

Chupin Yannicke

Agora EA 7392

Université de Cergy-Pontoise

F-95011

yannicke.chupin@u-cergy.fr

Mutations du genre réflexif dans le roman américain des années 1990 à nos jours

Résumé. — Alors que l'explosion de la métafiction dans les années 1960 et 1970 fut la manifestation d'un repli narcissique lié à la perte de confiance dans la possibilité de créer de la fiction, cet article se propose d'explorer la vitalité créative des nouvelles formes du roman réflexif qui se firent jour dès les années 1990. Le choix se porte ici sur trois ouvrages qui jalonnent les trois dernières décennies, et qui, après des années d'abstraction et de déshumanisation, proposent des stratégies narratives permettant de renouer le dialogue avec le lecteur, affirmant ainsi un retour à la présence et l'humain dans la fiction contemporaine.

Mots clés. — métafiction, réflexivité, roman américain, Nicholson Baker, David Foster Wallace, B. Lerner

The Reorientations of reflexivity in the American Novel from the 1990s to the Present Day.

Abstract. — Whereas the proliferation of reflexive fiction in the 1960s and 1970s was the manifestation of the narcissistic withdrawal generated by a loss of trust in the possibility of creating fiction, this article offers to explore the creative resourcefulness of the new forms of reflexive fiction which emerged the 1990s. The article deals with three pieces that, after years of increasing abstraction and dehumanization, offer new narrative strategies to reconstruct a

dialogue with the reader while calling back the notions of presence and humanity in contemporary fiction.

Keywords. — metafiction, reflexivity, American Novel, Nicholson Baker, David Foster Wallace, Ben Lerner.

Le terme « réflexif » était autrefois un terme qui, en mécanique, désignait ce qui se recourbe en arrière, et en optique, ce qui renvoie les rayons lumineux dans une autre direction. Le développement de la science optique au XVII^e siècle consolida ce deuxième sens, qui, le siècle suivant, par effet de capillarité, fut aussi associé à la voix ou au son que l'on répercute. Partant, le mot se teinta de colorations plus abstraites et un nouvel emploi, attesté au XVII^e siècle (1672), reposait sur l'idée de « se recueillir par un retour de la pensée sur elle-même ». Au siècle suivant se répandit alors la valeur métaphorique et intellectuelle qu'on lui connaît aujourd'hui. Le terme « réflexif » dans le domaine de la science mentale et de la philosophie (Rey : 3135) traduit désormais la capacité de l'esprit à observer et analyser les propres mouvements de sa pensée.

Dans le champ des études littéraires, le terme est assimilé aux pratiques de ce qu'on appelle depuis les années 1970 la métafiction : une fiction qui s'observe et met en scène les conditions de son existence au sein même du texte qu'elle crée. Pour qualifier une telle écriture, l'anglais a d'ailleurs souvent recours au terme « *self-conscious* », littéralement « conscient de soi », qu'on ne sait guère mieux traduire en français que par le terme « réflexif ». Toutefois, cette traduction ne rend pas justice à la polysémie du mot, car en anglais, l'adjectif « *self-conscious* » a une forte connotation psychologique et désigne également une personne maladroite et embarrassée de sa propre existence. Lorsqu'il qualifie un narrateur, le terme désigne donc la mise en scène des doutes sur sa capacité à raconter son histoire¹.

Le narrateur affichant une conscience de soi exacerbée et paralysante est monnaie courante dans la fiction des années 1960 et 1970 aux États-Unis. C'est précisément cette effervescence

¹ Le premier à consacrer un ouvrage à ce volet réflexif de la métafiction dans le roman est Robert Stonehill dans *The Self-Conscious Novel. Artifice from Joyce to Pynchon* (1988).

de textes s'observant et commentant leur fonctionnement qui fait circuler l'usage du terme alors récemment inventé de « métafiction ». Le terme apparaît pour la première fois dans un texte de 1970 signé par l'écrivain américain William Gass qui l'utilise pour caractériser les fictions de trois écrivains : l'argentin Borges, l'américain John Barth et l'Irlandais Flann O'Brien – et plus précisément pour défendre leurs œuvres de l'appellation d' « anti-romans » dont on les affuble alors trop souvent. En réalité, écrit-il, ce ne sont pas des anti-romans mais des métafictions (Gass : 25). Cette remarque de Gass souligne déjà le paradoxe de la métafiction : comment l'exhibition que font ces textes de leur artificialité n'affecte pas leur nature romanesque ? Elle arrive à point nommé, au moment où la métafiction explose dans le champ littéraire, catalysant un nombre foisonnant de nouvelles théories et de travaux sur le sujet. Le premier théoricien de la métafiction, Robert Scholes, la définit comme une forme de fiction hybride, qui intègre la critique dans le processus créatif. Les essais, théories, définitions de la métafiction se développent et s'entrecroisent, pour aboutir au milieu des années 1980, à l'ouvrage de Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice* qui dresse un inventaire de ses formes et de son évolution. Comme elle le montre, la métafiction, tandis qu'elle met en scène le pouvoir de l'imagination créative, est traversée par une forme d'incertitude sur la validité de ses représentations de la réalité. Elle manifeste également une conscience exacerbée et parfois paralysante des mots qui la composent et des formes littéraires qu'elle emprunte. Mais si le vocable fait son entrée dans les textes critiques en 1970, la pratique est ancienne. Le roman *Don Quichotte* affichait, au cœur de la fable, son intention parodique de démasquer les conventions éculées du roman de chevalerie dès le XVII^e siècle. Dans le domaine anglo-saxon, Laurence Sterne (1713-1768) est souvent considéré comme le *granddaddy* spirituel de tous les ouvrages de métafiction du XX^e et XXI^e siècle. Le canevas diégétique de son roman *La vie et les opinions de Tristram Shandy* se construit à partir des digressions spiralées de son narrateur sur l'art ou la difficulté de raconter l'histoire de sa vie. Cette forme de littérature parodique, intertextuelle, novatrice et ludique

s'est installée durablement et a traversé les siècles à travers les œuvres d'auteurs comme Nicolas Gogol, Vladimir Nabokov, ou encore John Fowles.

Mais lorsqu'elle prolifère sous les plumes de la nouvelle génération d'écrivains américains des années 1960-1970 (John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, ou Gilbert Sorrentino), elle répond d'abord au climat d'anxiété qui caractérise la période. Elle perd souvent de vue l'insouciance ludique qui l'accompagnait chez ses ancêtres. Un des textes qui trace la genèse du schéma réflexif est un essai de John Barth sombrement intitulé « La littérature de l'épuisement » (1968) qui alerte les écrivains sur la nécessité de surmonter cette anxiété et tenter de redonner un souffle à la notion agonisante de fiction et de roman. L'intention de Barth n'est alors pas véritablement d'enterrer le roman mais d'encourager les écrivains à faire de leurs difficultés le substrat de nouvelles fictions. Car ce qui naît à cette période ne ressemble plus aux sémillantes aventures de la métafiction du XVIII^e siècle. C'est plutôt une forme de regard insistant mais ironique et désabusé sur la possibilité de créer de nouvelles fictions. Dans ces récits, les fenêtres deviennent des miroirs, les personnages sont moins des êtres de chair et d'os que des foyers psychologiques de conscience, souvent torturés et fascinés par le vide. Ces personnages sont trop souvent des écrivains, et les syndromes de la page blanche et de l'absence se multiplient dans une forêt de signes hérités d'une culture post-structuraliste. Le texte est hérité du texte qui est hérité du texte et cette multiplication infinie de la réflexivité, comme autant de surfaces réfléchissantes se faisant face, menace le contrat de lecture. Le narrateur d'une des nouvelles de John Barth s'exclame lui-même, en observant sa création : « Encore une de ces histoires d'écrivain occupé à écrire une histoire ! Encore un regressus in infinitum ! Ne préfère-t-on pas un art qui du moins imite carrément autre chose que ses propres techniques ? » (Barth, 1968 : 156-157)².

² *Nota Bene* : toutes les citations sont données en français dans le texte et sont suivies d'une note renvoyant au texte de l'édition originale en langue anglaise.

Ces nouvelles pratiques incluent dans les textes qu'elles créent l'observation de leur propre évolution et dénoncent elles-mêmes leurs limites. Au-delà des étonnantes innovations formelles, telles que la fragmentation, l'atomisation du texte, la multimédialité, un aveu de quasi-stérilité narrative domine une fraction littéraire importante du postmodernisme. L'abstraction grandissante de ces innovations grignote l'espace de la fable. Le romanesque se déplace vers un questionnement existentiel narcissique et ironique sur la possibilité même de la fiction. C'est cette interrogation qui nourrit les nouvelles fictions, mais les dématérialise tout autant, faisant d'elles des squelettes de récits dont on ne voit que les membres décharnés. À la fin du XX^e siècle, l'écrivain David Foster Wallace revisite la posture littéraire de cette période qui s'empêtre dans un narcissisme ironique et échoue à confronter la réalité sans interposer entre elle et le regard de l'écrivain une multiplicité de surfaces réfléchissantes. Il fait en particulier de la télévision un vecteur culturel déterminant dans la construction et consolidation de cette ironie paralysante qui affecte les écrivains américains. Son texte « *E Unibus Pluram, la télévision et la littérature américaine* »³ qui détourne la devise américaine *E Pluribus Unum* [De plusieurs, un] pour mettre en évidence le repli solipsiste de l'écrivain américain, analyse la situation de l'écrivain américain dans cette nouvelle culture de masse et cathodique où les signes prolifèrent aux dépens de la présence réelle : « Je soutiendrai que l'ironie et la dérision, toutes divertissantes et efficaces qu'elles soient, inoculent à la culture américaine un désespoir considérable, la plongent dans une stase terrible et posent des problèmes particulièrement graves aux aspirants auteurs » (Wallace, 1997 : 86).

Selon Wallace, c'est l'adoption par la télévision de l'ironie comme mode d'expression dominant à la fois dans la publicité et dans les programmes qui a ruiné les possibilités constructives de l'ironie. L'écrivain est, par définition, un voyeuriste de la réalité qui se nourrit de la vie des individus qui l'entourent, alors que lui-même rechigne à être observé. La

3 « Another story about a writer writing a story – another regressus ad infinitum. Who doesn't prefer art that at least overtly imitates something other than its own processes » (Barth, 1968 : 117)

télévision est donc une aubaine pour le romancier. C'est une vitre sans tain qui permet à l'écrivain d'observer sans craindre d'être observé en retour. Dans cette situation, l'écrivain aime à se bercer de l'illusion que ce qu'il observe est un tableau réaliste de la société contemporaine, alors qu'il sait que tout est monté et construit selon les principes de la fiction. Ce voyeurisme cathodique n'est qu'une version illustrée du nombre de médias s'interposant entre le regard de l'écrivain et la réalité, et qui ruine toute forme d'accès direct à cette réalité. Tout est soumis à la médiation du regard sur soi et l'on voit naître une sorte de dérive voyeuriste de soi-même. Il me semble qu'elle est magistralement métaphorisée dans la nouvelle « Le Sujet dépressif » [« The Depressed Person »] que Wallace publia en 1999 (57-98). La nouvelle présente le monologue d'une personne souffrant d'une dépression aiguë mais dont les symptômes manifestent une dérive narcissique qu'enflamme la thérapie selon un cercle vicieux d'observation de soi ironique et destructeur faisant obstacle à toute forme de guérison. Or, au-delà de la réflexion sur l'influence du langage thérapeutique sur la (dé)construction de soi, il est possible de lire la nouvelle comme l'illustration parfaite des mécanismes qui gèlent la créativité dans les années 1970. La nouvelle illustre le malaise qui paralyse alors l'écrivain américain, à savoir le temps considérable qu'il passe à écrire sur la difficulté de sortir de ce cercle de repli et les formes de stérilité narrative qui en résultent. Or, il semble que c'est la littérature des années 1990 qui ouvre la voie aux auteurs du XX^e siècle pour restaurer la présence de la chose, de l'humain, du sensoriel, du vivant dans la fiction contemporaine. Mary K. Holland en fait l'une des thèses de son ouvrage *Succeeding Postmodernism*, qui au lieu d'enterrer le postmodernisme à la fin du XX^e siècle comme le font d'autres critiques⁴, postule que la fiction américaine du XXI^e siècle est le résultat d'un postmodernisme qui, de guerre en guerre, aurait vaincu son combat le plus ardent qui consistait à redonner une chance à la créativité en littérature.

4 Voir l'inventaire proposé par M.K. Holland (Holland : n.2, 11-17).

J'aimerais pour ma part étendre cette conclusion aux modalités du genre réflexif dans cette littérature. Si le retour de la présence, de l'empathie, de l'interaction humaine est possible, cela ne se fait qu'avec la conscience du combat qu'on a mené pour la restaurer. Cette conscience continue à informer les œuvres en question et j'aimerais en examiner trois formes qui jalonnent les dernières décennies.

Nicholson Baker, *The Mezzanine* (1988)

Une des manifestations les plus précoces de ce retour à la présence du monde et la neutralisation de l'ironie paralysante qui nuit à la créativité se retrouve dans un étonnant roman, celui de Nicholson Baker, *The Mezzanine*, paru dès 1988. La singularité de ce texte repose en premier lieu sur la compression temporelle de son cadre diégétique, qui se résume à la remontée d'un escalier mécanique par le jeune employé d'une grande entreprise retrouvant son bureau après son déjeuner. Entre la première et la dernière marche se sont pourtant écrites près de 135 pages retraçant les mouvements infinitésimaux de la pensée du narrateur au cours de cette ascension mécanique. Le roman propose une expression pure de la réflexivité : un retour de la conscience sur son propre fonctionnement qui s'observe remonter cet escalier et suit les méandres de sa pensée dans ses nombreux embranchements. Le volume offre au lecteur un aperçu des mécanismes intérieurs cognitifs en activité dans un cadre fictif. Mais contrairement à la nouvelle « Le Sujet dépressif » où l'observation obsessionnelle de soi par la langue finit par faire barrage à la réalité extérieure, c'est, dans *The Mezzanine*, l'exploration exhaustive de ces chemins de la pensée qui relie le narrateur au monde qui l'entoure. La différence tient notamment au traitement qui y est fait de l'externalité. La culture de masse, de l'image, des médias, du marketing, embarrasse depuis un certain temps les écrivains, qui ne savent guère comment la traiter dans la fiction. Faut-il l'intégrer pour la dénigrer dans un climat d'ironie et d'irrévérence ou l'ignorer au risque de se ranger dans la catégorie des écrivains réactionnaires, néoconservateurs, fondamentalistes ? Wallace lui-même formulera

son malaise tout en restant conscient des efforts créatifs qui doivent être mis en branle : « Il y a de grandes chances pour que mes vociférations sur l'impossibilité de se rebeller contre une aura qui promeut et vicie toute rébellion en disent davantage sur mon propre engluement dans l'aura en question, sur mon propre manque d'imagination, que sur un quelconque épuisement des possibilités de la littérature américaine » (Wallace, 1997 : 135). Comment rendre compte de la culture environnante sans dégrader les vestiges de notre culture, sans faire affront au livre ? Or ce que déploie précisément Baker, c'est une imagination stimulée par l'observation méticuleuse de cette même culture. La culture de masse et le monde de l'entreprise que la littérature évite bien souvent sont intégrés et auscultés sous le verre grossissant de la conscience individuelle, dans un roman dont la langue est à la fois lyrique, riche et pourtant ancrée dans le monde réel.

The Mezzanine est parcouru par une tension culturelle : car c'est un roman qui fait coexister les *Pensées* de Marc-Aurèle, l'ouvrage qui accompagne le narrateur durant la pause qui précède la remontée de l'escalier, et les méditations sur la technologie de la paille en plastique, l'intégration du Téflon dans nos foyers, ou les fonctions de l'agrafeuse dans le monde entrepreneurial. Le monde que décrit Baker est, certes, le monde capitaliste dont les auteurs le précédant ont déploré l'émergence : c'est un monde où une âme sensible et littéraire officie dans le petit « *cubicle* » d'un « *open-space* » à remplir des formulaires administratifs, d'une manière qui pourrait tristement nous rappeler le *Bartleby* de Melville, si ce n'était le regard singulier que l'employé fixe sur ce monde en mutation. *The Mezzanine* est un roman qui, dans sa lenteur descriptive et son énergie narrative, glorifie les plaisirs de la culture de masse et de la technologie en transcendant ses possibilités grâce au regard créatif de son narrateur, parvenant ainsi à associer des méditations à la sensibilité patricienne à une culture plébéienne.

Cela ne peut se faire sans l'exploration parallèle de nouveaux chemins narratifs et d'une certaine prise de risques. Dans ce roman, le narrateur choisit d'étirer le temps de l'écriture jusqu'à ses limites. Cela passe par la compression du temps narré et la dilatation du temps narrant et la multiplication de digressions dans le texte mais également dans les confins inférieurs de la page, à savoir à travers des notes de bas de page. L'espace infrapaginal devient l'espace d'une nouvelle forme de liberté, sorte d'échappée belle hors du cadre romanesque traditionnel dont les limites et formes figées ont été l'objet de tant de lamentations dans les années 1970. Dans le roman de Baker, tout se passe comme si la note, envahissante, représentait un espace-refuge où le narrateur gagnait en liberté et redoublait de confiance en la capacité du langage à signifier. Le regard n'y est plus narcissique mais ouvert et il exalte les prouesses technologiques inventées pour l'humain, comme ces rainures de l'escalator dont il déplie dans une note de quatre pages le potentiel réflexif et créatif :

En ce temps-là, je croyais dur comme fer à la symétrie, je m'efforçais donc d'établir des comparaisons entre les sillons auxquels étaient associées mes deux occupations saisonnières. Supposons qu'on nous envoie explorer le fond du sillon considérablement élargi laissé par un patineur, l'un de ceux que j'avais tracés sur l'étang de Cobb's Hill, par exemple, et qui est maintenant irrémédiablement fondu ; nous voici au cœur de cette immense vallée, nos barbes blanchies par la condensation, épuisés par deux heures de lente traversée, les paquetages alourdis par les échantillons à analyser et qui, telles de petites moraines, conservent les griffures parallèles caractéristiques des rochers qui les ont lentement dépassées lors de l'avancée d'un glacier, ne porteraient comme traces que celles laissées par la lame de mes patins ; nous voyons ici et là de sombres miroitements au sein de grandes sculptures éclatées, latéralement déplacées, provoquées par ce simple coup de patin, un millénaire plus tôt ; à leurs côtés, de fragiles excroissances prouvant ce que les professeurs ont toujours affirmé : la glace est glissante car elle a provisoirement fondu sous la pression du tranchant de la lame, puis elle s'est reformée après son passage en ces cristallins massifs qui s'évaporent sous nos yeux en une brume blanchâtre [...]. (Baker, 1988 : 119-120)⁵.

5 « Believing firmly in symmetry in those days, I tried to make comparisons between the grooves associated with these two seasonal activities, skating and record-playing. If explorers were lowered into a highly magnified groove left by a speed-skater's blade, one of my own grooves in the ice of Cobb's Hill Pond, for instance, now irrevocably melted, and stood in that immense tilted valley, our beards whitened with condensation, exhausted from the previous two hours of slow traversal, our packs laden with chunks which we had collected for later labwork and which, like small moraine stones that still retain the characteristic parallel scratches left as the weight of a glacier forced other stones slowly past them, might hold markings only my skate blade could have made, we would see dark gleams here and there, among the great crushed, laterally displaced plasticities resulting from the millennium of that single skate stroke, and near them fragile growths that demonstrated what the professors had always maintained—that ice was slippery because it momentarily melted under the pressure

Parti des sillons de l'escalier mécanique, un mot entraînant une image dans cet espace infrapaginal plus libre, le narrateur s'imagine bientôt explorer une immense vallée créée par l'élargissement macroscopique d'une rainure de patin à glace—sorte de transformation similaire à celle d'Alice ayant ingéré la potion magique—mais où la potion serait l'émancipation et la griserie permises par la note. La note, libérée de la censure éditoriale à laquelle est soumise le « texte supérieur » multiplie le potentiel créatif de l'écriture narrative. C'est aussi grâce au caractère inférieur de la police, à la disposition subalterne de la note sur la page, que se livrent les confessions les plus intimes du narrateur. La note devient alors le lieu privilégié de la rencontre du narrateur avec son lecteur-confident. C'est dans les notes de bas de page que s'ébauche la reconstruction de ce rapport au lecteur, trop souvent perdu de vue dans les fictions des deux précédentes décennies.

Des années plus tard, Nicholson Baker publie *The Anthologist* (2009), suivi de *Traveling Sprinkler* (2013), deux romans qui proposent une réflexion sur la création littéraire au cœur d'un texte de fiction en mettant en scène le poète Paul Chowder et ses méditations sur la poésie dans un roman dont l'aventure principale est celle du narrateur-auteur avec les mots. Tout se passe comme si l'auteur avait désormais surmonté la difficile négociation entre deux types de cultures—la culture de masse et la culture intellectuelle—et pouvait inscrire ses réflexions sur la poésie dans un monde réel.

David Foster Wallace, « Octet » (1999).

Le deuxième texte qui jalonne ce parcours rapide de la fiction réflexive dans les dernières décennies repose, comme *The Mezzanine*, sur la prolifération des notes de bas de page. La nouvelle « Octet » de David Foster Wallace met en scène un écrivain en difficulté. Elle retrace

of the blade's edge, then refroze when the blade was gone, mounding into brittle crystalline shrubbery that evaporated, even as we watched, into a whitish mist » (Baker, 1988 : 65).

le projet du narrateur de composer un cycle de huit courtes pièces, sortes de saynètes de la vie quotidiennes, qui sont intitulées « Quiz » car elles se concluent par un dilemme posé au lecteur sur les choix des personnages. Écrivain exigeant, le narrateur a pour ambition de créer une structure cyclique parfaite, « un cycle en huit mouvements, huit petites pièces censées s’imbriquer comme mortaise et tenon » (Wallace, 1999 : 204), mais c’est cette ambition tenace d’un cycle organique qui gèle sa créativité et le confronte à la page blanche. Contre la forme totalisante de l’œuvre qu’il vise et échoue à produire, il investit progressivement les notes de bas de page pour ouvrir un espace de commentaire et de dialogue improvisé avec le lecteur sur son projet. La dernière pièce se lit comme le récit de la création d’*Octet*. Notons qu’elle repose sur une inversion de pronoms puisque le narrateur, pour mieux donner à éprouver au lecteur la torture psychologique de cette création inaboutie, y parle à la seconde personne : « Pas de chance : vous êtes un auteur de fiction. Vous êtes lancé dans un cycle de pièces très courtes, petits morceaux de bravoure [...] » (Wallace, 1999 : 203)⁶. La véritable intrigue n’est pas celle du cycle et des saynètes imaginaires qu’il propose mais bien celle des obstacles qui accompagnent sa création – une intrigue que le lecteur éprouve d’autant plus grâce à l’inversion des pronoms. Comme dans le texte de Baker, les annotations, qui ouvrent un dialogue avec le lecteur, permettent d’échapper au cadre monologique d’une écriture solipsiste tout en créant un espace de réflexion sur la réflexivité elle-même. Toutefois, si la voix de l’auteur, par sa présence dans le texte, ne cesse de nous rappeler à l’artificialité de l’histoire, elle paraît incomparablement réelle, et proche. Dans « Octet », le narrateur qui s’interrogeait initialement sur la manière d’émouvoir le lecteur trouve une réponse à son questionnement. Comment générer l’empathie du lecteur ? En créant un narrateur

fondamentalement perdu, désorienté, apeuré et même pas certain de pouvoir [se] fier à [ses] propres intuitions de vitalité et de similitude ni de savoir si au fond d’elles les autres [lectrices] ressentent les

6 « You are now, unfortunately a fiction writer. You are attempting a cycle of very short belletristic pieces » (Wallace, 1999 : 145).

choses un peu, juste un peu, comme vous les ressentez ... comme une lectrice, en fait, tremblant avec nous autres dans la boue des tranchées, comme une lectrice plus que comme un Écrivain, qu'on imagine propre et sec, irradiant la maîtrise et la conviction, inébranlable comme il coordonne les opérations à l'arrière, depuis quelque olympien QG rutilant et abstrait » (Wallace, 1999 : 222)⁷.

En désacralisant la notion d'auteur, en mettant à nu les mécaniques du récit, leur difficile mise en place, le texte génère l'empathie des lecteurs qui finissent dans « la boue des tranchées ». Ces textes annotés favorisent paradoxalement la naissance d'une nouvelle forme de réalisme, qui ne serait plus incompatible avec la métafiction. L'engagement insistant envers les lecteurs, par l'entremise des annotations, parvient à générer, malgré ou grâce au contexte réflexif, une empathie aussi puissante que celle de l'ancestrale illusion réaliste, car le monde créé est si écrit, si ostensiblement langagier, que la voix qui en articule les mécanismes semble être infiniment proche, donnant aux stratégies métafictionnelles, généralement de nature aride et élitiste, une tonalité humaine.

Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station* (2011)

C'est une des facettes de ce nouveau réalisme que l'on retrouve dans un roman plus récent qui complète notre regard sur la littérature réflexive du début du siècle et témoigne de ce retour d'une forme de présence dans le texte réflexif. *Leaving the Atocha Station*, roman de Ben Lerner paru en 2011, retrace les pérégrinations d'Adam Gordon, jeune poète en résidence en Espagne en 2004 et voué à écrire un long poème épique sur l'héritage littéraire de la guerre civile en Espagne. Mais ce cadre ne constitue guère qu'un fond diégétique sur lequel se déploie une réflexion sur l'expérience de l'art, sa création et sa réception, dans notre vie contemporaine. Jeune américain cultivé mais très critique de ses prétentions littéraires, le narrateur a absorbé tous les malaises du poststructuralisme, de la conscience de soi

⁷ « By making [the writer] look fundamentally lost and confused and frightened and unsure [...] more like a reader, in other words, down here quivering in the mud of the trench with the rest of us, instead of a Writer, whom we imagine to be clean and dry and radiant of command presence and unwavering conviction as he coordinates the whole campaign from back at some gleaming Olympian HQ » (Wallace, 1999 : 160).

paralysante à l'infinie médiation qui nous sépare d'une relation franche avec la réalité, la langue ou l'art. Les premières pages décrivent son rituel matinal qui consiste à arpenter les salles du Prado en s'interrogeant sur la possibilité de connaître une « profonde expérience artistique » telle que celle dont il a été témoin lorsqu'un inconnu a fondu en larmes sous ses yeux devant la *Descente de Croix* de Rogier Van der Weyden dans la salle 58 du musée (Lerner, 2011 : 8-9). Cette difficulté à rencontrer l'objet brut ou l'expérience n'est pas tant vécue comme un échec qu'elle devient le substrat d'une réflexion sur notre relation à l'art aujourd'hui. Alors que l'ironie avait envahi la vie artistique depuis les années 1970, elle semble n'être plus présente dans ce roman que comme une anomalie que le narrateur cherche à dépasser.

Dans les réflexions que le texte génère sur la création romanesque en particulier, l'écrivain qu'est Adam cherche désespérément à échapper aux règles habituelles de la représentation qui, en reproduisant des mécanismes artificiels et éculés, nous détournent de la description de l'expérience réelle. Ce qu'il essaye de capturer et où la plupart des romans traditionnels échouent, c'est une forme de pensée en mouvement délivrée du carcan de la grammaire narrative. À l'instar de Baker dans *The Mezzanine*, le narrateur réfléchit à la manière de dépasser les limites du cadre temporel romanesque grâce à la création d'une prose dilatée qui seule pourrait rendre compte de la véritable substance de la vie, à savoir un continuum temporel qui n'obéit pas à la série logique (exposition, conflit, dénouement) qu'on lui attribue systématiquement dans les représentations littéraires. Comment rendre compte en effet d'une expérience du non-événement que constituent par exemple ces journées passées par le narrateur à lire Léon Tolstoï sur le lit de son appartement à Madrid ?

Ces périodes de pluie ou entre deux pluies durant lesquelles je fumais en lisant Tolstoï seraient, je le savais, impossibles à narrer, et cette impossibilité faisait partie intégrante de l'expérience : la texture singulière de ma solitude venait en quelque sorte du fait que je ne pouvais la partager, la décrire, que comme une transition, un long fondu entre deux scènes. L'ennui, troisième phase sans histoire de mon

projet, ne possédait aucun contenu intrinsèque. Mais ce compte rendu attribuait à cette période une directivité, bien que ténue ou lente, et en faisait un vecteur reliant d'autres événements, alors qu'en réalité, elle était dilatée, détachée, étrangement autonome (Lerner, 2011 : 74)⁸.

Si l'attentat de Madrid en 2004 constitue l'événement historique et diégétique le plus significatif du roman, il ne constitue pourtant pas son climax, car l'acmé du livre se situe plutôt dans la recherche diffuse du narrateur à sentir le non-événement, à percevoir la sensation d'un temps s'étirant et ne connaissant pas de limites, ou de ce qu'il appelle dans le roman « la texture de l'*et cætera* »⁹. C'est la quête d'une écriture de l'*et cætera* que poursuit le narrateur, à savoir, la représentation par l'écriture de ces liens qui existent entre les événements, dont on ne saurait rendre compte, mais qui forment la substance de notre expérience humaine du continuum temporel. Comme dans le roman de Nicholson Baker, l'écriture poursuit son exploration des possibilités (et aussi des impossibilités) de la fiction et du langage en coupant court à une narration structurée exclusivement par l'événement diégétique pour revenir paradoxalement au plus près de l'expérience sensible et humaine. « Il n'était pas question de petits miracles de lyrisme, de l'étoilement lumineux des blessures, mais de tout le reste. C'était cela, la vie. Et elle était trahie par toutes les façons de parler, d'écrire ou de penser qui soulignaient crûment les événements bien précis du temps » (Lerner, 2011 : 74)¹⁰. Comme l'atteste cette dernière phrase, chez Ben Lerner, comme c'était le cas chez Wallace, le doute sur la possibilité d'une représentation pure qui ne serait pas soumise à

8 « These periods of rain [...] would be impossible to narrate and that impossibility entered the experience: the particular texture of my loneliness derived in part from my sense that I could only share it, could only describe it, as pure transition, a slow dissolve between scenes, as boredom, my project's uneventful third phase, possessed of no intrinsic content. But this account ascribed the period a sense of directionality, however slight or slow, made it a vector between events, when in fact the period was dilated, detached, strangely self-sufficient, but that's not really right » (Lerner, 2011 : 64).

9 « J'éprouvais [plus que tout] de l'amour pour cette autre chose : l'écran d'absorption phonique, la machine à bruit blanc de l'existence, les ombres qui viennent s'accumuler à mi-distance—même si ce n'est pas tout à fait ça — la texture du mot "*etc*" » (Lerner, 2011 : 19).

10 « those times themselves became mere ligaments. Not the little miracles and luminous branching injuries, but the other thing, whatever it was, was life, and was falsified by any way of talking or writing or thinking that emphasized sharply localized occurrences in time (Lerner, 2011 : 64).

la médiation persiste. L'impossibilité dont souffre le narrateur d'entrer directement en contact avec un poème ou une œuvre d'art sans que s'interpose une forme de médiation s'inscrit dans la fiction pour communiquer au lecteur l'expérience que lui-même fait en lisant un poème ou un roman. Une des meilleures façons de comprendre cette contradiction est formulée dans un passage du livre consacré à la lecture des poèmes de John Ashbery :

[C'était c]omme si le vrai poème demeurait caché, écrit au verso d'un miroir, et qu'on ne voyait que le reflet de la lecture. En lisant, les poèmes d'Ashbery vous permettent de faire attention à votre propre attention, de faire l'expérience de votre expérience, et vous confrontent ainsi à une étrange forme de présence (Lerner, 2011 : 104)¹¹.

Comme les romans cités précédemment, ce roman réflexif, qui comme tout texte réflexif peut sembler aride par l'intrusion de réflexions et de théorisation sur la création et la lecture au cœur de la fable, cherche tout au contraire à assurer « cette forme étrange de présence » à travers l'expérience de l'art qu'il communique. Cette réflexion est stimulée par l'hybridité du matériau littéraire de ce roman. À travers la reproduction d'œuvres d'art et de poèmes dans le récit et à travers la manière dont ils interagissent avec le monde contemporain que constitue la scène du roman, Ben Lerner multiplie les occasions pour le lecteur de « ressentir » sa relation à l'art. La fusion de l'intrigue romanesque, d'échanges avec des autochtones, avec des textes poétiques, des réflexions sur le sens de l'art multiplient les échanges entre vie contemporaine et art et sensibilise le lecteur aux possibilités de leurs rencontres. Cette étrange forme de présence s'impose donc dans le lien que Lerner parvient à créer entre sa réflexion sur les possibilités de la fiction, de la poésie, et de l'art et l'expérience du lecteur.

Les trois textes présentés ici ont en commun de proposer, malgré leur canevas intensément réflexif, une nouvelle forme de présence au monde. Une réflexion sur les possibilités de la

11 « It is as though the actual Ashbery poem were concealed from you [...]. But by reflecting your reading, Ashbery's poems allow you to attend to your attention, to experience your experience, thereby enabling a strange kind of presence » (Lerner, 2011 : 91).

fiction dans notre monde y est omniprésente mais chacun de ces romans offre, grâce à de nouvelles expérimentations littéraires, une tentative de dépasser l'écueil solipsiste et narcissique auquel se heurtait le roman réflexif dans les années 1970. L'objectif de ce survol est de mettre en évidence de nouvelles stratégies narratives qui font échec au gouffre qui a tant fasciné leurs aînés tout en affichant de nouvelles manières de communiquer expérience et présence au lecteur, dans un contexte poststructuraliste qui continue à accorder au langage sa souveraineté.

Références

Baker N., 1988, *The Mezzanine*, New York, Grove Press.

Baker N., 1988, *La Mezzanine*, trad. de l'anglais par A. Stroumza, Paris, R. Laffont, 2008.

Barth J., 1967, « The Literature of Exhaustion », pp. 29-34, *Atlantic Monthly*.

Barth J., 1968, *Lost in the Funhouse*, New York, Anchor Books Doubleday, 1988.

Barth J., 1968, *Perdu dans le labyrinthe*, trad. de l'américain par M. Rambaud, Paris, Gallimard, 1972.

Cervantès S., 1615, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche ; Nouvelles exemplaires*, trad. de l'espagnol par J. Cassou, C. Oudin et F. Rosset, Paris, Gallimard, 1980.

Gass W., 1970, *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf.

Holland M.K., 2013, *Succeeding Postmodernism, Language, Humanism in Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury.

Lerner B., 2011, *Leaving the Atocha Station*, Minneapolis, Coffee House Press.

- Lerner B., 2011, *Au départ d'Atocha*, trad. de l'américain par J. Alikavazovic, Paris, Éd. de l'Olivier, 2014.
- Marc-Aurèle, 170-180, *Pensées pour moi-même*, trad. du grec par M. Meunier, Paris, Flammarion, 1984.
- Melville H., 1853, « Bartleby le Scribe » in *Bartleby le scribe, Billy Bud Marin et autres romans*, trad. de l'américain par P. Jaworsky et P. Leyris, Paris, Gallimard, 2010.
- Rey A., dir., 1992, *Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Scholes R., 1979, *Fabulation and Metafiction*, Champaign, University of Illinois Press.
- Sterne L., 1776, *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. de l'anglais par G. Juvet, Auch, Tristram, 1998.
- Stonehill B., 1988, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- Wallace D.F., 1997, « *E Unibus Pluram* : Television and U.S. Fiction », pp. 83-137, in : *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Londres, Abacus, 1998.
- Wallace D.F., 1997, « *E Unibus Pluram* : la télévision et la littérature américaine », pp. 39-136, in : *Un truc soi-disant super auquel on ne me reprendra pas*, trad. de l'américain par J. et JR Étienne, Paris, Au diable vauvert, 2005.
- Wallace D.F., 1999, *Brief Interviews with Hideous Men*, New York, Back Bay Books, 2000.
- Wallace D.F., 1999, *Brefs entretiens avec des hommes hideux*, trad. de l'américain par J. et JR Étienne, Paris, Au diable vauvert, 2005.
- Waugh P., 1984, *Metafiction: The Theory and Practice*, New York, Routledge.