

Le détail autobiographique

Isabelle Décarie

Numéro 18, printemps 2009

Dans les fleurs du tapis. Fictions au détail

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2578ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Décarie, I. (2009). Le détail autobiographique. *Contre-jour*, (18), 107–118.

Le détail autobiographique

Isabelle Décarie

Pourquoi ai-je toujours pensé que Muriel Glass, le personnage secondaire d'une nouvelle de J. D. Salinger, et cette autre femme dans la toile intitulée *Western Motel* d'Edward Hopper étaient la même personne ? En allant voir une rétrospective des œuvres du peintre américain à Washington l'année dernière, je me suis souvenu de « A Perfect Day for Bananafish » (« Un jour rêvé pour le poisson-banane ») qui ouvre le célèbre recueil de nouvelles *Nine Stories* de Salinger. Mais pourquoi avoir fait cette association ? Pourquoi avoir relié les deux ainsi, intuitivement, spontanément ? Je ne me souviens plus d'où a pu naître cette idée, d'où me vient ce rapprochement singulier. Quel est l'élément déclencheur d'une telle comparaison, quelle est la pièce manquante, même infime, même incongrue, qui les a unies dans mon esprit ? Pourquoi avoir fusionné ces deux objets d'art si différents et en même temps si proches ? Est-ce ce paradoxe que je dois sonder ?

*

Il est vrai que tant de choses les rapprochent, mais de nombreux indices me laissent penser aussi que ces deux artefacts n'ont rien en

commun. Quand on commence à y regarder de plus près, si je me penche vraiment sur leur cas, sur le cas de ces deux femmes des années cinquante, de ces deux personnages fictifs, je ne trouve plus le lien qui les unit. Plus rien ne semble valide pour les mesurer l'une à l'autre. Ma lecture ne tient plus la route. Je devrais peut-être tout simplement abandonner mes tentatives d'écrire sur ces femmes, sachant que ce qui les rapprochait à une autre époque m'échappe complètement aujourd'hui. Cette « échappée », ce nœud qui me fuit, ce reste que mon esprit ne veut pas me rendre, m'angoisse comme un nom ou un mot qu'on a sur le bout de la langue, qu'on ressent, mais qu'on n'arrive pas à dire. Je sais que c'est là, mais je n'arrive plus à l'articuler, à y donner corps. Ici, pas de « certitudes affirmatives », pas « d'assises catégoriques » (Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*) pour m'engager dans mon sujet de manière stable, académique, universitaire même, pas d'outils pour mettre en évidence ce qui disparaît dès qu'on essaie de le penser, pour mettre au jour ce mouvement incessant (comme un geste en peinture, un va-et-vient), ce « rapproché-dérobé » que je ressens dès que j'essaie de mettre des mots sur ce que je cherche.

*

Ce n'est pas que je ne suis pas inspirée, ce n'est pas l'angoisse de la page blanche, ce n'est pas « le vertige du “comment commencer” » (*L'angoisse de penser*) qui m'empêchent d'avoir accès à *la chose* que je tente de décrire. C'est autre chose justement, c'est la chose même qui me reste interdite. Je ne parviens pas à mettre le doigt dessus, mais je sais au moins que ce n'est pas poignant, ce n'est pas fulgurant comme sensation : c'est à l'opposé du *punctum* de Barthes, par exemple. « Ça » ne m'étreint pas, ça ne me perce pas, ça ne me pénètre pas. Tout au contraire, c'est plutôt diffus comme sentiment, c'est une impression, c'est vague : cette nouvelle et ce portrait ont déjà eu un sens commun, un point en commun pour moi. Mais lequel ? Comment comprendre que je ne parvienne pas à accéder à cette connaissance, à retrouver l'écheveau qui tressait une signification comme une passerelle entre l'histoire de Muriel et le portrait dans le motel ? Cette perte, ce trou noir (de mémoire ?) est peut-être à

interpréter du côté du fading, une autre notion de Barthes, qu'il utilise dans *Discours d'un fragment amoureux*, pour décrire l'amour qui n'est pas rendu : « Le fading de l'autre, quand il se produit, m'angoisse parce qu'il semble sans cause et sans terme. Tel un mirage triste, l'autre s'éloigne, se reporte à l'infini et je m'épuise à l'atteindre. » C'est comme si le savoir (le fragment que je souhaite trouver), cet amoureux fébrile dont l'accès m'est interdit, s'évanouissait à mesure que j'essayais d'y toucher, comme à force d'observer le soleil, on se brûle la rétine. Je regarde la toile, je lis la nouvelle mais rien ne se passe que la fuite des faits. Je ne parviens pas à me figurer ce que je dois penser, la figure m'échappe, je suis dans l'informe de la pensée, dans la dé-figuration. Ça reste innommable. Le détail comme résistance.

*

Peut-être est-ce surtout que ce savoir, ce que j'ai cru savoir un jour n'est autre, finalement, qu'un fantasme, une idéalisation de ce que je pourrais avoir à dire à propos de cette toile et de cette nouvelle. Pourquoi me plais-je dans ce jeu de cache-cache ? Ai-je peur de ne rien trouver à raconter si le voile de l'oubli se lève ? Ai-je peur que mon désir critique ne soit pas récompensé par un objet maniable, docile, satisfaisant ? Où est la pièce manquante du puzzle ? Une telle question me donne le vertige, me place devant cette muraille de non-sens, littéralement d'un sens qui ne se rend pas à moi. Dois-je renoncer ? Quelque chose en moi ne veut pas se désister à chercher, m'interdit même de ne pas essayer, à tout le moins, de parler de ces deux femmes en même temps, de les faire cohabiter dans le même espace d'une page d'écriture. Ce sentiment que quelque chose d'irréductible les unit me défend d'arrêter d'écrire, de classer cette histoire. C'est une résistance qui ne m'aide pas à y voir plus clair pour autant, à trouver le pivot qui va tout expliquer. Comme quelque chose qui m'aveugle, comme un éclat invisible à force d'être trop voyant, cette résistance ressemble à l'effet de pan et de détail dont parle Georges Didi-Huberman dans *La peinture incarnée*. Pour lui, l'éclat (cette incarnation du réel en peinture, cette transformation de la peau en couleurs) se manifeste

de deux manières : c'est d'abord un effet de pan qui est un « quasi-trauma, qui porte en avant le figural comme inidentifiable ; c'est un effet de violence délusive (le contraire d'un trompe-l'œil) ; c'est l'éclat en tant que non-sens ; [...] il est un effet de désastre dans l'ordre du visible ». Puis, l'éclat peut aussi se donner comme un « effet de détail » : « une quasi-hallucination, avec l'effet de réel qui lui est propre, et qui porte en avant le figuratif comme une hyper-identité, une identité ou une singularité d'intrusion ; [...] c'est l'éclat en tant que détail réaliste ». C'est un peu de cela qu'il s'agit ici, d'un rideau traumatique, d'un mur qui ne veut pas faire place à la connaissance. Mais il y a sans doute dans la nouvelle et la toile un reste qui saura me faire retrouver quelque chose qui ressemblerait à cet « effet de détail ». Puisque le sentiment est vague et diffus, peut-être est-ce un « effet » que je cherche, peut-être que mon impression et ce que je cherche sont une seule et même chose, une « quasi-hallucination », rien de vraiment tangible et donc difficile à approcher ? Serait-ce la nature même des objets que j'essaie de comparer ici qui fait censure, qui résiste à l'interprétation ?

*

Trêve de tergiversation. Il faut se rendre à l'évidence, aux indices, aux faits. Il faut aller de l'avant, malgré tout, suivre l'intuition (mais de manière méthodique, seule façon finalement de trouver ce que je cherche), plutôt que de la combattre ; je dois entrer dans le vif du sujet. Couper, trancher, détailler. Je commence donc par la toile *Western Motel*, d'Edward Hopper, qui date de 1957. On y voit une jeune femme blonde, assise sur un lit double, une main sur le rebord du lit (à l'opposé de la tête du lit), dans une chambre de motel. Elle regarde l'observateur (le spectateur, le peintre, moi qui la regarde), faisant dos à une grande fenêtre qui donne sur un paysage désolé, aride, de type montagneux et désertique. Le ciel est pur et bleu. Une voiture verte est garée de l'autre côté de la vitre. Au premier plan, à gauche, des valises posée sur le sol permettent de supposer que la femme vient d'arriver ou qu'elle part bientôt ; elle est, en tout cas, en transit. À droite, un manteau bleu qui repose sur le fauteuil renforce l'une ou l'autre

de ces deux hypothèses (arrivée ou départ). Une lampe de lecture et un réveil-matin se trouvent derrière la femme, sur la table de chevet. Ce qui retient par ailleurs l'attention de l'observateur, c'est la couleur blanche qui ressort du fond du tableau, qui saute aux yeux pour tout dire, d'abord sur le corps de la femme : sa robe rouge, ses cheveux blonds renforcent le contraste avec le blanc de sa peau. Cette teinte vivante, qui littéralement anime la toile, se retrouve aussi dans les étiquettes des valises posées par terre. Elles sont blanches, elles aussi, et elles ont été glissées dans un porte-carte en cuir marron.

*

Le silence de la toile (mais toutes les peintures de Hopper sont silencieuses, peut-être certaines le sont-elles plus que d'autres) vient du trait du pinceau monotone, régulier, arrive par les arrondis légers, tranquilles, mélangés aux lignes dominantes droites et sans histoires, vient de la combinaison simple chaude/froide des couleurs (vert, bleu, marron puis rouge, jaune, orange), de l'agencement et de la structure peu complexes du tableau. Ici, pas de pâtés compliqués, pas de fioritures, pas de volutes, pas de mélanges savants (en apparence) de textures où il faut faire travailler le sens dans tous les sens pour comprendre ce qui se joue dans l'image. On est face ici à des lignes simples, à des couleurs évidentes, à une figuration compréhensible, et même à un symbolisme assez clair : c'est de la conquête éternelle, imaginaire autant que physique, de l'Ouest que nous parle Hopper ici, mais une conquête maintenant triste, dépressive même (plutôt qu'exaltée comme aux premiers temps), mélancolique comme une autoroute poussiéreuse et déserte, bleue comme un motel dans la lumière de fin d'après-midi, dans une ville-fantôme désertique. La vue doublement encadrée par la fenêtre et les rideaux nous placent à l'intérieur de la chambre avec le personnage féminin. Avec lui, nous sommes témoins de la séparation entre dedans et dehors, entre nature et culture (la voiture, le paysage). C'est une toile sans vie, où les signes de vie ont été effacés : pas de végétation dans les montagnes ni sur le trottoir, aucune trace d'utilisation du lit, de la table de chevet (les seules

manipulations du lieu sont le manteau bleu sur le fauteuil, les valises sur le sol, et la femme assise sur le lit).

*

D'une manière plus générale, la composition rappelle la photographie : cette toile incarne l'atmosphère d'un cliché, a l'aura d'une photo, d'autant que son sujet (un voyage en voiture, un motel, peut-être des vacances) se prête facilement à l'idée de prendre des photos. L'interruption de la routine, la sortie de la ville, l'éloignement sont autant de prétextes pour immortaliser les paysages, les chambres, les visages. L'observateur prend la photo de la jeune femme immobile qui le regarde droit dans les yeux. Malgré ce contact entre le modèle et qui l'observe, le visage de la femme reste fermé, comme recouvert d'un masque très pâle. Le manteau bleu qui repose sur le fauteuil est peut-être à lui, peut-être à elle (est-ce une femme ou un homme qui se trouve derrière l'objectif ?). Bien que l'ambiance de reproduction mécanique (due à la précision des traits du tableau, à la pose de la jeune femme) fasse penser à une photographie en train de se faire, l'image n'a pas de profondeur. Ce manque renvoie à la question déjà soulignée avec Didi-Huberman du « figural comme inidentifiable ». Mais, ici, étrangement, le point focal du tableau nous fait voir un va-et-vient constant entre le figural et l'inidentifiable à cause, justement, de ce manque de profondeur, comme s'il fallait chaque fois faire le point avec les yeux pour mieux comprendre ce qui s'y passe. Le point focal du tableau est fait d'une épaisseur singulière d'éléments : alors que les lignes droites, les couleurs nettes mais délavées contribuent à aérer l'image (et à la rendre photographique), le milieu du tableau se trouve encombré par la superposition du rebord du lit, du genou de la femme et du phare de la voiture. Les trois éléments sont ainsi compressés les uns contre les autres, sont aplatis dans la perspective : l'effet de pan se trouve là, dans cet empilement sans air, dans cette constriction, ce manque d'espace entre les objets qui obstruent la vue et empêchent, somme toute, le regard d'aller au-delà de ce nœud. L'observateur se trouve donc chaque fois dans un entre-deux en mouvance, dans cet intervalle troublant entre « l'effet de pan » et « l'effet de détail », entre l'infigurable (l'entassement

étouffant) et le trompe-l'œil (le photographique). C'est là le trouble de ce tableau, sa dépression géographique, son infime affaissement, ce qui attire et gêne le regard en même temps. Serait-ce une piste de ce qui me fuit, l'endroit du malaise, de la résistance ? En trouverai-je un écho dans la nouvelle de Salinger ?

*

Dans « Un jour rêvé pour le poisson-banane », une nouvelle qui a paru pour la première fois en 1948 dans le magazine *New Yorker*, Muriel Glass attend, dans une chambre d'hôtel, une ligne téléphonique. Pendant qu'elle patiente, elle s'occupe à mille et une choses : elle lit un article dans une revue féminine, elle fait un peu de couture, elle enlève une tache sur un tailleur, elle s'épile un poil sur le visage. Quand la ligne téléphonique est enfin libre et que la standardiste l'appelle, elle se trouve assise sur le rebord de la fenêtre. Elle se dirige vers les lits jumeaux pour répondre au téléphone. Elle s'assoit sur l'un d'eux et entame sa conversation. Elle parle à sa mère qui se trouve à New York. Le lecteur apprend alors que Muriel est en vacances en Floride et que son mari, Seymour Glass, les a conduits en voiture jusqu'à l'hôtel. La mère de Muriel semble choquée de cette information. La conversation des deux femmes laisse entendre que Seymour a été interné à l'hôpital dans l'armée, mais qu'il en serait ressorti trop tôt. La mère de la jeune femme paraît préoccupée par le comportement bizarre de son gendre. Il aurait même un problème psychologique. Au même moment où Muriel parle à sa mère, Seymour Glass se trouve sur la plage et joue avec une enfant, Sybil Carpenter. Le jeune homme lui raconte que les poissons-bananes, qu'ils cherchent à apercevoir dans la mer, entrent dans un trou et mangent des bananes à s'en rendre malades. Puis ils meurent, car ils ne peuvent plus ressortir du trou. Leur jeu s'arrête là, Sybil rentre à l'hôtel, Seymour aussi, de son côté. Une fois arrivé dans la chambre où il trouve Muriel endormie dans un des lits jumeaux, Seymour cherche quelque chose dans sa valise. Il y prend une arme avec laquelle il se tire une balle dans la tempe droite. La nouvelle se termine ainsi, de manière tout à fait inopinée, avec ce suicide.

*

La critique, d'une manière générale, a toujours été plus intéressée par ce personnage masculin à la fois grave et juvénile, singulier et charmeur qui rappelle le célèbre Holden Caulfield du roman *L'attrape-cœurs*¹. Muriel passe toujours au second plan : elle est reconnue comme étant une femme superficielle (elle est coquette, elle lit des magazines féminins, elle a égaré le livre de poèmes allemands que Seymour lui a offert), comme ayant le mauvais rôle dans l'histoire. Les points communs entre la nouvelle et la toile de Hopper sont assez évidents bien que plutôt minces : les deux femmes se trouvent l'une dans un motel, l'autre dans un hôtel, toutes deux non loin de la fenêtre, dans une attitude d'attente. La voiture est omniprésente dans les deux cas. Les deux histoires mettent en scène une certaine Amérique, celle des vacances (Hopper a fait de longs voyages en voiture avec sa femme à l'époque de *Western Motel*), des autoroutes, des grandes étendues.

*

Le silence et une solitude contaminante sont aussi des sentiments qui émanent conjointement des œuvres de Hopper et de Salinger. Les toiles de Hopper sont célèbres pour leur atonie, je l'ai déjà dit, pour leurs personnages qui ne s'adressent pas la parole, qui se tournent le dos : ici, pas de dialogue dans les représentations semi-obscurées de ces êtres qui ne se semblent jamais bien se connaître et qui pourtant se côtoient intimement dans la lumière blanche, électrique d'un bureau, d'un bar, sous un porche. Les scènes peintes par Hopper montrent surtout une vision étouffante de l'Amérique des années cinquante, une Amérique où les rêves sont plus grands que les possibilités, une Amérique grise, dont l'image est celle d'un cadre court, d'un cadrage sans hauteur, sans horizon, une représentation qui ne respire pas et laisse à peine voir le ciel (je pense surtout aux scènes urbaines). Le silence est donc oppressant chez le peintre, un silence aveuglant dans lequel on s'enfonce comme on enfonce son chapeau sur ses yeux pour s'enfermer dans une ville immensément verticale où il ne fait pas bon lever la tête.

*

On pourrait dire la même chose des nouvelles de Salinger. Malgré leurs dialogues souvent insignifiants, parfois existentiels, les personnages de Salinger sont des *misfits*, des marginaux, souvent des adolescents ou de jeunes adultes en mal de jeunesse qui s'inventent un code de conduite pour survivre dans un monde qui ne les intéresse pas. Si Seymour Glass représente bien cet archétype du jeune rebelle, Muriel, quant à elle, est une caricature avec laquelle Salinger semble s'amuser ; elle est une jolie petite tête de linotte, pour tout dire. La jeune femme et sa mère, lors de leur conversation téléphonique, s'interrompent mutuellement, parlent de choses d'abord dramatiques semble-t-il, sans que le lecteur comprenne vraiment bien ce qui se passe², puis de choses tout à fait frivoles. Les interruptions dialogiques, le pépiement des deux femmes, le mutisme dramatique de la fin de la nouvelle imposé par le suicide de Seymour sont des indices que l'écrivain nous donne de l'importance qu'il porte aux questions entourant le silence. Remarquons par ailleurs que le koan ou proverbe zen mis en exergue au recueil contribue à une réflexion sur ce même thème : « On connaît le bruit de deux mains qui applaudissent. Mais quel est le bruit d'une seule main qui applaudit ? » L'absurdité de la question fait écho au ton insolite de plusieurs nouvelles, mais renvoie aussi en creux à l'issue funeste de Seymour qui se donne lui-même le mot de la fin en se taisant pour toujours et, de surcroît, pour des raisons obscures. Plus encore, la solitude et le silence dans ces œuvres d'art sont profondément liés à l'attente de ces femmes sur leur lit, dans leur cage de verre (les fenêtres, le nom de famille de Muriel, le jeu de mot avec le prénom de Seymour : *see more glass*), baignées l'une et l'autre par la couleur jaune (le soleil de la Floride, le sable, le « Bronze » que Muriel utilise sur sa peau, la lumière désertique et les cheveux dans *Western Motel*).

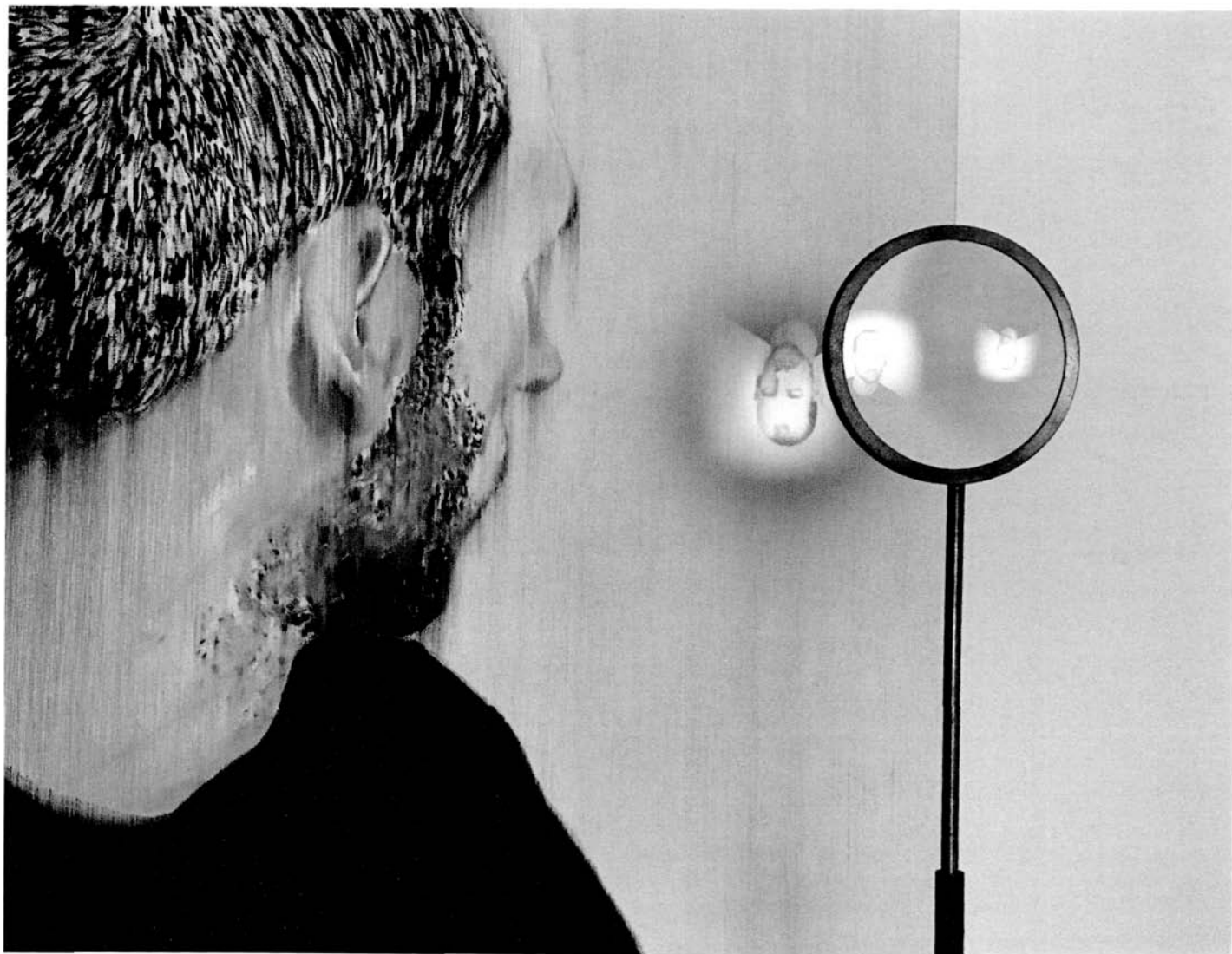
*

Mais au cœur de cette question, au croisement du silence et de la solitude que les œuvres projettent, il y a autre chose qui me désarçonne plus encore quand j'écris ces lignes, quelque chose qui éveille en moi (ce

jaune réchauffe mon esprit) ce reste introuvable, évoque le détail perdu, d'abord innommable, infigurable, puis retrouvé ? ... peut-être est-ce ça. Ça quoi ? *Le sentiment de n'appartenir nulle part*. La sensation de n'avoir aucune attache. Le vertige de s'imaginer sans domicile fixe. Ces deux femmes, chacune à sa façon, illustrent en effet une errance séculaire, toute américaine, à la fois extérieure et intérieure, une absence à soi comme une coquille vide, une non-coïncidence avec les lieux où elles se trouvent. Ce décollement de l'être, cette disjonction entre l'être et son espace crée un étrange sentiment d'inconfort, un décalage qui fait pan, semble-t-il, comme un rideau obscur qui recouvre tout le reste. Qui a recouvert *pour moi* tout le reste. Je me suis posé la question : comment accéder à un savoir oublié, occulté ? Mais finalement, l'interrogation était tout autre : qu'est-ce qui m'empêche d'accéder à ce que j'ai aisément oublié ? De quelle nature est ce rideau obscur ? Cette résistance me renvoie à une vérité aveuglante : c'est le miroir de mon propre décalage dont il est question ici. Ce sentiment d'inconfort me rappelle ma propre errance, mon itinérance même dans un monde qui chaque fois se dérobe à moi, de plus en plus. Ce qui me manquait tout ce temps-là, ce temps où je pensais que l'oubli trouverait sa réponse dans les artefacts, dans les éléments esthétiques, c'était ça, *le détail autobiographique*, le renvoi intime et égoïste à mes propres *biographèmes*. Ces deux femmes et moi-même n'en faisons qu'une, je suis ces trois femmes qui posent devant l'objectif, immobiles au visage de cire, qui se peignent les ongles pour oublier que la vie est ailleurs.

¹ Il faut dire que Seymour Glass fait partie d'une grande famille dont Salinger reparlera dans d'autres nouvelles.

² À propos de Seymour, la mère de Muriel dit : « Est-ce qu'il a recommencé une de ces comédies avec les arbres ? — Je te répète qu'il conduisait comme un ange, Maman. Écoute, je t'en prie... Je lui ai demandé de faire attention aux lignes jaunes et tout, et il comprenait, et il le faisait. Il faisait même son possible pour ne pas regarder les arbres, je t'assure. »



Richard-Max Tremblay (en collaboration avec Jean-François Cantin), *Admonitor (détail)*, 1998, huile sur toile, 102 x 102 cm, trépied en acier et lentille de verre