



N°3 A la lettre

- Gilles Chamerois

L'esperluette et la majuscule : tours et détours de la lettre dans *Mason & Dixon* de Thomas Pynchon

Comme tous les grands livres, *Mason & Dixon* est une méditation sur l'écriture. Une méditation dans laquelle jouent un rôle tous les éléments matériels nécessaires à la réalisation d'un livre, des arbres qu'il a bien fallu abattre à la structure laminée des pages¹, au plomb de l'encre et aux mines dont il a fallu l'extraire, sans oublier bien sûr « l'Urine d'Apprentis dans laquelle les tampons encres ont mariné pour se ramollir » (390). Tous ces éléments, les deux arpenteurs éponymes, embauchés en 1764 pour tracer la ligne qui depuis porte leur nom et sépare le Sud du Nord des États-Unis, les auront croisés lors de leurs aventures picaresques, mais l'attention à la matérialité de l'écriture est patente dès la couverture du roman (**fig. 1**) et le « rendu de vieux parchemin » recherché par Pynchon². Ce rendu a été obtenu en agrandissant plusieurs fois un papier

¹ T. Pynchon, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt, 1997, p. 389. Les références suivantes seront données entre parenthèses dans le corps du texte. La traduction est celle de C. Claro et B. Matthieussent, *Mason & Dixon*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2001.

² W. Saint John, « The Secret Selling of Thomas Pynchon », *New York Observer*, 2 juin 1997. On peut trouver les extraits de l'article qui traitent de la couverture de *Mason & Dixon* dans cette

d'époque ainsi que les lettres des noms de Mason et de Dixon, elles aussi d'époque. Ce changement de perspective, cet isolement d'un détail à la manière d'un Daniel Arasse, nous nous proposons d'abord, à l'invite de Pynchon, de tenter d'en déplier les implications, et en particulier de suivre les méandres de l'esperluette. Nous tournerons ensuite la page et tenterons d'une manière analogue de changer de point de vue sur l'incipit³ en laissant notre regard, non pas cette fois se perdre dans le détail de la lettre mais se brouiller légèrement, rester en retrait de la signification et ne considérer que la forme des lettres et des lignes, et en particulier cette modulation rythmée que leur impriment les majuscules.

On sait l'attention que Thomas Pynchon a portée à la couverture de *Mason & Dixon* par deux sources essentielles, l'article du *New York Observer* déjà cité en note et un entretien téléphonique d'un membre de la Pynchon-list avec Raquel Jaramillo, la conceptrice de la couverture⁴. Plusieurs points méritent d'être soulignés. D'abord, selon les mots de Raquel Jaramillo, Pynchon « est quelqu'un qui manifestement se soucie de la couverture de ses livres »⁵. Ensuite, s'il était besoin de prouver l'importance de l'esperluette, la graphiste avait d'abord conçu la couverture avec comme titre *Mason and Dixon*, il lui a fallu bien sûr recommencer et faire de nombreuses propositions d'esperluettes créées pour l'occasion⁶ avant que la typographie ne satisfasse Pynchon, « un adorateur de l'esperluette » selon les mots de Warren St John, discutant de détails tels que « la

entrée de la Pynchon-list : davemarc, « Re : New York Observer (6/2/97) », 28 mai 1997, pynchon-l, <http://waste.org/mail/?list=pynchon-l&month=9705&msg=15495>. La Pynchon-list est un groupe de discussion dont font partie plusieurs spécialistes reconnus de Pynchon. Tout l'échange sur la couverture de *Mason & Dixon* et sur l'esperluette est passionnant, et ma dette est considérable.

³ De ce point de vue, cet article est donc complémentaire de « L'arc en ciel de la création : l'incipit de *Mason & Dixon* », *Cyclocosmia* 1, septembre 2008, dans lequel je tente de suivre quelques-unes des pistes proposées par la lecture de l'incipit.

⁴ Sherwood, Harrison, « The Ampersand of Controversy : Reveal'd ! », 30 mai 1997, Pynchon-l, <http://waste.org/mail/?list=pynchon-l&month=9705&msg=15547>.

⁵ W. Saint John, « The Secret Selling of Thomas Pynchon », art. cit.

⁶ C'est du moins la version de Sherwood Harrison. Selon Warren Saint John dans l'article cité, et aussi selon Neddie Jingo dans l'une des premières entrées du blog pynchonien *Chumps of Choice*, c'est Pynchon lui-même qui aurait apporté à Raquel Jaramillo un exemplaire d'esperluette du dix-huitième siècle, Neddie, « Tibetan Ampersands », 7 décembre 2006, http://chumpsofchoice.blogspot.com/2006_12_01_archive.html.

place exacte de la fioriture sur la ligature »⁷. Le léger halo vert autour des lettres, nous apprend Harrison, est dû aux « ombres créées par les irrégularités de surface occasionnées par l'impression » des lettres il y a deux cents ans. Il a été rendu plus visible par l'agrandissement, et loin d'être gommé a été exagéré avec Photoshop, puis imité autour de l'esperluette. Il était manifestement important de laisser visible cette trace du processus physique de l'impression⁸.

& et &

Mais le résultat le plus immédiatement visible de l'agrandissement des lettres est de couper les mots et de placer en position centrale l'esperluette, seule à garder son intégrité. Comme toute figure, elle se retrouve au centre d'un écheveau de tensions irréductibles. Par son tracé sinueux et son jeu sur les pleins et les déliés, elle est dans une relation de tension, non seulement avec le mot « *and* » qu'elle remplace mais, dans sa figure même, avec le cercle et la ligne droite, et en premier lieu, bien sûr, avec la Ligne que traceront Mason et Dixon. Une autre dichotomie, enjeu majeur de toute l'œuvre de Pynchon, est celle entre synthèse et analyse, entre les lettres qui permettent de décomposer et la figure qui résiste et qui unit.

La typographie choisie oppose aussi la tentation de l'universalité et la racine latine. Le choix de l'italique est significatif de ce point de vue. Il permet de s'autoriser à revenir à la cursivité et à la succession des lettres « e » et « t », alors que l'esperluette était devenue le signe universel essentiellement dévolu à la compagnie, « & Cie » ou « & Co », dans son entreprise de conquête et de

⁷ Raquel Jaramillo, qui cite la couverture de *Mason & Dixon* parmi les trois dont elle est la plus fière, commente : « les trois sont mémorables pour la même raison : la couverture finale est presque exactement la même que ma composition initiale pour le projet ; dans le cas de Pynchon le seul changement était le style de l'esperluette » (A. Langer, « Enough About Me #11 : In which the 'Bestselling Author' Returns Home and Learns Something About... », *Book Standard*, 9 juin 2005).

⁸ On peut penser à la manière dont le roman utilise le verbe « *to style* », archaïque dans le sens de « dénommer », et donne ou plutôt rend à la dénomination toute la violence du stylet. Il n'y a pas de dénomination sans stigmaté, de même étymologie que « *style* ».

normalisation⁹. Ces liens entre ancrage géographique local et prétention à l'universel sont complexes. L'esperluette se lit dans toutes les langues, et le titre du roman, qui se dit de manière différente selon les langues dans lesquelles il est traduit, reste graphiquement le même. Pourtant se lisent encore les lettres du mot latin qui a donné son origine au symbole universel. Cette problématique est à la fois celle des Lumières occidentales et celle, liée, des tentations hégémoniques américaines¹⁰. Tentons de démêler quelques-uns des fils de l'écheveau, à partir de deux des étymologies possibles du mot « esperluette ».

La première, proposée par le *Trésor de la langue française*, est « *et, per se, et* », « *et, en soi, et* ». C'est sans ambiguïté l'étymologie du mot anglais, « *ampersand* », « *and per se and* » : le caractère « & » vaut en soi pour le mot « *and* », ce qui peut se ramener à « *et veut dire et* ». Les mots « *veulent dire ; ils veulent un autre mot* »¹¹, mais c'est bien vite ici, longtemps après ailleurs, mais de toute façon toujours, que leur ronde revient de manière tautologique à son point de départ. Ou se heurte à l'aporie, et on rappellera la définition de « *and* » que Samuel Johnson, qui d'ailleurs apparaît dans le roman, propose dans son *Dictionnaire* : « 1. La particule qui permet de joindre des phrases ou des termes, et qu'il n'est pas facile d'expliquer par quelque mot synonyme ».

Toute définition est au bout du compte circulaire ou aporétique, mais ce qui reste quand les mots ont fini leur ronde n'est pas tant l'indécidabilité d'un sens toujours fuyant, une origine toujours introuvable, que la mystérieuse évidence de l'image. C'est à l'image que renvoie l'étymologie proposée par le *Robert*

⁹ Gérard Blanchard place l'esperluette également au cœur de la tension entre « Normalisation industrielle et Pulsions de l'écriture » (G. Blanchard, « Nœuds et esperluettes : actualité et pérennité d'un signe », *Cahiers GUTenberg* 22, septembre 1995, pp. 43-59, <http://www.gutenberg.eu.org/pub/GUTenberg/publicationsPDF/22-blanchard.pdf>, Je dois à cet article beaucoup de mes remarques).

¹⁰ La thématique qui dans le roman reprend cette problématique de la manière la plus claire est peut-être celle de la cuisine, ou comment l'Amérique a pu incorporer et exporter de manière hégémonique les plats les plus ancrés localement, la pizza de Naples par Pizza Hut ou le café d'origine par les franchises Starbucks Coffee. Voir B. Thill, « The Sweetness of Immorality: *Mason & Dixon* and the American Sins of Consumption », *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon : Eighteenth-Century Contexts, Postmodern Observations*, sous la direction de E. J. Wall Hinds, Rochester, NY, Camden House, 2005, pp. 49-75.

¹¹ M. Deguy, « L'imagerie », *La Nouvelle Revue Française, L'Image : ses pouvoirs, ses limites, son rôle*, n°226, octobre 1971, pp. 48-55, p. 50.

historique de la langue française, selon lequel le terme « est probablement formé à partir du croisement du latin *perna* “jambe”, “sorte de coquillage” et de *sphaerula* “boule”, “sphère” »¹². L'esperluette est à la fois une sphère réunissant deux termes qu'elle lie en une entité supérieure, ne serait-ce que quant à la syntaxe, et une droite (sa « jambe ») qui marque la séparation de ces deux termes. On rejoint ici, par un chemin différent, disons par le versant de la figure plutôt que par celui de la lettre, les conclusions que Samuel Cohen dans un article éclairant intitulé « *Mason & Dixon and the Ampersand* » tire de la lisibilité du « e » et du « t » dans la typographie choisie :

Le *e* et le *t* originaux ne sont plus reconnaissables dans les esperluettes des polices de caractère modernes. Celles du dix-huitième siècle, telle celle de William Caslon, préservaient la distinction entre les deux lettres, et se contentaient de lier le *t* à la fin de la courbe inférieure du *E* majuscule. L'esperluette de la couverture de *Mason & Dixon* est celle de Caslon¹³.

Il est important de noter le choix précis effectué par Pynchon car son importance symbolique est grande dans le roman. (...) Le lien entre les deux lettres exprime la combinaison et la connexion tandis que le fait que les lettres restent reconnaissables séparément dans la police du dix-huitième siècle exprime la préservation d'identités distinctes, la différence.

On pourrait ajouter à ces deux chemins proposés par l'étymologie d'« esperluette », celui de la lettre et celui de la figure, un troisième, celui de l'étymologie du mot « et » lui-même, car « *and* » ou « et » ont pour racine « le

¹² Article « esperluette ». L'article « perluette » propose une troisième étymologie, proche de celle du *Trésor*.

¹³ S. Cohen, « *Mason & Dixon and the Ampersand* », *Twentieth Century Literature*, n°48 (3), 2002, pp. 264-291, pp. 277-278. Rappelons que l'esperluette de la couverture n'est pas exactement celle de Caslon mais probablement une recreation qui imite de manière générale la typographie du dix-huitième siècle, et que les polices de caractère du dix-huitième siècle ne « préservaient la distinction entre les deux lettres » qu'en italiques. Ceci ne fait que renforcer le propos de Cohen, puisque le choix d'une police italique pour l'esperluette seule, au mépris des règles typographiques les plus élémentaires, indique bien l'importance du fait que les lettres puissent être reconnues. Les remarques de Cohen sur l'esperluette en tant que figure valent aussi d'être rapportées, car elles rejoignent ses conclusions sur la typographie choisie : « la question que pose l'Histoire esperluettesque de Pynchon [*Pynchon's ampersandic history*], c'est de savoir si la ligne de l'Histoire de l'Amérique va indéfiniment se croiser et se recroiser, comme la ligne qui symbolise l'infini, ou si l'ouverture de l'une des boucles de l'esperluette dans son tracé actuel peut permettre d'espérer que les choses prennent une tournure différente ». Nous ajouterons que la typographie adoptée pour la couverture du roman peut d'une part elle aussi être vue comme une ouverture du symbole ∞, et d'autre part, si l'on suit les remarques de Gérard Blanchard, introduit la trace d'un geste d'écriture et donc une temporalité dans la typographie immuable et figée des lettres.

sanskrit védique *antí*, au-delà et contre, [*over against*], locatif de *antá*, fin, frontière, voisinage, et signifiant donc à la frontière de, confinant à, faisant face à. De l'idée d'opposition, de juxtaposition ou d'antithèse, le mot est passé dans les langues teutoniques à l'expression de relations mutuelles entre des notions ou des propositions » (*Oxford English Dictionary*). Le mot « *and* » en lui-même sépare et réunit à la fois, et n'unit que dans la mesure où il sépare, tout comme la frontière entre la Pennsylvanie et le Maryland, que les astronomes tracent à la veille de la Guerre d'Indépendance mais qui prépare celle de Sécession un siècle plus tard.

Le grain de la page

De manière au départ surprenante, Pynchon n'utilise que peu le symbole dans le texte même du roman : cinq occurrences, toujours sous la forme &c., alors que l'esperluette faisait partie de l'arsenal à sa disposition pour archaïser la typographie. D'une certaine manière, sa relative absence du texte du roman est symptomatique : le livre est justement un long développement qui tente de cerner les enjeux de la figure absente. Comme toutes les autres figures, celle-ci se lira dans les lignes du texte, texte que l'on peut considérer comme une longue méditation sur la complexité de ces rapports entre un signe présent pour des lettres absentes (« *and per se and* ») et son absence dans le roman, qui n'est en fin de compte qu'une suite de lettres. Cette méditation peut se penser de deux manières : à quelles conditions une figure peut-elle se faire écriture, comment une écriture peut-elle créer des figures ?

Mais, si l'on y réfléchit, les mots dessinent bien une figure sur la page. Si l'on compare les premières pages de trois des romans de Pynchon, on peut même dire que la figure que chacune dessine annonce à sa manière la figure majeure que le roman va mettre en scène, le V pour *V.*, l'arc, l'ascension et la chute pour *Gravity's Rainbow*, la ligne droite et la ligne courbe pour *Mason & Dixon*. Le cas de *V.* est bien sûr exemplaire. Sur la couverture peut se lire le titre, qui est aussi une lettre, et une figure. Cette figure est répétée en calligramme sur la page qui précède immédiatement le texte (**fig. 2**). Elle est de nouveau répétée, si l'on veut

bien s'arrêter pour y réfléchir avant d'être happé par le texte, dans la mise en page de la première page (**fig. 3**). Non seulement, de manière évidente, dans la mise en page du sous-titre du chapitre, mais également dans les retraits à gauche et à droite et le changement de police du texte de la chanson. C'est, répété dans les faibles limites permises par les règles typographiques, le même mouvement d'amenuisement et de réduction.

C'est lui que l'on retrouvera à la dernière page de *Gravity's Rainbow* (**fig. 4**), qui nous conduit par le blanc à la sortie du livre, car le rite qui ramène au monde se doit en dernier lieu de rendre la page à sa blancheur. À la fin du livre, et du segment intitulé « *DESCENT* », le tiret final vient comme aboutissement d'un rétrécissement progressif, de la taille des paragraphes d'abord, puis de la ligne horizontale, par le retrait à gauche et à droite dans la présentation de l'hymne, puis par la brièveté de la dernière phrase, enfin par le tiret : « *Now everybody—* ». Ce mouvement de chute et de rétraction fait pendant au mouvement vertical d'expansion progressive sur l'espace de la page à l'incipit du roman (**fig. 5**), et tout le volume du roman sera pris dans l'arc entre cette expansion initiale et la rétraction finale. Le premier paragraphe fait deux lignes, le deuxième sept, le troisième onze, et les dix-sept dernières lignes de la page sont occupées par la quasi-totalité du quatrième paragraphe.

La première page de *Mason & Dixon* (**fig. 6**), au contraire, se présente d'abord, à distance, comme un carré homogène de lignes noires et blanches, sans retours à la ligne, ni alinéa, ni lettrine, un effet rendu plus saisissant encore par le premier tiers de la page, blanc à l'exception de la verticale du I en chiffre romain. À distance, donc, on peut au plus haut point lui appliquer les remarques de Michel Butor sur la page imprimée dans « *Ordre et fureur dans la réalisation esthétique* » :

La page imprimée, la colonne de texte, est ce qui se présente le plus naturellement à l'esprit lorsque nous cherchons une image de l'ordre. Nous pouvons certes estimer qu'à l'intérieur c'est malheureusement fort désordonné, ou au contraire nous féliciter d'y voir une superbe fureur se manifester. Mais pour

pouvoir nous atteindre, celle-ci aura dû passer sur cette figure à tant d'égards si remarquablement régulière¹⁴.

Mais en se rapprochant, ce qui émergera alors sera les variations épisodiques de ces lignes, dues aux majuscules. Tentons de cerner les enjeux pour la lecture de ce qui est un changement d'échelle inhabituel, un brouillage volontaire de notre regard sur le texte, tentons de prolonger cet arrêt sur image sur ce moment inévitable mais si évanescent qu'il en est presque inconscient, celui où l'œil, avant de plonger dans le texte, considère la page dans son ensemble.

Il n'est peut-être pas inutile de se tourner vers les deux exemples de typographie complètement différents que sont, d'une part la première page de *Gravity's Rainbow* déjà abordée, relativement classique du point de vue de la typographie, de l'autre la pénultième page du même roman, avec son jeu sur les pleins et les vides (**fig. 7**)¹⁵. La pénultième page de *Gravity's Rainbow* est un torrent de mots, certes, mais qui justement n'invite pas à s'y plonger, qui fait bloc et dans lequel on sent bien que les irrégularités que constituent les capitales de *CATCH* d'une part, les points de suspension d'autre part, ne sont pas des points d'ancrage à la syntaxe. Les unes semblent sortir de la page, les autres la creuser, il semble se former un réseau, signifiant certes, mais autonome, qui fige la page sans offrir de point d'entrée.

Dans la première page de *Gravity's Rainbow*, au contraire, de conserve avec la délinéation des paragraphes, la présence parcimonieuse des majuscules est un appel à la lecture en ce qu'elle vient rythmer par avance les périodes de la phrase. La première phrase est très courte, la seconde, guère plus longue, est coupée par une virgule. Cette succession de phrases courtes et plus longues se poursuit, à chaque fois anticipée par le lecteur qui voit à l'avance les majuscules indiquer le terme de chaque phrase. Il ne s'agit pas de dire que *Gravity's Rainbow*

¹⁴ M. Butor, « Ordre et fureur dans la réalisation esthétique », dans *Thèse - Métaphore - Chimère : symposium francophone pluridisciplinaire sur la dynamique esthétique dans l'art, la folie et la science*, sous la direction d'A. Bader et G. Salem, Berne, Peter Lang, 1986, pp. 59-75, p. 59. L'article, qui traite de l'écriture en général, est remarquable et aborde plusieurs des enjeux du roman, de la révolution à la filiation, des frontières à la grande chaîne des êtres.

¹⁵ On pourrait penser aussi à la typographie du monologue de Molly Bloom dans *Ulysses*. La fin de *Gravity's Rainbow* peut être vue comme une version parodique, en négatif, du crescendo final d'*Ulysses*.

est un texte qui à la lecture exsude le classicisme, loin de là, mais avant la lecture, d'un point de vue typographique, il pourrait bien répondre à l'idéal d'Addison, pour qui le paysage du texte doit être celui d'un jardin à l'anglaise¹⁶. Pour filer la métaphore, la première page de *Mason & Dixon*, quant à elle, ni torrent ni jardin, présente d'abord l'aspect d'une « forêt de majuscules »¹⁷, une forêt non pas impénétrable mais dans laquelle tout de même le lecteur « se trouve engagé dans une résistance contre la masse de la matière »¹⁸. Il y a résistance, mais l'on se trouve « engagé », l'effet de seuil, bien réel, est tout de même « engageant » et nous invite à suivre le grain de la page, pour employer une métaphore proposée par Pynchon lui-même, avec dans l'incipit cette « sinistre et merveilleuse table de jeu qui offre cette médiocre fibre en forme de vagues [*Wave-like Grain*] que les ébénistes nomment Cœur Errant, et qui est la cause d'une Illusion de profondeur que les enfants ont contemplée pendant des années comme s'il s'agissait des pages illustrées d'un Livre... »(5).

« *Wand'ring Heart* », « Cœur Errant », désigne un défaut du bois dans lequel le cœur du bois ne suit pas la ligne centrale, rectiligne, qui devrait être la sienne. On peut être tenté de voir l'emploi immodéré des majuscules, et peut-être aussi des tirets, comme l'équivalent en termes graphiques de ce « Cœur Errant », comme les « vagues » qui viennent moduler la ligne. Dans un texte en typographie moderne, les majuscules ne font que matérialiser, de manière plus visible que le point, le début d'une nouvelle phrase. Nous allons tenter de montrer que, si l'effet d'à-plat n'est pas aussi marqué dans *Mason & Dixon* que celui de la pénultième page de *Gravity's Rainbow*, la modulation continue apportée par les majuscules est bien notre premier accès au grain du texte, et ne saurait se résumer à un effet archaïsant. Il nous faut toutefois revenir à la capitalisation du dix-huitième dont elle est d'abord le pastiche.

¹⁶ Sur la comparaison de la page avec un jardin, voir E. Souchier, « Histoires de pages et pages d'histoire », *L'Aventure des écritures : la page*, sous la direction d'A. Zali, Paris, BnF, 1999, pp. 19-55, p. 29, et M. Butor, « Le livre comme objet », dans *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1964, réédition Paris, Gallimard, « NRF Idées », pp. 130-157.

¹⁷ P.-L. Basoar, « Pynchon : la mascarade des mots et de l'histoire », *Critique* 675-676 août-septembre 2003 (*American Fiction*), pp. 571-583, p. 580.

¹⁸ *Ibid.*, p. 580.

La lettre diaphane

La capitalisation est un phénomène transitoire en anglais, qui s'étend sur un peu plus d'un siècle, de 1650 à 1790¹⁹. L'une des explications proposées est qu'elle aurait été liée au développement du lectorat, et aurait apporté une aide aux nouveaux lecteurs en leur indiquant quels mots accentuer. Autant dire que ce n'est généralement pas leur fonction dans *Mason & Dixon*²⁰. Si les majuscules ont été introduites au dix-septième siècle pour aider des lecteurs néophytes à qui l'expérience de lecture était étrangère, leur fonction première dans le roman semble plutôt être, de manière *symétriquement inverse*, de rendre une certaine étrangeté à la lecture. Dans le taillis des majuscules, les majuscules « normales » se perdent, et avec elles l'anticipation de la fin de la phrase, au profit d'une rythmique plus répétitive, et déroutante. Une étrangeté archaïsante d'abord, bien sûr, mais aussi plus ontologique, et liée encore une fois à la matérialité des lettres sur la page :

La matérialité de l'écriture, du graphisme (...): voilà qui nous la fait aimer, désirer, et – intellectuellement, ensuite – considérer comme importante (essentielle). Les beaux textes en langue morte (par ex., pour nous, les textes latins) nous intéressent d'autant plus qu'ils n'existent pour nous que comme *écriture*, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce

¹⁹ Je dois beaucoup au passionnant et érudit échange « What is the History of English Capitalization ? », <http://ask.metafilter.com/mefi/29691>. Le livre de référence sur le sujet est D. Foxon, *Pope and the Early Eighteenth-Century Book Trade*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

²⁰ On peut toutefois noter qu'elles assument parfois ce rôle, en particulier pour la déclamation surtout mais pas exclusivement des dialogues. Les grands discours de Mason les accueillent volontiers, mais aussi des passages en focalisation interne dans lesquels Mason s'apitoie sur son propre sort, comme celui qui débute par ces mots : « *Ev'rywhere he looks are Squalid Mementoes of his History in the Town,— one Station after another upon a Progress Melancholic* » (« Où qu'il regarde, s'étalent les Misérables Souvenirs de son histoire dans cette ville, – les stations se succèdent en un Cheminement mélancolique », 212). Elles se font moins intrusives dans des passages plus élégiaques, moins ironiques, comme celui-ci, pourtant aussi focalisé par Mason, qui évoque les apparitions du fantôme de Rebekah, sa défunte femme : « *On the Indian warrior paths to and from triumphs, captivities, and death, in the lanes overgrown of abandoned villages at the turn of the day, in the rusted ending of the sky's light, in the full eye of the wind, she stands, waiting to speak to him* » (« Sur les sentiers des guerriers Indiens qui mènent aux triomphes, aux captivités, et à la Mort, dans les ruelles envahies par la végétation de villages abandonnés en fin de journée, dans la rouille finissante du ciel embrasé, au plus fort du vent, elle se dresse, guettant l'instant où lui parler », 540). Disons alors que les majuscules peuvent permettre de moduler la distance, qui ne sera pas toujours ironique.

que leur matérialité est évidente (...). Par ailleurs ce *mutisme* les rapproche encore pour nous des choses du monde physique²¹.

La langue du roman n'est certes pas morte mais la typographie fait signe vers cette distance, cette matérialité, ce caractère sinon opaque du moins diaphane²² de la lettre qui n'est pas pure transparence vers un son ou un sens.

Cette opacification liée à l'utilisation des majuscules va souvent être un brouillage des hiérarchies. Voici pour commencer un petit exemple à la marge, un exemple comique de l'ambiguïté que le nivellement de la hiérarchisation syntaxique peut produire, lors du badinage appuyé (mais au mode subjonctif, Mason ayant manqué d'esprit de répartie sur le moment) entre Mason et Florinda pendant la pendaison de Lord Ferrer :

« Le bonjour ! Pensez-vous qu'il l'aura bien dure? (Ainsi le salue-t-elle.) On dit que des agents de Lady F. sont venus ici pour parier le contraire ».

Mason en reste bouche bée. Il lui faudra des jours avant de concevoir une réplique à un discours aussi sophistiqué.

« D'après mon expérience, dira-t-il peut-être, c'est en général à l'innocent que cela arrive. Le coupable, lui, ne le peut.

– Comme c'est étrange ».

Elle ne cille pas, quand bien ses narines frémissent. Son escorte rit sottement, – et son petit chien Biscuit, le seul à sentir son début d'intérêt, s'autorisera une démonstration. (111)

Voici, avec l'un des innombrables jeux de mots intraduisibles du roman, le dernier segment en anglais : « *and her little Dog Biscuit, alone scenting her onset of interest, will begin to act up* ». Ce n'est pas seulement le choix du nom du chien qui nous fait hésiter, mais aussi la présence de majuscules à « *Dog* » et à « *Biscuit* ». S'agit-il de « *her little dog Biscuit* », ce qui se révèle bien sûr être le cas, ou bien de « *her little dog biscuit* » ? Les deux possibilités correspondent à l'oral à deux schémas accentuels, respectivement deux accents primaires, « 'dog 'biscuit », et un accent primaire suivi d'un accent secondaire, « 'dog ,biscuit ». Ces deux accentuations correspondent à deux hiérarchisations différentes. Soit « *her*

²¹ Fr. Ponge, *La Fabrique du Pré*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1971, repris dans *Œuvres Complètes, II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, pp. 423-517, p. 433, c'est Ponge qui souligne.

²² Pour la notion de diaphane je renvoie à M.-J. Mondzain, *Image, Icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

little Dog » et « *Biscuit* » sont deux groupes nominaux, qui renvoient tous deux au même référent, le chien, soit « *Dog* » n'est plus tête de groupe nominal mais qualifie seulement « *Biscuit* », en un nom composé, « biscuit pour chien », qui ne peut renvoyer dans le contexte qu'à un élément de l'anatomie féminine que l'on ne peut mentionner sans détour. Le jeu entre les mots, le jeu au sens mécanique, permet au non-dit d'apparaître.

La mise en question de la hiérarchie syntaxique va souvent aussi de pair avec un questionnement plus ontologique, et l'on peut se tourner vers une remarque de l'un des traducteurs français :

ces majuscules partout qui imitent le XVIII^e siècle parce qu'il n'y avait pas de règle fixe, on capitalisait à tours de bras. Mais on s'aperçoit aussi que Pynchon pervertit le système. Il met des majuscules aux termes abstraits mais aussi aux termes concrets. Les mots changent de statut ; les termes abstraits prennent une force concrète et à l'inverse, les mots concrets se spiritualisent. Écrire « la Cuisine », c'est comme s'il y avait un Être de la cuisine²³.

Notons que les majuscules sont parfois utilisées de conserve avec le zeugme, qui participe du même questionnement et qui constitue la figure majeure du roman. Au début du livre, le révérend considère le destin de ses anciens compagnons : « *Some are gone to Kentucky, and some, – as now poor Mason, – to Dust* » (7)²⁴. Le zeugme est possible sans la majuscule, bien sûr, mais elle participe de la mise sur le même niveau d'une entité géographique et d'une expression religieuse. Ce jeu sur l'initiale se redouble souvent d'une allitération : « *Here the party will*

²³ C. Claro, « Tourbillons dans la carte du monde : comment travaille-t-on sur un texte de Thomas Pynchon ? Entretien avec Christophe Claro, l'un des deux traducteurs de *Mason & Dixon* », recueilli par Stéphane Bouquet, le 04/01/2001, *Libération*, Cahier Livres, janvier 2001. Claro note à propos de la traduction : « cela dit, nous avons gardé beaucoup moins de majuscules que dans la version anglaise, parce que les textes anglais du XVIII^e utilisent beaucoup les capitales, mais dans les textes français il existe d'autres marqueurs spécifiques comme le tiret ». Millard propose une analyse comparable, allant jusqu'à parler de renversement de l'importance relative des termes grâce aux majuscules, et on notera ses remarques judicieuses sur un passage page 283 : « Ce sont les éléments les plus triviaux et les moins pérennes, les petits points noirs plutôt que les grandes sphères blanches qui sont mis en relief par la majuscule » (W. B. Millard, « Delineations of Madness and Science : *Mason & Dixon*, Pynchonian Space and the Snovian Disjunction », dans *American Postmodernity. Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*, sous la direction d'I. D. Copestake, Berne, Peter Lang, 2003, pp. 83-127, p. 104).

²⁴ Les traducteurs ont joué sur un zeugme plus grammatical : « Quelques-uns s'en sont allés au Kentucky, et d'autres, – comme ce pauvre Mason, – s'en sont allés tout court ».

cross, not into Ohio alone, but into Outlawry as well » (616)²⁵. Le zeugme attelle un élément géographique et un élément moral parce que le mot « *cross* » permet cette double construction mais aussi parce que les mots en général permettent dans leur matérialité d'autres associations que les choses, et l'initiale concentre en elle cette possibilité :

Plutôt que du sens, c'est une force du mot qui se trouve résumée dans son initiale. Sa force, c'est son sens, plus autre chose. Son associativité. Qui inclut ses effets. Son action. Par quoi la lettre se révèle comme l'élément d'engendrement de formes poétiques²⁶.

Cette force de l'initiale n'est pas seulement celle de l'allitération, mais l'allitération la redouble, car sa « rhétorique joue la nature »²⁷, en ce qu'elle prétend renvoyer à une affinité, une analogie de type magique entre les mots et les choses qu'ils désignent²⁸. Anne Battesti note de *Gravity's Rainbow* que « le jeu sur l'initiale consiste souvent en un redoublement allitératif en forme de bégaiement ou de redondance »²⁹. Parmi les nombreux exemples dans *Mason & Dixon*³⁰, nous prendrons d'abord comme emblème celui dans lequel le rêve d'un

²⁵ « L'Expédition va donc entrer non seulement en Ohio, mais également dans l'illégalité ».

²⁶ H. Meschonnic, *Des mots et des mondes : dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, « Brèves Littérature », 1991, p. 49.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁸ Citons le passage suivant, aux accents carrolliens :

« *Mason arrives one day to find Dixon sitting there with giant Heaps of Cherries and Charcoal. "Have some," offering Mason his choice.*

“Excuse me. The Gout is eas'd by things that begin with 'Ch' ?”

“Why aye. They don't know that down in Gloucestershire ?”

“Chicken ?”

“In the form of Soup, particularly.”

“Chops ? Cheese ? Chocolate ?” »

(« Un jour, Mason découvre Dixon assis devant d'énormes tas de cerises et de charbon de bois.

“Servez-vous, (laissant le choix à Mason).

– Pardonnez-moi. La goutte serait-elle soulagée par des choses qui commencent par la lettre C ?

– Certes oui. On ne le sait pas dans le Gloucestershire ?

– Chapons ?

– Sous forme de soupe, particulièrement.

– Côtelettes ? Cheddar ? Chocolat ?” », 750).

²⁹ A. Battesti, « *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon : l'écriture de la bifurcation », Thèse de doctorat, Université d'Orléans, 1994, p. 262.

³⁰ En une typologie sommaire, et loin d'être exhaustive, on peut distinguer les redoublements qui renvoient aux clichés littéraires, l'« *Illiad of Inconvenience* » (370) d'Armand ou l'appellation « *Oriental Operative* » (548) pour Zhang, les « *Agents of Altitude* » (142) sortis tout droit d'un roman de science-fiction, « *Herdsmen of Humans* » et « *Dealer's Departure* » (697) dans la

signe non arbitraire se trouve réalisé sur la page, et que l'on pourrait appeler le degré zéro zéro : « *He [Maskelyne] is giving Mason the heavy O.O.* » (138). « *O.O.* », c'est-à-dire « *once-over* », un regard qui combine paradoxalement rapidité du balayage et force de pénétration du jugement³¹. C'est aussi le passage à une dimension mimétique qui semble trouser la page de deux yeux grand ouverts, en une mise en scène qui est aussi une mise en question. En effet, si Pynchon est surtout vu comme le dénonciateur fasciné de la science et de la technique, il se méfie tout autant de la pensée magique et du jeu effréné du signifiant. Si dans des expressions telles que « *metallick Marvel* » (375), « *Mysteries of the Magnetick* » (700), « *Coffee House Cabals* » (406), « *Metaphysicks of the Moment* » (179) la rhétorique rejoue bien la nature, en ce que les « maisons de café » sont « naturellement » propices aux cabales ou que le magnétisme est bien un mystère, si ces expressions renvoient bien à des préoccupations majeures du roman, ces rapports supposés de consubstantialité, cette vision synthétique recèlent autant de dangers que l'analyse scientifique. Pour le dire autrement, autant que de la prétendue neutralité, ou transparence scientifique du langage, basée sur son arbitraire même, il faut se méfier de la prétendue transparence du cratylisme.

À l'approche de la fin, Dixon rêve de repartir en Amérique pour y chercher de l'or avec son bâton de sourcier : « *in America is Abundance* », « L'Amérique c'est l'abondance, un endroit impossible à épuiser en l'espace d'une vie, – et par conséquent, d'un point de vue mortel, infini » (754). Thomas H. Schaub, dans sa lecture écologique du roman, lit les phrases finales du fils de Mason à son père mourant, « *We'll fish there. And you too* », « Nous pêcherons là-bas. Et vous aussi », avec toute l'ironie de celui qui sait le désastre qu'a apporté la croyance en

réélaboration de l'épisode du conducteur d'esclaves, les personnages Szasza Zsabo et Vrou Vroom, et surtout le couple Zhang/Zarpazo, et les redoublements qui participent de la problématique de l'hendyadyn, par exemple « *Block and Blade* » (7), « *Birth and Blood* » (313), « *Body and Blood* » (695), « *House and Home* » (697).

³¹ Les traducteurs proposent « Il jauge Mason du regard ». L'expression « *to give the once-over* » elle-même est un anachronisme d'origine américaine (1915), et l'abréviation n'est bien sûr pas notée dans l'OED. On note la même possibilité mimétique, souvent exploitée, ne serait-ce que par les publicitaires, dans « *look* » (« *l●●k* », ou maintenant souvent « *l@k* »), ou même, selon Paul Claudel, dans « œil » : « comment écrire des mots comme œil (l'œil vu en accolade de face ou de profil et le regard qu'il décoche) ou cœur sans y voir une représentation de l'organe représenté ? », texte non publié cité par J. Peignot, *Du calligramme*, Paris, Chêne, 1978, p. 25.

la formule magique « *In America is Abundance* », la croyance que ce qui ne peut être épuisé de notre vivant ne le sera jamais³². Pierre-Yves Pétilion lit *Gravity's Rainbow* comme le passage entropique, au cours des siècles, de ce A inaugural au V qui n'est pas celui de la victoire :

Son Aleph, c'est le triangle ouvert, le V signe clandestin des années de l'ombre (...). Ici, elle n'est plus, cette lettre écarlate, initiale de l'origine, quand le monde entier était « Amérique » ; elle signale l'*eschaton* qui se trame au bord de la Baltique (...) la V2³³.

On rappellera que l'ancêtre de Thomas Pynchon, William, embarqua en 1630 sur l'*Arbella* avec John Winthrop³⁴ et qu'il participa de manière non négligeable³⁵ à ce qui d'après Pierre-Yves Pétilion a été le péché originel en Amérique, la captation d'héritage : « accaparer un canton du sol américain, le défricher et l'enclorre de manière à léguer, d'outre-tombe, ce qui justement ne peut se léguer, l'Amérique comme espace ouvert et mouvant »³⁶.

& son

En suivant totalement Pétilion dans sa présentation, je voudrais tenter de montrer que le point de vue a peut-être changé dans *Mason & Dixon*, et revenir pour cela à la couverture du livre. Tentons de rapprocher le rébus qu'elle propose d'un autre rébus, celui proposé par les écritures ogham, alphabet crypté d'origine celtique, qui ornent mystérieusement un rocher au milieu de l'Amérique³⁷. Si le

³² T. H. Schaub, « Plot, Ideology and Compassion in *Mason & Dixon* », dans Brooke Horvarth et Irving Malin, éditeurs, *Pynchon and Mason & Dixon*, sous la direction de B. Horvarth et I. Malin, Newark, DEL/London, University of Delaware Press/Associated University Press, 2000, pp. 189-202, p. 200.

³³ P.-Y. Pétilion, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1979, p. 181, voir aussi le passage sur « la lettre originale : A », pp. 158-159.

³⁴ Ainsi qu'avec l'ancêtre de Nathaniel Hawthorne, voir *Ibid.*, pp. 207-208n.

³⁵ William Cronon, dans son étude magistrale sur les changements écologiques apportés par la colonisation, *Changes in the Land: Indians, Colonists, and the Ecology of New England*, New York, NY, Hill and Wang, 1983, s'appuie sur « l'un des premiers contrats passés avec les Indiens » (66), par un certain William Pynchon, pour montrer comment les différentes conceptions du territoire rendaient ces contrats trompeurs sinon frauduleux.

³⁶ P.-Y. Pétilion, *Op. cit.*, p. 183.

³⁷ Là, gravée sur une pierre grossièrement dressée, ils voient une Ligne de traits brefs, certains dirigés vers le haut, d'autres vers le bas, d'autres dans les deux sens.

capitaine Shelby croit y lire une blague de potache – ce que les écritures ogham sur parchemin étaient souvent – les inscriptions gravées étaient soit des bornes frontières soit des inscriptions funéraires du plus haut caractère sacré : « Elles se limitent nécessairement à quelques mots, qui forment la dénomination du défunt au génitif : “[pierre] de N fils de N” »³⁸. On peut tenter de lire la page de titre à cette lumière. Elle ne met pas seulement en relief l'esperluette mais aussi la fin de chacun des deux noms, et fait jouer de manière complexe les relations entre graphie, sens et son en une série de renversements. Le « -son » de Mason est un homographe de « son », « fils de », mais n'en a pas le sens, au contraire « Mason », le maçon, est celui qui construit à partir de rien. La graphie « xon », quant à elle, renvoie bien étymologiquement à « *Dick's son* », « fils de Dick ». Il faut bien voir l'extrême pudeur qui fait écrire à l'auteur « & xon » pour pouvoir s'autoriser, derrière le masque de la lettre, à signifier « & son », et même « son & son », le père étant aussi un fils, et ne devenant peut-être vraiment père que lorsqu'il accepte d'être fils, et vraiment fils que lorsqu'il accepte d'être père³⁹.

Cette lecture fait résonner ensemble le début du roman, dans lequel le révérend vient honorer la tombe de Mason, et la fin qui avec un pathos dont Pynchon est peu coutumier tente d'aborder la problématique de la filiation. « La

« On en trouve partout dans les Iles Britanniques, – c'est une écriture nommée "ogham", inventée par Hu Gardan le Puissant, qui conduisit les premiers colons Cymryques en Angleterre. [...]

– Qu'y est-il dit ?

– Eh bien... d'après ce que je crois comprendre, – “Astronomes, prenez garde. Géomètres aussi. Oui, c'est à vous que je m'adresse.” Bien sûr, je n'ai pas déchiffré ce genre de choses depuis des lustres... mais c'est indubitablement du vieux gallois. » (600).

³⁸ P.-Y. Lambert, « L'écriture ogamique », dans *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, sous la direction de A.-M. Christin, Paris, Flammarion, 2001, pp. 276-277, p. 276, crochets de Lambert.

³⁹ Rappelons que le livre est dédié à la compagne et au fils de Pynchon. Un autre exemple de cette pudeur et du rôle de masque que peuvent jouer les lettres est pour moi l'expression du révérend Cherrycoke, « *the bare mortal world that is our home, and our Despair* » (« ce Monde nu et mortel qui est notre Foyer, et notre Désespoir », 345). Un grand pan de la critique l'a lu en appuyant sur le dernier mot. Mais le monde est aussi l'endroit que nous habitons et peut-être pourrait-on faire de ces mots tant cités, qui viennent clore le passage dans lequel l'Amérique est présentée comme le rêve de l'Angleterre, non le message de Pynchon mais le modèle du fonctionnement de son texte. Ce que « *Despair* », le désespoir affiché en surface, vient réveiller, c'est la paronomase possible entre « *home* » et « *hope* », l'espoir. Avec ce mélange de pudeur et de lucidité dont est faite l'ironie, « *hope* » est nié par « *Despair* », maquillé par un changement de lettre, de <p> en <m>, de « *hope* » en « *home* », mais par cette dénégation et par ce masque l'espoir est ramené à la nudité transie qui est pour lui la seule condition d'une existence légitime.

genèse de l'écriture (au sens courant) a été presque partout et le plus souvent liée à l'inquiétude généalogique »⁴⁰. Alors peut-être faut-il chercher la genèse de *Mason & Dixon* à la fin du roman, et plus particulièrement à partir de la mort de Charles Mason Sr, le père de l'astronome :

[Mason] était retourné auprès de son père terrestre, sans jamais se réconcilier avec lui, – dans son testament [*Will*], Charles pardonna à Mason le prix de la miche que ce dernier avait ramenée chaque jour chez lui, et ce fut tout (762).

L'aspérité de surface, « *Charles forgave Mason the price of the Loaf* », « *forgave* » utilisé dans son sens pécuniaire, renvoie à une série d'inversions. La racine « *give* » est mise au premier plan par ce qui suit, soit la référence à Matthieu 6 :11, « Notre pain quotidien, donne-le nous aujourd'hui »⁴¹, mais cette référence semble tout d'abord subvertie au plus haut point par « *forgave* ». Comment faire grâce comme d'une dette de quelque chose qui a été donné ? Et comment le père pourrait-il ne pas donner au fils son pain quotidien ?

Mais les choses ne s'arrêtent peut-être pas là. Matthieu 6, 12 est dans la King James : « *and forgive us our debts, as we forgive our debtors* », « et remets-nous nos dettes, comme nous-mêmes avons remis à nos débiteurs » (Osty). Alors sans doute ce testament et sa douloureuse ironie, ou son ultime pudeur, peut-il aussi se lire autrement : « et ce fut tout » serait bien l'entière absolution de l'intégralité de la dette. C'est tout ce qu'il y avait à pardonner, et le père de Mason a bien donné le seul pardon qui était en son pouvoir, c'est-à-dire tout son pardon⁴². Quoi qu'il en soit, ce « *forgave* » fait résonner de manière aporétique don et pardon, par une référence directe à Matthieu 6, 11, et indirecte à Matthieu 6, 12, le pardon mettant en question la possibilité du don, cette possible impossibilité légitimant en retour le pardon, « comme si le pardon, loin d'être une modification ou une complication secondaire ou survenue du don, en était en

⁴⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 182.

⁴¹ Dans la traduction d'Émile Osty et Joseph Trinquet, Paris, Seuil, 1973. La référence vient aussi mettre en relief l'inversion de « Notre Père qui êtes aux cieux » en « père terrestre ».

⁴² C'est l'étymologie de « pardon » et, par calque, de « *forgive* », « de *per-* "complètement" and *dōnāre* "donner" » (J. Ayto, *Dictionary of Word Origin*, London, Bloomsbury, 1990).

vérité la vérité première et finale. Le pardon comme impossible vérité de l'impossible don. Avant le don, le pardon »⁴³. Surtout ce testament, ce « *Will* », résonne avec le « *We'll fish there* »⁴⁴ de la phrase finale, qui constitue en quelque sorte le testament du fils de Mason à son père mourant, un nouveau testament après l'ancien, celui du père de l'astronome, Charles Mason Sr. Ce testament du fils est une promesse et, nous l'avons dit, une promesse dont on sait bien maintenant ce qu'elle a d'impossible, de dangereux, une promesse que le fils lui-même, au chevet de son père, sait impossible. Mais « une promesse doit toujours pouvoir être hantée par la menace, par son devenir-menace, sans quoi elle n'est pas une promesse »⁴⁵. Oui, sans doute le roman avait-il seulement pour but de montrer que ces paroles étaient impossibles afin de pouvoir ensuite s'autoriser à les écrire.

Et même pour but de dire que ces dernières paroles, « *We'll fish there. And you too* », aucun fils ne pourrait aujourd'hui les dire à son père, aucun père à son fils, et que c'est justement en cela qu'elles sont malgré tout encore possibles, car il faut « que l'impossible soit au cœur du possible »⁴⁶. De même que l'un des épisodes finaux entre Mason et son fils emploie pour les désigner l'expression « *Mason and Mason* » (767), en une claire référence au titre du roman, on pourrait proposer en filigrane de celui-ci « *Pynchon and Pynchon* ». Ou plutôt « *Pynchon & Pynchon* », où l'esperluette serait à la fois nœud et détour, car ce nœud qui lie chaque génération à la précédente et à la suivante, cet héritage de la promesse américaine, il aura fallu à Pynchon bien des détours avant de l'accepter, avant de le donner. Peut-être sont-ce ces détours qui font le lien, peut-être est-ce ce refus ironique et rageur de pardonner, ce refus ironique et désabusé de promettre. Pierre-Yves Pétilion disait du jeune homme en colère auteur en 1973 de *Gravity's Rainbow* : « Thomas Pynchon est de ceux qui (...) renoncent à l'héritage, héritier

⁴³ J. Derrida, *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, L'Herne, 2005, p. 85.

⁴⁴ Qui lui-même résonne, cette fois de manière élégiaque, avec le « *yes I will yes* » de Molly Bloom.

⁴⁵ J. Derrida, *Pardonner*, *Op. cit.*, p. 108.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

défroqué qui veut expier le péché originel »⁴⁷. Il me semble que trente ans plus tard, dans *Mason & Dixon* Pynchon accepte au moins l'héritage, de génération en génération, du pardon impossible, et donc du seul pardon possible, de la promesse impossible, et donc de la seule promesse possible.

⁴⁷ P.-Y. Pétilion, *La Grand-route*, *Op. cit.*, p. 184.