, 122, 123, 376, 383, 389, 390  
 Sinatra Franck 152, 205, 380  
 Smith Red. 100  
 Sophocle 163  
 Sorrentino Gilbert. 8, 107, 108, 109, 110, 121, 132, 368, 369, 380  
 Speaker Tris 142, 144  
*Springer's Progress* 7, 9, 57, 108, 112, 125, 126, 127, 130, 131, 135, 142, 144, 170, 180, 186, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 221, 224, 229, 231, 238, 239, 240, 242, 373, 379, 390  
 Stein Gertrude 10, 11, 13, 15, 25, 31, 38, 39, 89, 93, 96, 103, 104, 106, 121, 168, 194, 195, 196, 197, 211, 213, 260, 269, 328, 360, 366, 368, 371, 373, 374, 376, 381, 383  
 Steiner Wendy 373, 374  
 Sterne Laurence. 114, 115, 116, 123, 146, 369, 374, 390  
 Stevenson Robert. L. 165, 224, 266  
 Stockhausen Karlheinz 76, 363  
 Sukenick Ronald 111

## T

Tabbi Joseph 92, 93, 98, 99, 100, 102, 127, 136, 140, 176, 180, 218  
 Tadié Alexis 374  
 Tadié Benoît 139, 159  
*The Ballad of Dingus Magee* 125, 155, 167, 171, 205, 206, 207, 214, 215, 216, 217, 229, 230, 235, 236, 237, 379, 380

*The collected Letters of Malcom Lowry* 8, 380  
*The Last Novel* 3, 5, 8, 11, 14, 23, 24, 25, 29, 35, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 57, 61, 62, 65, 74, 75, 81, 93, 105, 117, 119, 124, 125, 131, 134, 142, 143, 147, 153, 158, 165, 166, 181, 184, 194, 198, 203, 229, 230, 242, 244, 252, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 317, 321, 323, 324, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 342, 347, 348, 350, 355, 358, 360, 364, 373, 377, 379, 398, 399  
*This is Not a Novel* 5, 8, 23, 24, 26, 27, 38, 39, 42, 44, 47, 57, 58, 59, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 107, 121, 122, 124, 132, 137, 143, 147, 159, 165, 169, 181, 183, 194, 195, 199, 202, 204, 205, 223, 225, 245, 246, 247, 248, 250, 258, 261, 262, 264, 265, 277, 278, 288, 312, 316, 321, 324, 330, 337, 359, 360, 366, 367, 371, 372, 373, 374, 379, 380, 398, 399  
 Thomas d'Aquin (saint) 101  
 Thomas Dylan 127, 132, 213, 368  
 Titien (le) 55, 351  
 Topia André 391  
*Tristram Shandy* 81, 114, 115, 117, 337, 360, 374, 390  
 Trotsky Léon 65, 168  
 Turing Alan 48, 49, 292

---

## U

*Ulysses* 81, 90, 119, 156, 164, 188, 198, 207, 224, 386

---

## V

Van Dine S.S. 138, 157  
 Van Eyck Jan 142, 282, 283, 321, 334, 335  
 Van Gogh Vincent 60, 241, 261

*Vanishing Point* 5, 8, 15, 23, 24, 26, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 57, 62, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 90, 91, 92, 118, 119, 124, 136, 143, 146, 147, 181, 187, 194, 199, 206, 223, 224, 225, 243, 258, 262, 264, 265, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 362, 363, 379  
 Vanoncini André 138, 157, 158, 161, 164, 391  
 Veitch Douglas 168, 169, 391  
 Vermeer Johannes 56, 268  
 Vinci Léonard de 35, 240, 241, 242, 243, 262, 313  
 Virgile 42, 90, 156, 188, 205, 229, 240, 319, 320  
 Vonnegut Kurt 36, 76, 137, 208, 368, 374

---

## W

Walker M.A. 273, 274, 275, 394  
 Watten Barrett 264  
*White Apache (nouvelle)* 8, 125, 129, 167, 171, 172, 175, 221, 378  
 White Curtis 112  
 Whitman Walt 56, 147, 308  
 Williams Tennessee 133  
 Winckler Martin 21, 380, 388  
 Wittgenstein Ludwig 13, 21, 95, 96, 97, 98, 103, 118, 217, 368  
*Wittgenstein's Mistress* 7, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 43, 48, 57, 63, 67, 72, 83, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 105, 110, 114, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 135, 141, 144, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 217, 218, 219, 221, 222, 226, 227, 230, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 312, 313, 321, 322, 361, 364, 373, 379, 380, 381  
*Women and Vodka/ Great Tales of Old Russia* 126, 127, 153, 244, 367, 379  
 Woodcock George 169  
 Woolf Virginia 255, 285, 286, 305, 345, 390, 391

La fragmentation apparente de l'écriture de David Markson, de *Reader's Block* (1996) à *The Last Novel* (2007), s'assortit d'une continuité assumée par une voix narrative mise en scène jusque dans sa prétendue disparition. Malgré le rejet des conventions fictionnelles annoncé dans *This is Not a Novel* (2001), Markson fait preuve d'un attachement paradoxal au roman, jouant du caractère protéiforme du genre jusqu'à l'excès plutôt que jusqu'à l'épuisement, dans un style aussi prolifique que minimaliste qui fait la part belle au non dit malgré la présence occasionnelle de commentaires métanarratifs. L'analyse de l'ensemble éclectique des écrits de David Markson (1927-2010) montre que la pratique de la citation, qui constitue l'essentiel de la matière de ses derniers textes, est à l'œuvre dès ses débuts d'auteur, et que sous l'apparence d'une différence radicale ses derniers « romans » comportent des traces de son passage par le roman policier, l'anthologie, le western, la poésie, ou des formes d'autobiographie et de monologue intérieur. L'influence de Malcolm Lowry dépasse le cadre de l'étude que David Markson consacra à *Au-dessous du volcan*, ou de son propre « roman mexicain ». Des instruments linguistiques, énonciatifs et cognitifs, permettent d'explorer le fonctionnement du roman « expérimental » de David Markson, et de mettre en évidence le rôle liant de l'anaphore et des marques d'énonciation dans une écriture faussement disjointe et neutre. Donnant à voir ce que masque l'idée de rupture, devenue conventionnelle, le lien soutient la phrase, le texte, et l'œuvre, malgré un éclatement – partiel – de l'écriture en fragments, et un bouleversement – relatif – de la linéarité.

---

Titre en anglais : Towards a poetics of connection in the fragmented texts of David Markson (1927-2010)

---

The seeming fragmentation of David Markson's writing from *Reader's Block* (1996) to *The Last Novel* (2007) is combined with a form of continuity led by a narrative voice whose apparent vanishing is merely staged. Despite his claiming to reject all fictional conventions in *This is Not a Novel* (2001), Markson proves paradoxically attached to the novel as a form, exploring the multiple possibilities of the genre rather than driving it to exhaustion. His style is both minimalist and profuse, and leaves much unsaid despite existing – if occasional – metafictional comments. A close reading of the miscellaneous works by David Markson (1927-2010) shows that his extensive use of quotations, making up the main material of his later works, was a very early hallmark of his writings. For all their apparently radical difference, his later texts still bear signs that can be traced back to previous literary experiments as varied as detective novels, an anthology, a western, poetry, quasi-autobiography and interior monologue. Malcolm Lowry's influence on Markson's work reaches beyond his early study of *Under the Volcano* and his own "Mexican novel". Placing the text under close scrutiny by means of linguistic tools, mainly enunciative and cognitive, provides evidence of the linking role of anaphoric devices and of a subjective handling of a deceitfully disconnected and neutral writing. The search for breaks and breaches has now become conventional, but actually conceals what can be revealed when looking for connections. Indeed, continuity still underpins sentence, text and work, despite a (partial) splitting of the text into fragments and a (relative) upsetting of linear order.

---

Mots clés : Littérature américaine contemporaine – 1956-2007 – Markson – fragments – voix narrative – énonciation

Key words : contemporary American literature – 1956-2007 – Markson – fragments – narrative voice – enunciation

---

Ecole doctorale EDEAGE – Etudes Anglophones, Germaniques et Européennes  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 17, rue de la Sorbonne 75005 Paris



