Miranda
Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

16 | 2018
L'expérimental dans la littérature et les arts contemporains

Percival Everett by Virgil Russell : le laboratoire du roman

Anne-Laure Tissut

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/miranda/11382
DOI : 10.4000/miranda.11382
ISSN : 2108-6559

Éditeur
Université Toulouse - Jean Jaurès

Ce document vous est offert par Université de Rouen – Bibliothèque Universitaire

Référence électronique
Anne-Laure Tissut, « *Percival Everett by Virgil Russell* : le laboratoire du roman », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 19 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/miranda/11382 ; DOI : 10.4000/miranda.11382

Ce document a été généré automatiquement le 19 novembre 2019.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Percival Everett by Virgil Russell : le laboratoire du roman

Anne-Laure Tissut

1 Everett dit de *Wounded*, celui de ses romans qui s'approche le plus du réalisme, que c'est son roman expérimental, parce qu'il ne s'était jamais essayé à ce genre. Ce qui apparaît expérimental à l'auteur l'est-il aux yeux du lecteur ? Dans quelle mesure le caractère expérimental dépend-il de l'idée qu'a chacun du genre de texte qu'il écrit ou qu'il lit, ainsi que des attentes suscitées ou conçues ? L'expérience menée par l'écrivain vise-t-elle à faire entrer le lecteur en expérience ? Tel semble être le propos de bon nombre d'œuvres de Percival Everett, au plus visible dans son roman *Percival Everett by Virgil Russell*, où la dimension métanarrative devient l'objet même du récit : *Percival Everett by Virgil Russell* est une histoire sur « la fabrique des histoires »[1], et une exploration des pouvoirs de la fiction, sous la forme accueillante du roman. La fiction donne vie, en tissant des liens, au fil d'un récit infini ; la fiction donne vie aux personnages en nommant, en créant une identité ; enfin la fiction donne vie au langage en cherchant (ou renonçant ?) à en rendre compte. Tels seront les trois aspects envisagés successivement, *Percival Everett by Virgil Russell* comme récit infini, comme mise en scène et en acte du geste créateur de la fiction, enfin comme détour poétique, qui montre le langage dont on ne peut parler.

Jouer à raconter : le récit infini

2 Un fils rend visite à son père dans sa maison de retraite, et ensemble, ils se racontent des histoires, sans que l'on sache bien qui des deux parle, quand l'un dit raconter l'histoire que l'autre aurait écrite s'il écrivait. Aussi peut-on se demander si « la règle constituante de toute fiction », selon Jean-Marie Schaeffer, est bien respectée, à savoir « l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle. » (Schaeffer 146). Pour qu'il y ait immersion, le lecteur doit pouvoir reprendre haleine hors de l'eau ; mais dans *Percival Everett by Virgil Russell*, assez vite, la distinction entre la fiction et son autre, le monde objectif, se brouille, laissant place à un rapport inhabituel entre les deux pôles. En effet, la multiplication systématique des pistes d'histoire introduit dans la fiction un

principe de contradiction qui insidieusement remet en question la cohérence du réel. Au fil des histoires, les procédés fondamentaux du récit sont remis en question, à commencer par l'usage des pronoms « je » et « tu », qui entretient la confusion entre père et fils :

> I could be writing you could be writing me could be writing you. I am a comatose old man writing here now and again what my dead or living son might write if he wrote or I am a dead or living son writing what my dying father might write for me to have written. I am a performative utterance. I carry the illocutionary ax. But imagine anyway that it is as simple as this: I lay dying. (216)

3 Père et fils semblent se nourrir l'un l'autre de leurs récits, dont aucun d'ailleurs n'aboutit. Le lecteur n'a que des débuts d'histoire, plusieurs intrigues étant filées à la fois : celle de l'artiste peintre Lang et de Meg Caro, la jeune fille qui prétend être sa fille ; les mésaventures de Murphy, le médecin, ou peut-être l'homme à tout faire, à qui l'un des deux frères, Donald ou Douglas, qu'il est impossible de distinguer l'un de l'autre, vient demander de réparer son toit ; ou encore l'histoire du cheval blessé, à l'origine d'une aventure amoureuse entre l'éleveur et la belle vétérinaire.

4 Des trois parties, intitulées *Hesperus*, *Phosphorus*, et *Venus*, le récit central, Phosphorus, se distingue, en ce qu'il est plus suivi.[2] Se déroulant dans la maison de retraite de Teufelsdröckh (le philosophe allemand du *Sartor Resartus*, de Carlyle), il dépeint la révolte des pensionnaires, et paraît ainsi relever d'un degré de narration autre que les récits précédents, puisque le père y semble acteur.[3] Pourtant quelques touches discrètes rappellent la présence d'un conteur distancié, qui poursuit le questionnement de la langue entrepris dès le début de la première partie. Le récit central n'est peut-être pas si différent des autres, seulement plus long, (Hesperus, Phosphorus, et Venus ne désignent-ils pas la même planète Vénus, mais à des moments différents ?[4]) et l'impossibilité de trancher relève d'une incertitude globale, née de la fusion généralisée des niveaux du discours, qu'entretient notamment l'absence de guillemets dans les dialogues. Le récit ne cesse d'en absorber d'autres, pour les transformer, et les maintenir en vie, pour ainsi dire, en même temps que le conteur.

Le récit indéfini, insituable, ou le récit pluriel

5 La multiplicité des récits exprime cette force vitale, tout en suggérant que l'on raconte toujours la même histoire, qui met en jeu des émotions similaires, dans des situations somme toute comparables. Seuls les noms changent, le cadre et l'époque, et les personnages, Murphy, Lang, Donald ou Douglas, Meg Caro, Sylvia, sont autant de variations sur l'unique thème de la vie humaine.

6 Aussi retrouve-t-on d'autres œuvres dans ce roman, nourri d'un intertexte foisonnant : *L'Enfer*, *The Confessions of Nat Turner*[5], ou encore l'improbable *Pass the Joint Motherfucker*, les références authentiques se mêlant aux fictives. S'y joignent des allusions, plus ou moins visibles, à des personnages historiques, tel Bertrand Russell, dont la présence évidente dans le titre, *Percival Everett by Virgil Russell*, est confirmée par de multiples commentaires sur la théorie des ensembles. Frege apparaît à plusieurs reprises dans un jeu de mots, « I'm afrege this is true » (142), mais aussi dans les titres des grandes parties du livre, *Hesperus*, *Phosphorus* et *Venus*, noms pris comme exemples par Frege pour expliquer la distinction entre dénotation et sens, objet et concept.[6]

7 Motifs, structures et thèmes se croisent et ressurgissent de manière imprévisible, donnant la même impression d'aléatoire que l'orchestration des divers fils narratifs, qui

se rompent soudain, pour être repris plus tard, par un autre locuteur, après changement de décor. Les repères sans cesse se dérobent, les personnages s'évanouissent aussitôt créés par un narrateur qui n'est ni fiable ni même identifiable :

> Not to complicate matters, as if I give a fuck about that, but I'd be remiss if I did not make clear the complete absence of clarity regarding one pressing and nagging matter, that being: just who the fuck is telling this story? There are readers, dear readers, and I use the plural modestly as to really mean possibly one reader, counted repeatedly on different days, that require a certain degree of specificity concerning the identity of the narrator. Is it an old man or the old man's son? Not that I am by nature disposed to behaving deferentially to any reader, or anyone, but I will clear up the matter forthwith, directly, tout de suite. *I* am telling this story. (107)

8 La confusion entretenue quant à l'identité du narrateur et aux pronoms le désignant suggère une forme d'autonomie de l'histoire, qui semble se raconter seule, échappant à la maîtrise du narrateur. En l'absence de moyen d'attribuer la « Murphy story » au fils ou au père, elle existe pour elle-même dans l'esprit du lecteur, qui relie entre eux les divers épisodes de cette histoire, et des autres, à partir des échos qu'il y repère.

Le récit infini : engager le lecteur

9 Dans *Percival Everett by Virgil Russell* se fait jour la circulation qui s'opère à la lecture de tout texte, par le jeu de la mémoire du lecteur, des fluctuations de son attention et des variations d'intensité des émotions suscitées en lui par le texte. Parce que ses attentes sont sans cesse déçues, le lecteur fait l'expérience de sa contribution active à l'émergence du sens, ne serait-ce que par son acceptation initiale d'une « suspension d'incrédulité », suspension maintenue bien que le lecteur soit malmené par le constant brouillage des repères.

10 Cette disposition particulière, le « faire comme si », recouvre un ensemble de rapports spécifiques, propres à la fiction. Percival Everett en explore les modalités d'action, et en particulier le concept de « *sameness* » que toute fiction met en œuvre à quelque degré.

La fiction en actes : identifier

Langage : ressemblances et distinctions

11 Le roman est parcouru par des motifs de doubles, par exemple les deux frères, Donald et Douglas, que le narrateur ne parvient jamais à distinguer l'un de l'autre. Ce motif récurrent suscite une interrogation sur la ressemblance, qui se poursuit tout du long, notamment par le biais d'expressions telles que « just the same, just the same » (80), ou « be the same » (130). La ressemblance opère aussi entre les mots, pour attirer l'attention du lecteur sur l'équivoque toujours prompte à surgir dans le dialogue, deux mots d'apparence identique n'ayant pas toujours la même fonction ni le même sens. L'omniprésence du champ sémantique de la ressemblance renvoie à une interrogation du langage et de ses ambiguïtés, par exemple celle de « why », utilisé dans le passage suivant comme interjection et non comme adverbe :

> You're not suggesting that similar and alike are the same thing, are you? Why, they couldn't be more different.
> How are they different?

> I don't know. You tell me. I just know that they couldn't be more different. They can't, can they ? (218)

12 L'auteur s'amuse à laisser affleurer l'irrationnel du langage, jouant sur la contradiction, par exemple dans le « *question tag* » ici mis en relief. Rien de plus ressemblant que les deux segments, quasi symétriques, qui se renforcent et pourtant s'opposent à la fois. Le langage ne se réduit pas à un système de signes, mais ouvre bien l'espace d'un affrontement entre forces contraires, espace politique, et potentiellement violent, tel que l'a analysé Jean-Jacques Lecercle :

> It is no longer possible to think of [language] as a system of signs—we must view it rather as a locus for contending forces. It is not a structure, but an unstable and potentially violent institution. (Lecercle 45)

13 L'une des formes de cette violence naît de la pluralité de sens que peut prendre un mot ou un énoncé, causant malentendus et désaccords. Ainsi la perplexité du narrateur qui sans cesse confond les deux frères, Donald et Douglas, pourrait, par un discret effet de miroir, ramener le lecteur à la réflexion sur le sens, et aux principes de sélection et de distinction sur lesquels il repose. La mise en scène des difficultés posées par l'identification rejoint une exploration, menée tout du long du roman, des différentes facettes de l'identité (l'identité individuelle, et l'identité entre deux éléments ou objets).

14 En particulier, l'attention du lecteur est attirée sur les fonctions du nom propre, pour faire éclater la complexité de la relation associant un mot (le nom) à l'identité individuelle, et, partant, à la personne portant ce nom.

Nommer

> I'm not so much confused now by the person as I am by the names. It's clear that I have no descriptive material to connect to their respective names and so I have no idea as to *which is who and who is what*. I used to think they were identical, but disabused of that I believed that they were both simply fat [...] how is it that I can refer to this man that I cannot even distinguish from another man who may or may not resemble him. *I assume that there is* a man *such that* than man is the fat man who is my patient. And for every man who is that man who is my patient and every other man, *if* both give me cameras, *then* that man is *the same* man. *Any man who gives me cameras is the* man who is my patient. See what all this has inevitably done to me. According to the truth. (92-93, c'est moi qui souligne)

15 Tandis que se révèle une impropriété de l'expression commune « which is which » à travers sa déformation, « which is who and who is what », qui semblerait d'abord plus logique car elle restaure en partie au personnage son caractère humain par le biais du pronom « who », mais ne fait qu'accroître la confusion en établissant deux fois l'identité entre objet (« which », « what ») et humain (« who »), le passage dans sa globalité tend au non-sens, en cultivant le mélange des genres et des catégories. L'effort affiché de clarification, à travers l'emprunt fait à la syntaxe mathématique, ne produit que confusion, dans la rencontre de deux jeux de langage distincts, les mathématiques et la fiction, tandis qu'affleure l'influence de Wittgenstein, sensible tout du long du roman.

16 Sous des dehors certes ludiques, Everett explore les liens logiques entre le discours et son objet, en suggérant, par la confusion délibérément entretenue dans l'extrait, que discours et monde sont régis par des logiques distinctes. L'articulation de ces logiques dans le rapport de représentation semble au cœur du questionnement qui travaille ce roman, comme, d'ailleurs, l'ensemble de l'œuvre d'Everett. À travers l'acte de nomination, c'est le geste créateur qui se trouve mis en scène.

17 Sur trois pages, s'étend une liste de gérondifs, dont seuls le début et la fin apparaissent ci-après :

> The question was whether there was some real value to which all of this, all our naming, thinking, speaking, breathing, wanting, loving, lusting, fearing, worrying, laughing, obsessing, liking, [...] waving, besieging, retreating, attacking, relenting, sucking, screwing, fucking, and naming, would lead to.
> **∞**
> **Σ *f*(i) = a**
> **I =0** (187-189)

18 Y a-t-il une « réelle valeur » à l'horizon de nos actions, qu'elles produiraient ou viseraient ? Ou le retour du gérondif « *naming* », qui scande la longue litanie et l'encadre, n'invite-t-il pas à considérer que la question porte avant tout sur l'acte langagier, par un retour à l'essentiel, en quelque sorte, comme si le langage offrait la quintessence de l'activité humaine ? L'énumération pourtant semble se changer en exercice de style, ou en jeu de langage sous contrainte, qui se nourrit lui-même, au fil des suggestions sonores autant que sémantiques : la pratique de la nomination à laquelle s'adonne le narrateur est potentiellement illimitée, comme le suggère le symbole mathématique de somme à l'infini qui clôt la liste sans la clore. Si donc le retour entêtant de « *naming* » peut s'interpréter comme l'affirmation d'une primauté de l'acte langagier, dans sa forme la plus simple, ou pure, une origine du langage en quelque sorte, sa vérité ou le principe même du sens, l'acte langagier lui-même est explicitement mis en « question », ou, plus précisément, sa « valeur » est mise en doute. En effet, au fil de l'accumulation décousue de verbes substantivés, chaque élément ne finit-il pas par se vider de sens à force de répétition, « *naming* » y compris ? La forme mixte, entre verbe et substantif, ne deviendrait qu'un signal, à l'effet purement rythmique, selon un retournement ironique fréquent dans l'œuvre d'Everett. Cette possibilité que les mots ne soient que signaux rythmiques demeure donc toujours présente, comme horizon du texte. Même si, à l'oreille poétique, l'enchaînement peut faire sens, toujours, sur le mode suggestif, c'est un sens précaire, et peu partageable car éminemment subjectif.

19 La réflexion sur la nomination qui parcourt le roman débute dès le jeu de rôles instauré entre père et fils par la formule « I'll be Murphy », geste même de la fiction, son verbe créateur.[7] La nomination fait l'objet de dialogues cryptiques (par exemple de la page 217 à 222, dans la section intitulée « First Continuation »), lointains descendants, peut-être, des dialogues platoniciens :

> What's your name?
> My name is Name. My name is my name and the name of both the word *name* and Name, my name. I am not the only one with the name Name and also there are other names.
> I'm getting out of here.
> Not yet. This voice was not Name's. It came from the thicket behind you. [...] You turned to it and it was someone who looked just like you, unless of course it was you. You looked at the one who looked like you.
> Who are you? You asked.
> Who are you? the one that looked like you asked.
> You look like me.
> And you like me.
> And your name is?
> You. You are my name.
> You mean You is your name?

> What kind of grammar is that? You are my name?
> Shall I call you You? (219)[8]

20 Une fois de plus s'observe le flottement entre catégories (« you » est-il nom propre ou pronom ?) et genres (est-ce une fable, une vision ?), flottement qui, en compromettant l'identification, empêche d'arrêter le sens. La distinction entre mot, désignation identitaire (tel le patronyme) et l'individu portant ce nom se résout dans la création littéraire et la naissance des personnages par la magie d'un croisement d'imaginations et de la fonction performative du langage.

21 Ainsi, l'exploration de la ressemblance, qui, on l'a vu, rejoint sans forcément la recouvrir une réflexion sur le geste créateur dans l'écriture, attire l'attention du lecteur sur le rapport de représentation qui, idéalement, devrait s'effacer dans la fiction.

22 Tout au long du roman, Everett interroge ce rapport, notamment en faisant varier le degré d'analogie entre discours et monde. Dans son essai *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer a montré que ce rapport d'analogie est l'une des conditions nécessaires de toute fiction :

> Toutes les fictions ont en commun la même structure intentionnelle (celle de la feintise ludique partagée), le même type d'opération (il s'agit d'opérateurs cognitifs mimétiques), les mêmes contraintes cognitives (l'existence d'une relation d'analogie globale entre le modèle et ce qui est modélisé) et le même type d'univers (l'univers fictif est un *analogon* de ce qui à un titre ou à un autre est considéré comme étant « réel »). (243)[9]

23 L'analogie apparaît comme l'une des variantes de la ressemblance, et s'inscrit plus clairement dans le cadre d'une exploration du geste créateur, et en particulier celui de la création langagière.

Création langagière et mimésis

24 Au fil de son parcours instable, le lecteur voit son attention attirée par une phrase en début de chapitre : « No metaphor ever replaced thought or so was my judgement until a metaphor did become thought for me … » (130) De quelle métaphore s'agit-il ? Ou est-il question de la forme métaphorique, sans contenu précis, du procès qui remplace un mot par un autre, un objet par une image, le monde concret par une histoire, ou des histoires ?

25 Revenons à la définition de la métaphore proposée par Ricœur, qui cite lui-même *La Poétique* d'Aristote (*Poétique*, 1457 *b* 6-9) : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. » (Ricœur 19)

26 Ricœur insiste dans son analyse sur la tension instaurée par la métaphore entre proximité et éloignement, ressemblance et distinction :

> Or c'est la métaphore qui révèle la structure logique du « semblable », parce que, dans l'énoncé métaphorique, le « semblable » est aperçu en dépit de la différence, *malgré* la contradiction. La ressemblance est alors la catégorie logique correspondant à l'opération prédicative dans laquelle le « rendre proche » rencontre la résistance du « être éloigné » ; autrement dit, la métaphore montre le travail de la ressemblance, parce que, dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence ; le « même » et le « différent » ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est

> retenue au cœur de la métaphore. Dans la métaphore, le « même » opère *en dépit* du « différent ». (249-250)

27 Le texte ressemble au monde bien qu'il en diffère, et c'est bien un « travail du ressemblant » qui se trouve au cœur des interrogations poursuivies tout du long du roman.

28 Le constat, cher à Everett, selon lequel « A = A » est différent de « A est A »[10], peut renvoyer à l'impossible identité entre mot et monde imaginaire : A, l'histoire faite de mots, est égale à A, l'objet qu'elle (re)présente, mais pour autant A n'est pas A.

29 Parce que s'y accomplit une exploration des liens tissés par la représentation (entre les mots et le monde, entre le lecteur et le monde), *Percival Everett by Virgil Russell* peut se lire comme une parabole sur l'analogie — sur laquelle repose l'assentiment donné à la fiction : la « validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné) », ne tient-il pas, selon Jean-Marie Schaeffer, à « la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité » (Schaeffer 261) ?

30 Ce rapport entre le monde et sa représentation est mis en question tout au long du roman, au point d'ébranler la hiérarchie convenue faisant de la représentation un objet second par rapport à l'original, et de semer le doute quant aux notions de fait, de réel, de monde, tandis que se développe le sentiment que tout est langage. Point de monde qui lui préexiste, et que l'on discernerait derrière l'histoire, dans ses silences, ou dans les blancs d'une histoire trouée :

> And some words are so familiar. Here, at this juncture, I might recall the gaps in my stories or the gaps in your stories or I might realize, as I do, that the gaps are the stories and that I should stop trying to leap over them and instead into them, the gaps. (204)

31 Marquant l'absence d'objets remplacés par les mots, les vides font l'histoire, en se laissant combler par le lecteur à son gré.

32 Quelle est donc la nature du texte que nous lisons ? Est-ce une pure réflexion sur la fiction ? Un récit autobiographique, dont l'auteur reconnaît qu'il a été en partie motivé par la mort de son père ? Offre-t-il une image du monde, crée-t-il un autre monde, se donne-t-il en outil exploratoire du monde — ou du langage, selon deux pistes qui se rejoignent ? Quels rapports ou points de rencontre entre ce que *Percival Everett by Virgil Russell* dit du monde et ce qu'il montre du langage ? En proposant ce roman sur l'identité et l'identique (*sameness*), peut-être s'agit-il encore pour Everett de donner une forme langagière à l'abstraction, comme il dit rêver de le faire, pour importer dans le langage forcément représentatif une propriété des arts visuels ? L'entreprise ici menée pourrait en effet viser à incarner, à travers les personnages et leurs rapports, la réflexion sur la mimésis qui habite ce roman.

33 *Percival Everett by Virgil Russell* est tout cela et davantage : il confronte le lecteur à l'obscurité du langage que ce dernier tenait pour acquis, en une mise en actes de questionnements philosophiques. Dans un entretien accordé en 2009, Everett déclarait avoir préféré la fiction à la philosophie quand il s'est aperçu que les interrogations de cette dernière pouvaient être avantageusement mises en œuvre dans les dialogues de roman[11]. Se faisant le Virgile du lecteur, Everett l'entraîne dans une étourdissante initiation au langage dont les mystères jamais ne s'épuisent, et qui fait vaciller jusqu'à la possibilité du sens.

Ouvrir le lecteur à l'expérience : initiation à l'imprévisibilité du langage

34 Bien que le narrateur prétende expliquer sa démarche, dans les abondants passages métanarratifs[12], l'une après l'autre, il défait les structures que le lecteur avait pu commencer à édifier pour satisfaire sa soif de comprendre le projet du roman :

> This whole business of making a story, a story at all, well, it's the edge of something, isn't it? Forth and back and back and forth, it's a constant shuttle movement, ostensibly looking to comply with some logic, someone's logic, my logic, law, but subverting it the entire time. Like a good little wog. But, eh, don't listen to an old man. I'm firing semantic blanks or, at least, filling them in. My son would laugh right about here. (171)

35 Une subversion s'ajoute à l'autre, et le narrateur, peu fiable à plus d'un titre, achève ainsi son discours : « [...] it's not what you've made that will give you peace, [...] the only thing you get to take with you is having made it. Blah, blah, blah. » (171)

36 Plus important que l'objet produit, le geste créateur est pourtant rendu confus, car redoublé, dédoublé, déplacé, d'un narrateur à l'autre, d'un contexte à l'autre, en un mouvement de déstabilisation radicale, avec pour visée possible de rendre le lecteur sensible aux différents jeux de langage, théorisés par Wittgenstein[13] :

> 33
>
> I
> My first self-conscious attention to a beheading. I. A pronoun denoting the self. Me. It is also the letter representing an imaginary unit in math, the unit that lets the real number system extend to complex numbers. Me. I'm sorry, my best and favorite lover said to me, you are imaginary. I suggested that she multiply me by I and give me another look and try. But all of this to prolong a deferral, right ? (157)

37 Dans ce passage, la réflexion linguistique rencontrant les mathématiques fait le matériau littéraire selon l'intention rappelée en ouverture par la formule « attention to a beheading », en écho à *Invitation to a Beheading* de Nabokov.[14] Cette diversité de champs, qui parfois semble friser l'incohérence, conjuguée à la fluctuation des niveaux de réalité, rappelle l'héritage de Wittgenstein, en suggérant que l'on peut seulement montrer le langage en action, jamais le décrire, puisqu'il faudrait pour cela recourir au langage, et modifier par-là les conditions du jeu, qui échapperait sans cesse :

> ... lying here like this I have learned some things about us and learned nothing at all and it is the *nothing at all* that sings to me in this cucumbery trance [...] and language remains always a step ahead of us [...] there is nothing to say about language itself [...] all we ever do is circle where we think language might reside [...] knowing that we cannot live without it, that we define ourselves with it and by it, but it is not ours, it found us, waited for us to find it, we evolved to find it and we explore its structure [...]. (222)

38 Reste la possibilité de faire éprouver les effets du langage : telle semble être l'expérience proposée au lecteur dans *Percival Everett by Virgil Russell*, qui produit un lecteur-chercheur, en l'amenant à adopter une attitude expérimentale, pas seulement analytique mais plus largement esthétique.

39 A force de ruptures et de déviations, passant d'ambiguïtés en jeux de mots, et ballotté entre plusieurs langues (français, allemand, italien, espagnol, japonais...), le lecteur de

Percival Everett by Virgil Russell pourrait renoncer à développer aucune attente et s'en remettre au langage dans son grain le plus fin, pour laisser parler en lui sa force suggestive, visuelle ou sonore, jusque dans ses unités les plus réduites : la lettre et le son. Plus précisément, le roman effectue-t-il sans doute une mise en tension entre désir d'élucidation du sens et abandon à la suggestivité sensorielle.

40 Par exemple, face aux titres cryptiques des chapitres des première et troisième sections, sans rapport évident au contenu du chapitre, le lecteur est invité à faire surgir une histoire du segment de phrase qu'il veut croire lourd de sens : « Slow Rolling ***U***nder Its Mountain » ou « So Wide a River of ***S***peech », ou encore « To Wonder and Conjecture ***W***as Unavailing ».[15] En outre, l'initiale de l'un au moins des mots de chaque titre est mise en relief, en italiques et en caractères gras, dans une police différente et de taille supérieure. « By ***D***int and ***D***ining Out » (91), par exemple, donne envie de poursuivre la série en « d », en laissant libre cours aux associations de sons, d'images et d'idées, pour inventer une histoire et multiplier les sens possibles du titre. Si le lecteur peut être déconcerté par *Percival Everett by Virgil Russell*, c'est justement par ce surcroît de sens possibles, né des possibilités d'associations multiples, et non par l'absence de sens.[16]

41 Où est la limite entre le charabia ou le délire d'une part, et le poème en prose de l'autre, entre hasard et génie créatif ? Quelles sont les conditions requises pour que le lecteur poursuive l'expérience, le long des pistes inabouties que le conteur ne cesse d'ouvrir ?

42 L'identification est-elle nécessaire, un minimum de ressemblance au moins pour que le lecteur puisse projeter sur ce support même ténu ses propres émotions, craintes, désirs, en s'appropriant le cadre qui lui est proposé ? Dans la vision classique de l'art, selon Badiou :

> La « ressemblance » au vrai n'est requise que pour autant qu'elle engage le spectateur de l'art dans le « plaire », c'est-à-dire dans une identification, laquelle organise un transfert, et donc une déposition des passions. (Badiou 13)

43 La ressemblance ne serait qu'une accroche. Il s'agirait de produire des affects, visant une catharsis, de séduire plutôt que de proposer les conditions d'une identification rationnelle. C'est plutôt une « désidentification partielle » que permet la fiction selon Schaeffer, par le biais d'une « réélaboration fictionnelle » :

> Une des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif résiderait ainsi dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux. (Schaeffer 324)

44 Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, certains thèmes — la famille, l'amour, la séparation, la violence raciste —, ainsi que l'humour, permettent-ils à l'auteur de faire passer en contrebande le questionnement métaphysique et langagier ? Ce texte est reconnu comme lettre d'amour au père dans la Préface, qui intervient ironiquement page 151 :

> Because all it is, all it ever will be, all it ever can be, is an effort at saying how much you love your old man. And a day late at that.
> Our visits are always so short.[17]

45 L'émotion ainsi suscitée, plus facilement partagée que les allusions intertextuelles ou que l'identification des jeux structurels, permettrait au lecteur de suspendre son incrédulité, ou, plus exactement, de continuer à lire, même dans l'incrédulité, l'artifice étant en effet affiché avec la plus grande ostentation dans *Percival Everett by Virgil Russell*. Or les qualités matérielles du langage suscitent l'émotion autant que le sens conventionnel des mots : l'accroche du lecteur repose sur la fonction poétique du langage. Schaeffer conclut

d'ailleurs que le succès de la « réorganis[ation des] affects fantasmatiques sur un terrain ludique » dépend de la création d'une « relation esthétique satisfaisante » :

> une œuvre de fiction ne peut remplir de manière satisfaisante une fonction transcendante quelconque que si elle plaît du point de vue de l'immersion fictionnelle, c'est-à-dire du point de vue de la forme spécifique de l'attention esthétique qui est constituante du fonctionnement des dispositifs fictionnels. (Schaeffer 333)

46 « Forme [...] de l'attention esthétique », formes du roman : la présence de thèmes séduisants, supposés capables de susciter un intérêt universel, ne suffit pas, et s'ils nous touchent, c'est toujours à travers leur mise en forme singulière, mise en mots unique et mémorable pour ses qualités matérielles autant que sémantiques.

47 Le lecteur est pris dans les réseaux autres que les structures immédiatement repérables d'un récit conventionnel, qui viennent se superposer à la surface linéaire du récit premier en le complexifiant. Les mots renvoyant à la dualité, ou à l'identité, les symboles et le lexique mathématique, ou encore la formule « according to the truth »[18], ont cet effet.

48 Ce roman d'Everett n'est donc pas un texte à deux vitesses, des passages plus conformes aux conventions permettant au lecteur de tolérer des passages plus ardus : une contagion peu à peu s'opère, qui n'uniformise pas le texte, mais l'attitude du lecteur envers lui, du moins est-ce l'expérience de la présente lectrice, pour qui tout, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, se lit bientôt comme de la poésie.[19] L'une des possibilités contenues en germe dans le texte invite le lecteur à largement renoncer aux attentes conventionnelles suscitées par le genre romanesque, pour laisser s'épanouir les potentiels suggestifs des mots rendus à la liberté sur la page. Échappant à la fixité de l'écrit par le jeu des échos et reprises, les mots entrent dans des configurations qui ne cessent de fluctuer, l'attention variable du lecteur produisant chaque fois une version différente du texte, surlignant d'autres mots, rehaussant d'autres sons, produisant toujours de nouveaux motifs.

Conclusion

49 Alors pourquoi le roman, plutôt qu'un poème ? Il semblerait qu'Everett, comme la majorité des lecteurs, reste attaché à l'histoire, dont les rebondissements le tiennent en haleine, l'attente (*expectation*) étant l'un des moteurs de la vie.[20] En outre, le roman est aussi la forme la plus accueillante, pouvant inclure des poèmes, comme c'est le cas chez Everett, ou des *nursery rhymes*. Et dans sa variété « pluraliste », analysée par Vincent Message, le roman semblerait mieux à même de restituer la complexité des visions qui se côtoient dans les sociétés contemporaines. Toutefois la valeur du roman ne tient pas qu'à ses qualités représentatives, ou au reflet qu'il offre de notre quotidien, mais aussi en ce qu'il nous permet d'accéder à un au-delà de ce quotidien, dont il élargit les perspectives.

50 Selon Jean-Marie Schaeffer, la fiction est apprentissage de la vie, à travers la confrontation imaginaire d'options qu'on ne rencontrera jamais, envisagées et non vécues. Or, même la fonction éducative de l'œuvre semble tenir à sa forme : « L'art est éducateur tout simplement parce qu'il produit des vérités », écrit Badiou, « et qu'"éducation' n'a jamais voulu rien dire [...] que ceci : disposer les savoirs de telle sorte que quelque vérité puisse y faire trou. » (Badiou 21) L'expression d'une vision nouvelle réclame une forme nouvelle, pour échapper au conditionnement du lecteur et de l'auteur aux genres répertoriés, ce qui fait apparaître la littérature expérimentale comme un lieu privilégié d'expression et de transmission de l'innovation.[21]

51 En faisant surgir l'incertitude, le roman expérimental rêve-t-il de toucher un plus grand nombre de lecteurs que les formes plus conventionnelles du roman, les humains étant peut-être rassemblés par des questions plus que des réponses ? S'il paraît peu probable que semblable aspiration, sans doute idéaliste, anime Everett, lui qui dit ne jamais se soucier du lecteur, ou pas vraiment, elle ne nous permet pas moins de revenir au propos même de tout roman, tel que l'énonce Philippe Forest : « répondre à l'appel inouï du réel » (Forest 29). Toute littérature « authentique », au sens où l'entend Forest, serait-elle expérimentale ?

> Le roman, tel que je m'attache à le comprendre, est ce qui construit la fiction de cette fiction qu'est la « réalité » et qui, l'annulant par ce redoublement, nous permet de toucher ce point de « réel » où il se renouvelle et par où il nous communique le sens vrai de notre vie. (Forest 34)

52 Ce mouvement par lequel le roman fait « advenir l'expérience, autrement intouchée, du réel » (*ibid.*) s'accomplit dans et par le langage, pour ouvrir à une expérience de langage. En montrant au lecteur ce que le langage fait à d'autres, ce qu'il peut leur faire, ce qu'il ne fait pas et ce qu'il défait, en déstabilisant les principes les plus simples de la communication, *Percival Everett by Virgil Russell* doit sa force de séduction au plaisir du jeu de langage : ni pamphlet ni plaidoyer, *Percival Everett by Virgil Russell* offre à son lecteur une expérience de langage, loin des usages conventionnels, et d'où le lecteur peut espérer tirer quelque chose, comme : « some comprehension of the whole ballet, language being a small window through which very little passed and became helpful, the dance being nearly everything. » (159)

53 *Percival Everett by Virgil Russell* représente, ou plus exactement présente, une plongée inaboutie dans les mystères inextricables du moi et du langage, sans solution autre que l'ouverture et l'abandon au jeu de la fiction, imprévisible, engageant le corps et pas seulement l'esprit. Sans plus d'explication, le lecteur de *Percival Everett by Virgil Russell* est invité à entrer dans la danse.

BIBLIOGRAPHIE

Badiou, Alain. *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.

Everett, Percival. *Percival Everett by Virgil Russell.* Minneapolis : Graywolf Press, 2013.

Forest, Philippe. *Le Roman, le réel, et autres essais*. Nantes : Cécile Defaut, 2007.

Goux, Jean-Paul. *La Fabrique du continu*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.

Hadot, Pierre. *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris : Vrin, 2006.

Lecercle, Jean-Jacques. *The Violence of Language.* Londres & New York : Routledge, 1990.

Message, Vincent. *Romanciers pluralistes.* Paris : Seuil, 2013.

Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.

Styron, William. *The Confessions of Nat Turner*. New York : Random House, 1967.

NOTES

1. Nous empruntons, en le détournant, le beau titre de Jean-Paul Goux : *La Fabrique du continu*.

2. Il se distingue aussi en ce que ses 48 chapitres sont numérotés, à la différence des chapitres des première et troisième sections, ne portant que des titres cryptiques tels « Slow Rolling ***U***nder Its Mountain » ou « So Wide a River of ***S***peech ».

3. Tous les autres récits, par contraste, seraient la mise en scène de situations et personnages seconds, inventés par lui — ou son fils.

4. *Hesperus* est l'étoile du soir, *Phosphorus* celle du matin.

5. *The Confessions of Nat Turner* fournit sa trame au récit central, dans lequel le vieillard pensionnaire d'une maison de retraire devient l'esclave rebelle, et les aides-soignants ses geôliers.

6. Selon Frege, la dénotation est l'objet auquel l'expression fait référence, tandis que le sens est le mode de donation de la dénotation. Russell prend l'exemple des expressions « l'étoile du matin » et « l'étoile du soir », de sens différents mais ayant pour même dénotation Vénus.

7. La réflexion se poursuit tout du long du roman, de façon plus ponctuelle, par exemple dans l'évocation par le père du choix du prénom de son fils : « Your name, any name, such a magical thing. Others are called by your name. Actually, not your name, but the name that a word that sounds like your name names. » (114)

8. Le dialogue se poursuit en plusieurs langues page 221, avec au passage une allusion en français à l'ouvrage de JL Austin, *Quand dire c'est faire*, devenu « Dire est faire ».

9. Il est intéressant de constater que, dans le même ouvrage, Schaeffer montre en quoi la mimésis, au cœur de toute fiction, en ce qu'elle est censée offrir un double à l'image du monde concret, joue un rôle fondamental dans l'élaboration de l'identité ; plus précisément, Schaeffer démontre le rôle « des faits mimétiques dans la construction de l'identité cognitive humaine. » (122) En effet, « de concert avec la transmission explicite des savoirs rendue possible par l'invention des dispositifs symboliques, l'apprentissage social par imitation permet de rendre 'héritables' des traits (comportementaux et autres) non susceptibles d'être transmis au niveau de l'héritage génétique. » (Schaeffer, 121) C'est là un indice supplémentaire qui relie la réflexion menée sur l'identité dans le roman d'Everett à une méditation sur la fiction.

10. L'énoncé se rattache à la distinction théorisée par Gottlob Frege entre objet et concept.

11. Selon Alain Badiou, il n'est point de vérité philosophique : la philosophie dévoile des vérités d'un autre ordre, artistique par exemple (Badiou 21).

12. Par exemple, en fin de seconde partie, on lit : « This where normally you might get a lot of touching and sentimental language and portentous dialogue, but I don't think so. We took our medicine and then we sat with ashes. » (197)

13. Le lecteur est déstabilisé par le biais du mélange des récits, des genres et des degrés de narration, la confusion entre les narrateurs et les niveaux de discours, renforcée par l'absence de guillemets.

14. En outre, cette réflexion sur le « moi » imaginaire introduit un paragraphe sur Billy vu en rêve par le narrateur : là aussi, plusieurs jeux de langage se croisent dans le texte.

15. Le sens initialement perçu se trouve bien sûr modifié dès qu'on entame la lecture du chapitre.

16. Du surcroît de sens et de l'absence de sens se distingue encore le *nonsense*.

17. La citation vient conclure le passage suivant : « However, in fact, your book might seem to begin in the manner of a definition dialogue, setting out to identify rhetorical stratagems, but concludes, as perhaps all things conclude, appearing as little more than an attempt to discern

how one can best find happiness in this life. Whereas we might be moved to plausibly regard the novel as just this, we would still be wrong, wouldn't we? Because all it is, all it ever will be, all it ever can be, is an effort at saying how much you love your old man. And a day late at that.
Our visits are always so short. » (151)

18. Elle revient tel un leitmotiv, aux pages 7, 8, 73 et 93.

19. Ce roman, dont le narrateur protéiforme peut se décréter être Murphy, ou Lang, vise-t-il à entretenir la capacité qu'ont les enfants à décider qu'une ligne courbe tracée sur une feuille est un éléphant, voire à inciter le lecteur à retrouver ce pouvoir créateur absolu ? C'est ce que laisse entendre Everett lors d'une conférence donnée à l'Université de la Sorbonne en juin 2009. Voir à ce sujet l'article « This is an elephant: How to Do Things with Fiction », *Etudes Anglaises*, 63/2 (avril-mai-juin 2010), Didier-Erudition Klincksieck.

20. Le besoin d'histoires conventionnelles et d'identités bien définies se trouve aussi relié à celui de retrouver/recréer le visage des défunts : « And then there was you, me us, [...] eager to return to stories that used to make some sense eager to recall easily demarcated boundaries of identity and designation and eager to resketch the likenesses of faces that were either familiar or desired wanting in the darkness of the wee hours which were no smaller than the rest ... » (158). Dans sa forme la plus conventionnelle, le récit aurait partie liée à la commémoration, la perpétuation du passé ne pouvant être évacuée de l'invention, qui redonne vie à travers la création.

21. Il y a fort à penser que s'applique au roman la remarque formulée par Pierre Hadot à propos des textes philosophiques, dans l'une de ses études sur Wittgenstein : « [...] le fait même de se situer dans l'une de ces traditions [philosophiques] prédétermine le contenu même de la doctrine qui s'exprime dans ce jeu de langage : les 'lieux communs' ne sont pas aussi innocents qu'on pourrait le croire. » (Hadot 102-3) De même, l'affiliation du texte littéraire à un genre donné suscite de la part du lecteur des attentes et une certaine approche du texte, voire un mode de lecture.

RÉSUMÉS

Dans son dernier roman, hautement métanarratif, *Percival Everett by Virgil Russell*, Percival Everett s'aventure dans la fabrique du récit, ne montrant pas tant l'envers du décor qu'un texte qui ne se distingue plus nettement du travail qui l'a produit. Cette exploration, profitant de la large capacité d'accueil du roman, non seulement dissèque le récit de fiction et les procédés de sa production, mais va plus loin, en interrogeant le langage, et, par-là, le rapport au monde. On tentera d'éclaircir l'expérience menée par l'écrivain et celle offerte au lecteur, à travers l'émergence de nouvelles formes de savoir et d'existence, et l'invitation qui lui est faite à poursuivre l'expérimentation langagière.

In his highly metanarrative novel, *Percival Everett by Virgil Russell*, Percival Everett delves into the making of fiction, not so much showing what happens behind the scene as exhibiting a text that is no longer clearly distinct from the work that made it. Taking advantage of the welcoming capacity of the novel genre, Everett's text not only dissects the narrative and the processes of its creation, but further puts language to question, thus challenging our very relation to the world. This paper aims at clarifying both the experiment carried out by the writer and that offered to the reader, through the emergence of new forms of knowledge and existence, as well as through the invitation conveyed to the reader to pursue the linguistic experiments started in the novel.

INDEX

Personnes citées : Percival Everett
Mots-clés : fiction, exploration, nomination, ressemblance, identité, invention, jeu de langage
Keywords : fiction, exploration, naming, likeness, identity, invention, language game

AUTEUR

ANNE-LAURE TISSUT

Professeur
Université de Rouen
anne-laure.tissut@univ-rouen.fr