Gilbert Sorrentino à l'école des arts plastiques ?

Juliette Nicolini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2474>

DOI : 10.4000/itineraires.2474

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Juliette Nicolini, « Gilbert Sorrentino à l'école des arts plastiques ? », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 17 juillet 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2474> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2474>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Gilbert Sorrentino à l'école des arts plastiques ?

Juliette Nicolini

- 1 Gilbert Sorrentino (1929-2006), auteur de poésie et de fiction, est considéré comme emblématique du postmodernisme des années 1970 – notamment pour son ouvrage *Mulligan Stew* (1971), érigé par la critique en roman majeur de la métafiction américaine. Pourtant, la vision d'un Sorrentino exclusivement postmoderniste est assez réductrice puisque son esthétique se situe bien davantage du côté des valeurs modernistes dans la mesure où elle prône une quête de la vérité et d'une beauté qui se suffirait à elle-même¹ : « Art has no use. Art is beautiful. Art is beholden to no man² » (*Something Said* : 253).
- 2 Le visuel et la couleur jouent un rôle central dans son œuvre, comme les titres de ses œuvres le disent bien : *Aberration of Starlight*, *Crystal Vision*, *Blue Pastoral*, *The Orangery*, *Black and White*, parmi d'autres. Comme nombre d'écrivains modernistes, Sorrentino s'inspire des techniques de la peinture tout en restant fidèle aux spécificités de son médium : le langage. On sait que la peinture constitue un exemple pour la poésie moderniste en quête de formes nouvelles. Georges Roque, notamment, attribue l'origine de ce phénomène aux découvertes, en 1839, d'Eugène Chevreul sur le contraste simultané mises en œuvre par Delacroix et les impressionnistes (Roque 1997 : 18). Parallèlement, le sujet en peinture perd de son importance pour laisser place à une suprématie de la forme qui culmine au début du xx^e siècle.
- 3 En 1912, Robert Delaunay a l'idée d'une peinture fondée uniquement sur ces contrastes de couleur, perçue d'un seul coup. Il va encore plus loin en se démarquant de la distribution systématisée par Lessing qui attribuait le simultané à la peinture et le successif à l'écriture. La perception simultanée est certes une propriété fondamentale de la peinture mais, selon Delaunay, elle peut être étendue à l'écriture. Georges Roque rapporte les propos du peintre : « Le simultanéisme littéraire peut être donné par l'emploi des contrastes des mots » (Delaunay 1957 : 112). Et Delaunay donne justement en exemple le titre du beau et fameux poème de Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1912) : « Transsibérien-Jehanne de France est "un contraste

simple”, contraste de temps (train/Jeanne d’Arc) et de lieu (Russie/France) » (Roque 1997 : 359). L’exemple choisi par Delaunay indique que le contraste simultanée appliqué à l’écriture ne nécessite pas nécessairement l’emploi de mots de couleur.

- 4 Là s’opère un renversement dans l’ordre de prééminence qui revenait auparavant à la poésie ou à la littérature. Si les qualités de simultanéité sont prisées, alors la peinture devient modèle pour les écrivains modernistes, comme chez William Carlos Williams, l’un des maîtres revendiqués de Sorrentino : « C’est l’immédiateté de l’impact d’un tableau que Williams admire le plus chez les peintres et qu’il tente de reproduire dans ses poèmes » (Aji 2001 : 135).

Contrastes simultanés

- 5 L’intention de Cézanne, de Picasso ou de Braque était de produire une œuvre existant au même titre qu’un objet dans la nature. Pour Williams également, le matériau du poème doit se constituer de mots-objets dont la finalité n’est pas soumise à une thématique, principe énoncé par ce leitmotiv de *Paterson* : « No ideas but in things. » La modernité réside dans l’accent sur la matière même de l’écriture :

It is the making of that step, to come over into the tactile qualities, the words themselves beyond the mere thought expressed that distinguishes the modern [...]. And it is the reason why painting and the poem became so closely allied at that time. It was the work of the painters following Cézanne and the Impressionists that, critically, opened up the age of Stein, Joyce and a good many others. (Williams 1951 : 380)

- 6 Mis à part Williams, Sorrentino admire un poète de sa génération, Jack Spicer, dont l’œuvre constitue, selon lui, un accomplissement du slogan de *Paterson* :

It is Williams’ “no ideas but in things” extended, further, into : things *are* ideas, and ideas must be, ultimately, things—for the poet. It is I believe, what Spicer meant when he said that he wanted the lemon in his poem to be as real as the newspaper in a collage is real. (*Something Said* : 51)

Le morceau de journal dont il est question se rapporte évidemment au cubisme, et on voit bien ici à quel point les arts plastiques se constituent en modèles à suivre.

- 7 À la fin des années 1950, durant l’apogée de l’expressionnisme abstrait, Sorrentino a presque trente ans. New York est à cette époque un ferment artistique particulièrement riche où se concentre tout ce qui compte d’écrivains et d’artistes de la nouvelle génération. Peintres et écrivains se retrouvent au Cedar Street Bar dans l’East Village pour de fructueux échanges, comme Sorrentino l’explique à Dennis Barone en 1981 : « A writer of “the new persuasion”, if you will, had much more rapport with an abstract painter than he had with a writer of a 1940 sensibility » (Barone 1981 : 243). Cette sensibilité qu’il réproche concerne une grande partie de la littérature américaine des années 1950, axée sur les réalités sociales liées à la Dépression et à la Seconde Guerre mondiale.
- 8 Dans un entretien avec Barry Alpert qui date de 1974, Sorrentino explique sa conception, inspirée par sa fréquentation des peintres, d’un poème-objet qui ne serait pas tenu de signifier et qui serait à lui-même sa propre finalité :

GS : It’s a kind of sculpted figure and it doesn’t mean anything. As I said before, the dreams are not dreams. [...] Let me use the word “dream” and see what happens. That’s why color or various words for colors came into the poems, because I began to see that you could indeed do this with a poem. Mallarmé’s “flower” never seen in

any bouquet.

BA : So that evokes the world of visual art : that a poem can be like a painting.

GS : Right, because at that time I began to see pictures more than I'd seen them before. (Alpert 1974 : 7)

- 9 Le poème est aussi un objet qui doit être appréhendé dans ses formes et ses volumes. Pour Sorrentino, les mots de couleur élaborent le poème comme les touches de couleur composent la peinture. Il y a là la recherche d'un rapport direct, non conventionnel, entre les mots et les choses, d'une pictorialité des mots du poète qui « exprimer[aient] les objets par des touches y répondant en coloris », selon l'expression de Mallarmé ([1897] 1992 : 364). Sorrentino, lui aussi, est pris par le désir chimérique de nier la signification du mot pour laisser place à une pure présence. En soulignant le rôle du mot de couleur qui intervient au même titre que le mot « rêve », il laisse de côté la couleur du réel.
- 10 L'écrivain se réfère aux arts plastiques parce qu'ils permettent un accès plus direct au monde que le mode linguistique qui, par son caractère abstrait et arbitraire, tend à s'éloigner des choses. La peinture, proposant des formes et des couleurs que l'on peut appréhender immédiatement, d'un seul coup d'œil, imite davantage les processus du réel. Pourtant, il n'est pas question de s'inféoder au mode pictural, comme l'explique Hélène Aji à propos de William Carlos Williams, « mais de provoquer une expérience esthétique approchant au maximum l'expérience picturale. [...] l'idée : apprendre les méthodes d'un autre art, afin de les utiliser selon les mêmes principes fondamentaux, mais en les adaptant à son propre médium » (Aji 2001 : 137).
- 11 En effet, l'intérêt de Sorrentino pour la peinture doit être considéré à travers le filtre de son rapport au langage qu'il s'agit encore et toujours de travailler afin d'en approcher l'expression la plus juste. L'évocation de peintures ou de photographies dans son œuvre sert de prétexte à traiter des enjeux de la représentation auxquels se confronte toute forme d'art, et à rappeler l'indispensable autonomie de l'art.
- 12 Un exemple de contraste simultané de mots illustre la complexité d'une démarche qui prend le pictural pour modèle tout en respectant les exigences propres au langage. Dans *Splendide-Hôtel*, publié en 1973, le narrateur se souvient d'une scène de son enfance, survenue lors de ses vacances dans le New Jersey³ :

How distinctly I see those sunburned German Farmers and their hefty wives flying across the floor. Many of them were members of the German-American Bund and went to meetings in brown shirts and polished boots. Yet they were beautiful on the dance floor. Yet in my tenth year the Warren House was magic. White rockers on the porch in cool shade. Beyond the town the Jenny Jump Mountains, a blue-green haze. (*Splendide* : 24)
- 13 L'épisode se conclut par deux phrases nominales qui composent un îlot poétique exprimant à lui seul toute la nostalgie du paragraphe. L'absence de verbe produit une immobilisation des deux scènes, l'une proche, l'autre lointaine, qui porte l'écriture dans une dimension hors du temps, éternellement figée.
- 14 Le contraste, pour fonctionner aussi efficacement que celui de deux touches de couleur juxtaposées, exige une certaine proximité dans le texte. Si l'on examine la distribution spatiale du syntagme « White rockers on the porch in cool shade », on constate que les notations visuelles sont placées symétriquement de chaque côté de l'axe central constitué par le complément de lieu – « on the porch » : à gauche, le sujet, les fauteuils à bascule blancs, et à droite, l'ombre fraîche. En outre, l'homogénéité rythmique de la phrase – chaque syntagme comportant trois syllabes – contribue à l'équilibre de la

vision. Ainsi, la présence de l'ombre, loin de nuancer le blanc des fauteuils, produit au contraire un effet de contraste : la division dans l'espace du texte produit deux entités séparées – d'un côté, le blanc pur des fauteuils, et de l'autre, l'ombre. Les catégories de contenant et de contenu sont abolies pour produire une vision sans profondeur qui juxtapose la valeur sombre et la valeur claire. Le minimalisme de la phrase et la brièveté des syntagmes, composés du prédicat et d'un seul attribut, « white rockers », « cool shade » renforcent encore cette impression de pureté et de puissance de la couleur.

- 15 Il faut noter que Sorrentino utilise le contraste simultané propre à la peinture tout en le pliant au caractère discret du langage : les mots, s'ils cohabitent dans la phrase pour produire du sens, n'en gardent pas moins leur autonomie et peuvent fonctionner comme des entités distinctes. Ainsi, avec le mot « white », le lecteur visualise la couleur blanche intacte, c'est-à-dire que, dans la phrase, la couleur blanche des fauteuils n'est pas obligatoirement affectée par l'ombre dans laquelle ils se trouvent. Au contraire, dans la réalité, la couleur des fauteuils, affectée par l'ombre ambiante, ne saurait être perçue comme une couleur blanche. De même, un peintre qui chercherait à représenter des fauteuils posés dans l'ombre d'un porche, serait amené à salir ce blanc, ou à le bleuir, tout au moins.
- 16 L'équilibre du blanc et de l'ombre dans la phrase, et le caractère cloisonné du langage, coopèrent afin de produire une image contrastée dans la conscience du lecteur. En empêchant tout changement de la couleur, Sorrentino s'oppose ici à la conception aristotélicienne de la couleur qui en fait un « accident de la lumière » (Roque 1997 : 5). À ce propos, Georges Roque explique que, bien qu'Aristote ne définisse pas la couleur comme un accident, « il est cependant frappant de constater que chaque fois, ou presque, qu'apparaît le concept d'accident, Aristote donne invariablement un exemple impliquant la couleur [qui] joue en quelque sorte le rôle de modèle de l'accident » (*Ibid.* : 5-6). Dans la mesure où l'accident n'est pas une caractéristique propre d'un objet, puisqu'il peut ou peut ne pas lui appartenir, on comprend que la couleur, changeante selon les fluctuations de la lumière, produise un exemple approprié. La blancheur, notamment, se montre particulièrement instable, « car rien n'empêche que la même chose soit tantôt blanche, et tantôt non-blanche » (*Ibid.*).
- 17 Dans ce cas précis, la couleur blanche semble être indépendante de la chose qu'elle qualifie, c'est-à-dire des *rocking-chairs*, puisque l'ombre n'a aucune incidence sur elle. Cette résistance, à la lumière, de la couleur blanche fait qu'elle semble être d'une autre nature : plus qu'un simple attribut, elle se présente ici comme une essence, dans la mesure où elle n'est pas affectée par les accidents de la lumière. Sa qualité de souvenir lui permet d'être inaliénable, elle paraît figée dans un passé hors d'atteinte, couleur du souvenir, une couleur mentale.
- 18 On trouve une variation de la phrase de *Splendide* dans le paragraphe liminaire d'un poème de *The Orangery*, publié en 1978, cinq ans plus tard, intitulé « The Crown » :

The smoke of an orange corona corona [*sic*]
releases the imagination so that
it lights upon that shady porch
on which white rockers gleam whiter
in the cool blue shadows [...]. (*The Orangery* : 80)
- 19 Les *rocking-chairs* blancs sont bien là, dans l'ombre du porche. La description est beaucoup moins concise, et plus explicite en ce qui concerne la couleur : les ombres

sont d'un bleu froid et n'assombrissent pas le blanc des fauteuils qui, bien au contraire, luisent d'une luminosité encore plus forte, éclairés par la fumée de l'imagination plus puissante que la pleine lumière. Notons à ce propos le rôle crucial de cette faculté pour Sorrentino, comme pour Williams avant lui : « Only the imagination can save us by allowing us to see, momentarily, the truth » (*Something Said* : 22).

- 20 Ce poème renforce l'hypothèse du contraste dans le premier exemple : le blanc de ces « white rockers » forme bien un contraste de valeurs avec l'ombre fraîche (« cool shade »). La vision est placée sous le signe d'une subjectivité qui ne se soumet pas aux lois du réel, qui tire des leçons de la peinture tout en exploitant les possibilités d'abstraction et d'imagination qu'offre le langage.
- 21 On a vu que Sorrentino déclare utiliser les mots de couleur comme autant de touches de peinture. La charge sensorielle du mot sera d'autant plus forte que la portée sémantique est réduite, comme dans l'alliance attendue du vert, de l'herbe, et de la Californie : « [...] and tonight they would stay in California, see green, it would be warm » (*The Sky Changes* : *Ibid.* : 120) ; « [...] they saw, on occasion, green patches in the distance... » (*Ibid.* : 121) ; « [...] to their right, was a sloping valley, brilliant green with grass, dotted with black-and-white cows, grazing » (*Ibid.* : 122) ; « [...] the great Central Valley was just over this last chain of innocuous hills, it was warm and green [...] » (*Ibid.*)
- 22 D'autres types d'accords apportent des touches de couleur pure, comme ce personnage en gris et bleu : « Tom was gray. All of him. His face though merged into blue around his eyes and in the hollows of his cheeks [...] » (*Steelwork* : 9). Dans un autre roman, les cheveux rouges et les dents vertes attribués à une certaine Margie élaborent un portrait de facture expressionniste, voire caricaturale : « [...] and I just wanted to ask you if Margie still had green teeth, Mom said, it was the only Irish thing about her [...] » (*Aberration of Starlight* : 19) ; « Red hair and rotting teeth » (*Ibid.* : 100) ; « Red hair and stains on her dress » (*Ibid.* : 101) ; « Down in Miami beach with the tramp with her green teeth. "Match her dress" » (*Ibid.* : 105). L'octroi de la couleur verte aux dents de l'Irlandaise procède d'un goût pour le cliché et l'outrance mais apporte aussi une dimension sensorielle, décuplée par son alliance avec le rouge. Les deux notes de couleur complémentaires et discordantes mettent la touche finale à une succession de syntagmes colorés, comme les notes de couleur qui composent un tableau : « Chinese slippers and flowers, orange blossoms and white roses and lily of the valley and then those green teeth and red hair » (*Ibid.* : 104). Le caractère convenu du syntagme « orange blossoms » et de l'attribution de la couleur blanche à des lis et des roses s'étend par contamination à la couleur des dents qui en semble presque acceptable.
- 23 La description d'un badge est forgée par les qualificatifs de couleur les plus simples, sans souci de précision : « On her dress, pinned high on the left breast, was a large white button with a red, white, and blue V in its center and underneath that letter three red dots and a dash. Curving around the outer rim were the blue words FOR VICTORY » (*Steelwork* : 7).
- 24 Un dispositif fréquent consiste à injecter régulièrement de la couleur dans le texte comme avec ces syntagmes nominaux qui émaillent une section d'*Aberration of Starlight*. Marie se souvient de son passé heureux avec son mari, avant qu'il ne la quitte pour Margie aux « dents vertes », et des objets de couleur rouge qui y sont attachés : « Red Moon roadster with the wire-spoke wheels » (*Aberration* : 99) ; « The red Moon » (*Ibid.* : 100) ; « The red Moon outside the door » (*Ibid.* : 103) ; « Red silk slippers » (*Ibid.* : 101) ;

« Red slippers from Yung's » (*Ibid.* : 104) ; « Red Moon with wire-spoke wheels. Red silk slippers » (*Ibid.* : 106). Les syntagmes nominaux, statiques, forment de petits tableaux sur lesquels on s'arrête momentanément. Le mot « red », par son apparition répétée et sa distribution à intervalles réguliers dans le texte, envahit l'espace textuel de sa présence chromatique. Cela rappelle Matisse qui, dans un entretien avec Louis Aragon en 1971, affirme qu'« un centimètre carré de bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré du même bleu » (Matisse 1972 : 129). On pourrait transposer cette phrase au domaine de l'écriture en affirmant qu'une occurrence unique de rouge n'est pas aussi rouge que plusieurs occurrences de ces touches de couleur pure dont la présence répétée dans le texte intensifie le pouvoir colorant.

- 25 La juxtaposition a-hiérarchique des phrases nominales simples, sans complément, donne un effet de surface comparable à celui d'un collage. Le processus itératif qui touche au psittacisme aboutit à ce que le terme générique et abstrait se charge de lyrisme. Ainsi ressassée, la couleur rouge se mue en un signe de folle obsession qui tourmente Marie et qui empêche toute progression du discours. Ici aussi, c'est la charge sensorielle qui prévaut puisqu'après la première occurrence, le terme perd sa fonction informative.
- 26 On pourrait établir un rapprochement entre Sorrentino et Hemingway, en se rapportant aux propos de Clara Mallier :

Par la récurrence d'associations entre un type d'objet et une couleur spécifique, Hemingway crée une palette stéréotypée. Ces répétitions semblent vider les mentions de couleurs de leur charge signifiante potentielle pour insister sur leur simple aspect sensoriel : la couleur s'éloigne du pôle de l'expression pour rejoindre celui de l'expressivité. (Mallier 2005 : 84)

Chromatisme de l'écriture

- 27 Tous ces exemples offrent un point de convergence : Sorrentino ne cherche pas à varier les nuances de couleur dans ses textes mais il opte systématiquement pour le mot le plus simple pour désigner la couleur : « blue », « white » ou « red »⁴.
- 28 Alors que la peinture est prise comme modèle, la question se pose de la capacité du langage à rendre un rouge comme le fait l'art visuel. Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky analyse les divergences entre le rouge peint, concret, et le mot « rouge ». Il s'intéresse à la résonance du mot de couleur dans la conscience :
- Le mot rouge [...]. Le rouge qu'on ne voit pas, mais que l'on conçoit de la manière la plus abstraite, éveille, néanmoins, une certaine représentation tout intérieure, à la fois précise et imprécise, d'une sonorité intérieure. Ce rouge qui résonne en nous quand nous entendons le mot « rouge » reste vague et comme indécis entre le chaud et le froid. La pensée le conçoit comme le produit d'insensibles graduations du ton rouge. C'est pourquoi cette vue tout intérieure peut être qualifiée d'imprécise. Mais elle est en même temps précise, parce que le son intérieur demeure pur, dépouillé, sans tendances accidentelles ni au chaud ni au froid, tendances qui aboutiraient à la perception de détails. (Kandinsky [1912] 1969 : 94-95)
- 29 Considérer la couleur pour elle-même implique l'absence d'un support ou d'un objet sur lequel elle serait déposée. Ce « rouge » est une substance autonome qui ne dépend pas d'un prédicat. Cette présentation de la couleur dans la conscience sera bien dépouillée de tendances accidentelles et fera usage des moyens les plus directs possibles : la frontalité, la simplicité de forme, l'absence de nuance. Merleau-Ponty

raconte l'expérience du psychologue Werner Heinz qui tâche de « saisir le mot [rot] dans son expression vivante ». Il décrit « une sorte de plénitude assourdie qui envahit [s]on corps », un « halo rouge sombre » (Merleau-Ponty [1945] 1976 : 272). Toute évocation mentale de la couleur se produit comme une masse colorée de forme indéterminée, régulière par défaut, puisque rien d'autre n'est sollicité qui pourrait porter atteinte à son intégrité. Sans ombre et sans nuance, elle flotte, en quelque sorte, dans la conscience.

- 30 Pour Kandinsky, la pureté et le dépouillement sont des qualités fondamentales du mot « rouge » tel que nous le percevons. Le mot provoque une résonance pure dans la conscience, qui renverrait à l'idée, l'essence du rouge. La pratique picturale, en revanche, se fonde sur une couleur bien concrète :

Mais quand il s'agit de rendre ce rouge, comme le fait la peinture, sous une apparence sensible, il faut : 1° qu'il ait un ton déterminé, choisi dans la gamme infinie des rouges, donc, qu'il soit, pour ainsi dire, caractérisé subjectivement ; [...] 2° qu'il soit délimité en surface par rapport à d'autres couleurs. (Kandinsky [1912] 1969 : 94-95)

- 31 Or le langage est bien insuffisant pour dire l'infinie possibilité des couleurs. Jacques Le Rider explique que, lorsqu'on désigne un objet par un mot, cela « relève d'un processus d'abstraction, de généralisation, de mise entre parenthèses des différences et des particularités individuelles. C'est particulièrement vrai des noms de couleurs : on résume une sensation de couleur par un mot, en faisant abstraction des particularités de son étendue et de sa nuance » (Le Rider 1997 : 387). Il semble paradoxal que Kandinsky cherche néanmoins à définir un langage de la couleur, comme s'il fallait absolument en passer par là. Il faut se souvenir qu'il cherche cette langue au moment où il va accomplir le saut vers l'abstraction dont il craint qu'elle n'aboutisse à une impasse vide de sens. L'abandon de la figuration, et de la narration, doit être compensé par un discours élaboré sur la peinture. En effet, la peinture est muette, selon Jacqueline Lichtenstein : « Car le discours pictural ne peut jamais se dire en sa propre langue, uniquement composée de signes visibles. Poésie muette, la peinture est tributaire d'un langage qui lui rend son sens intelligible en lui prêtant une parole qui lui fait défaut » (Lichtenstein 1999 : 164). Ce mutisme affecte encore davantage la couleur, le dessin étant traditionnellement chargé de fournir une narration qui donne prise au discours. Mais Kandinsky franchit encore une étape en demandant à la peinture de devenir langage tout en laissant de côté la narration. Les formes et les couleurs doivent être constituées en un nouveau langage pictural avec la syntaxe et le vocabulaire qui lui sont propres.

- 32 Le langage de couleur se partage en deux catégories : d'une part, les dénominations directes, ou termes de base, d'autre part, les dénominations indirectes ou référentielles⁵ (Mollard-Desfour 2000 : 23). En anglais comme en français, il existe onze termes de base, indéfinissables par rapport à une autre couleur, et qui correspondent à onze champs chromatiques (un champ chromatique englobe toutes les nuances d'une couleur donnée) : « black, white, grey, red, yellow, blue, orange, green, purple, brown, and pink » (Kertulla 2002 : 82). Dans la langue anglaise, le champ chromatique de « red », par exemple, se subdivise en quatorze couleurs secondaires qui sont, selon leur ordre chronologique d'apparition, « ruddy, scarlet, crimson, vermilion, cherry, coral, ruby, carmine, maroon, cerise, magenta, burgundy, terracotta, claret » (*Ibid.* : 145-146).

- 33 Au stade que l'on nommera « primaire », les nuances de rouge n'existent qu'à l'état d'« objets » virtuels puisque le terme hyperonyme peut s'actualiser dans chacun des quatorze termes hyponymes. Si l'on passe au stade « secondaire » de la terminologie de couleur, se pose la question du choix entre les quatorze termes qui coexistent sous l'égide du terme hyperonyme, et qui se présentent comme des rouges aux nuances diverses que l'on aurait disposés sur une palette. À l'inverse, la couleur primaire du peintre, qui ne peut s'obtenir par une autre couleur, puisqu'elle est à elle-même son constituant unique, n'est en quelque sorte divisible que par elle-même, au sens du nombre premier en mathématiques.
- 34 On sait que ces couleurs primaires – dont tous s'accordent aujourd'hui pour dire qu'elles sont au nombre de trois : jaune, rouge magenta et bleu cyan – jouent un rôle essentiel dans la peinture moderne. La nouvelle plastique de Mondrian, en particulier, implique un usage très codifié et rigoureux des couleurs et des formes : « Le moyen plastique doit être le plan ou le prisme rectangulaire de couleur primaire (rouge, bleu et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris) » (Seuphor 1987 : 129).
- 35 Le caractère essentiel et originel des couleurs primaires leur a fait porter la quête d'une modernité à la recherche d'un langage dépouillé. En effet, les couleurs primaires – « indécomposables en éléments plus simples » qui « permett[ai]ent en plus de composer toutes les autres » (Roque 1997 : 50) – fondent la base du spectre coloré. Leur caractère originel, pur de tout mélange, en vient à signifier la pureté des origines et la rigueur qu'on leur prête les constitue en ingrédients nécessaires à l'établissement d'un nouvel ordre.
- 36 En théorie, le peintre peut obtenir toutes les couleurs du spectre en mélangeant les couleurs primaires. Bien entendu, il en va tout autrement dans le domaine du langage. Mais on peut, en dépit de ces différences de nature fondamentales, établir un système de correspondances entre le langage et le visuel : autrement dit, les termes de base de couleur peuvent correspondre, dans une certaine mesure, aux couleurs primaires matérielles du peintre, puisqu'elles constituent l'expression la plus directe de la couleur. Si l'on considère les niveaux du langage de la couleur selon leur ordre de succession, comme des paliers successifs à franchir – premiers et secondaires –, on peut établir des correspondances entre couleurs primaires et dénominations directes. Les dénominations indirectes, plus précises, « vermillon, scarlet », se situent à un niveau plus « avancé » de langage que les dénominations directes placées en position initiale. Les termes fondamentaux de couleur correspondent aux accès obligés pour nommer la couleur et, comme tels, génèrent tous les mots de couleur que compte la langue – comme les couleurs primaires génèrent toutes les couleurs. On proposera donc de les dénommer des « termes primaires de couleur ».
- 37 Bien loin de dénoter une indifférence à la couleur, le choix de Sorrentino s'accorde pleinement avec ses positions esthétiques. En effet, dans son souci de produire une œuvre qui puisse rivaliser avec le réel, il affirme que le langage doit être un « seuil » afin de « laisser le monde entrer dans le poème » (*Something Said* : 54). Or les termes simples de couleur forment l'accès le plus direct à la terminologie de couleur et, de la sorte, se situent au seuil de la formulation langagière pour ce qui concerne la couleur. D'autre part, l'absence de caractérisation permet à ces mots de couleur génériques de préserver tout leur potentiel de virtualités non actualisées. Le terme « red » peut signifier une infinité de rouges, ce qui permet à l'imagination de se déployer

pleinement. Les mots se doivent de libérer l'imagination contenue dans les choses, ce que permet le caractère synthétique du terme générique de couleur.

- 38 Enfin, pourquoi tenter d'exprimer la couleur par des nuances qui n'approcheront jamais la subtilité du réel ? Les quatorze termes hyponymes du rouge ne peuvent couvrir les possibilités infinies du rouge réel ou peint, et y recourir peut apparaître comme une solution insatisfaisante, « bâtarde ». L'hyperonyme affiche de façon évidente son impuissance ; de là à conférer plus d'honnêteté à son usage, il n'y a qu'un pas. Sorrentino ne cherche pas à nier les spécificités de son médium⁶ : non seulement il en accepte toutes les déficiences mais il radicalise le manque en l'exploitant systématiquement. Son choix procède d'une intransigeance, voire d'un purisme moderniste. Sorrentino utilise les « termes primaires » de couleur tout comme les peintres modernes les plus rigoristes se limitaient aux couleurs primaires.
- 39 En effet, l'esthétique participe chez lui d'une éthique qu'il affirme, dans son roman *Imaginative Qualities of Actual Things*, en des termes qui rappellent le ton autoritaire des manifestes modernistes : « The more harshly the latter [the writer's tyranny] is exercised, the purer the prose [to move] into a realm of total truth » (*Imaginative* : 111-112).

* * *

- 40 Comme les écrivains modernistes du début du xx^e siècle, il se nourrit des découvertes des peintres mais sans jamais faire allégeance à un médium qui n'est pas le sien. Les leçons qu'il tire de la peinture ne sauraient le détourner de sa quête d'un langage « totalement vrai », en accord avec sa nature propre. Le goût d'une forme juste s'accompagne du rejet de solutions intermédiaires, dans le respect quasi sacré des règles du médium qu'il s'est choisi.

BIBLIOGRAPHIE

- Aji, Hélène, 2001, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, Paris, L'Harmattan.
- Alpert, Barry, 1974, « Shoveling Coal: A Conversation with Gilbert Sorrentino », *Vort*, vol. 2, n° 3, p. 3-30, [En ligne], <http://jacketmagazine.com/29/sorr-alpert.html>.
- Andrews, David, 2001, « Gilbert Sorrentino », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 21, n° 3, p. 7-59.
- Barone, Dennis, 1981, « An Interview with Gilbert Sorrentino », *Partisan Review*, n° 2, p. 236-246.
- Delaunay, Robert, 1957, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, (documents inédits publiés par Pierre Francastel).

- Greenberg, Clement, [1960] 1995, « Modernist Painting », dans John O'Brian (dir.), *Clement Greenberg: the Collected Essays and Criticism*, vol. 4, « Modernism with a Vengeance : 1957-1969 », Chicago (Ill.), Londres, University of Chicago Press, p. 85-93.
- Kandinsky, Wassily, [1912] 1969, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par Pierre Volboudt, Paris, Denoël, coll. « Médiations ».
- Kerttula, Seija, 2002, *English Colour Terms: Etymology, Chronology and Relative Basicness*, Helsinki, Société néophilologique.
- Le Rider, Jacques, 1997, *Les Couleurs et les Mots*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- Lichtenstein, Jacqueline, 1999, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- Mallarmé, Stéphane, [1897] 1992, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Mallier, Clara, 2005, « Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature ? : pour une lecture non sémiotique de la couleur chez Ernest Hemingway », *Revue française d'études américaines*, n° 105, p. 77-92.
- Matisse, Henri, 1972, *Écrits et propos sur l'Art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1945] 1976, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Mollard-Desfour, Annie, 2000, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur du xx^e siècle : le rouge*, Paris, CNRS Éditions.
- Roque, Georges, 1997, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Seuphor, Michel, 1987, *Piet Mondrian*, Paris, Séguier.
- Sorrentino, Gilbert, [1980] 1981, *Aberration of Starlight*, Londres, Marion Boyars Publishers Ltd.
- , [1971] 1995, *Imaginative Qualities of Actual Things*, Elmwood Park (Ill.), Dalkey Archive Press.
- , *Splendide-Hôtel*, 1973, New York, New Directions.
- , 1978, *The Orangery*, Austin, Londres, University of Texas Press.
- , [1966] 1998, *The Sky Changes*, Normal (Ill.), Dalkey Archive Press. Traduction française : *Le Ciel change*, trad. de Philippe Mikriammos, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- , [1984] 2001, *Something Said*, Normal (Ill.), Dalkey Archive Press.
- , [1970] 1992, *Steelwork*, Elmwood Park (Ill.), Dalkey Archive Press. Traduction française : *Steelwork*, trad. de Bernard Hoepffner avec la collaboration de Catherine Goffaux, Grenoble, Cent Pages, 1999.
- Williams, William Carlos, 1951, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House.

NOTES

1. Parmi les critiques qui relèvent ces aspects souvent négligés de son œuvre, on peut compter en particulier John O'Brien, éditeur de *The Review of Contemporary Fiction* dont le premier numéro fut consacré à Sorrentino, et David Andrews qui a rédigé sur lui une thèse non publiée à ce jour. Dans

un long article sur Sorrentino, Andrews note sa sensibilité moderniste : « Like his best fiction, his criticism is austere, acerbic, and modernist in sensibility » (Andrews 2001 : 7).

2. Les textes critiques de Sorrentino sont rassemblés en un recueil, *Something Said*, dont la première parution date de 1984.

3. Le titre se réfère à un vers de Rimbaud tiré d'« Après le déluge » (*Illuminations*) que Sorrentino a placé en exergue de *Splendide-Hôtel* : « Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle. »

4. Il en va tout autrement quand il s'agit de jouer sur la démesure et sur l'ironie, ce qui ne sera pas évoqué dans le cadre de cet article.

5. Les dénominations directes seront indifféremment désignées dans cet article par « termes de base », « termes génériques » ou « hyperonymes ». Les dénominations indirectes seront appelées « secondaires » ou « hyponymes ».

6. Selon Clement Greenberg, les techniques (ou médiums) doivent respecter les spécificités de leur nature afin de satisfaire aux principes du modernisme qu'il décrit dans son célèbre article écrit en 1960, « Modernist Painting » : « It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium » (Greenberg [1960] 1995 : 86).

RÉSUMÉS

Le visuel et la couleur jouent un rôle central dans l'œuvre de l'auteur américain Gilbert Sorrentino (1929-2006). Tout comme les poètes modernistes, il s'inspire des arts plastiques qui permettent un accès plus direct au monde tandis que le mode linguistique, par son caractère abstrait et arbitraire, tend à s'éloigner des choses. La question se pose alors de la capacité du langage à rendre la couleur. En effet, le peintre peut obtenir toutes les couleurs du spectre en mélangeant les couleurs primaires, ce qu'interdit le caractère discret de la langue. Sorrentino choisit de radicaliser cette lacune. Pour dire le rouge, il ignore les termes spécifiques tels que « vermillon » ou « scarlet » et se limite à l'usage du mot de couleur générique « red » qui signifie à lui seul tous les rouges possibles. Sa charge sensorielle immédiate évoque la couleur primaire et pure de la peinture moderne. Le choix de Sorrentino procéderait donc d'une intransigeance, voire d'un purisme moderniste.

Colour and the visual are central to the works of the American writer Gilbert Sorrentino (1929-2006). Like the modernist poets, Sorrentino was inspired by the visual arts, which allow for a more direct interpretation of the world, whereas words, being more abstract and arbitrary, tend to impose a certain distance from experience. But can language render the notion of colour as it is expressed in the visual arts? Painters have direct access to the whole colour spectrum by mixing primary colours in a way that the discreteness of the written word forbids. Sorrentino chooses to accept and further to radicalize this limitation. When qualifying red objects he avoids specific terms such as "vermilion" or "scarlet" and keeps to the generic word "red," which encompasses all the shades of red. Its sensory impact evokes the pure and primary colours of modern painting. Sorrentino thus rejects compromise, an attitude which verges on modernist purism.

INDEX

Mots-clés : Gilbert Sorrentino, couleur, visuel, générique, modernisme, purisme

Keywords : Gilbert Sorrentino, colour, visual, generic, modernism, purism

AUTEUR

JULIETTE NICOLINI

Docteur de l'université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, professeur d'arts plastiques à l'école

Jeannine-Manuel, chercheuse indépendante