



HAL
open science

Personnes, Personnel et Impersonnel dans l'œuvre de Richard Powers

Béatrice D. Schooley

► **To cite this version:**

Béatrice D. Schooley. Personnes, Personnel et Impersonnel dans l'œuvre de Richard Powers. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT: 2011PA030161 . tel-01064900

HAL Id: tel-01064900

<https://theses.hal.science/tel-01064900>

Submitted on 17 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 514 – EDEAGE – Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes
EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Thèse de Doctorat de Littérature Américaine

Béatrice D. SCHOOLEY
PERSONNES, PERSONNEL ET IMPERSONNEL
DANS L'ŒUVRE DE RICHARD POWERS

Thèse dirigée par Marie-Christine Lemardeley
Soutenue le 10 décembre 2011

Jury :

Madame le Professeur Nathalie COCHOY, Université de Toulouse (rapporteur)

Madame le Professeur Anca CRISTOFOVICI, Université de Caen (rapporteur)

Madame le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY, Université Sorbonne Nouvelle

Madame le Professeur Christine SAVINEL, Université Sorbonne Nouvelle.

Résumé

Plus connue pour le foisonnement et la richesse de ses thèmes, pour la densité de son contenu historique, socio-économique, et pour la technicité avec laquelle elle manipule divers domaines scientifiques, l'œuvre de Powers laisse pourtant également une très large place à ses personnages. Jouant le double rôle de reflets de la société et de piliers narratifs organisant le récit, ces personnages expriment en effet la vision de Powers de l'Amérique contemporaine et constituent un lieu d'expérimentation littéraire. Ces romans s'intéressent aux façons dont les êtres entrent en lutte pour préserver et réinventer leur identité propre au sein d'un monde en perpétuelle mutation sociale et politique, et saturé de moyens technologiques nouveaux. Powers fait le choix d'une approche à la fois sociologique et philosophique en partageant le regard qu'il porte sur la société contemporaine américaine et en mettant au cœur de son œuvre la notion de relation à soi et aux autres. Les implications narratives de cet intérêt pour la complexité accrue d'un statut ontologique de la personne sont multiples et aboutissent à la construction de personnages mouvants et discontinus, réfractant plus qu'ils ne concentrent une énergie remise en circulation au triple niveau de la fiction, de la lecture et de l'écriture. Les modalités d'écriture des personnages, qui rendent compte de l'éclatement de l'unité de la personne dans le monde contemporain américain, font alors déborder la conception individualisante et personnelle qui leur est le plus souvent associée et lui substituent une vision fragmentaire, paradoxalement fédératrice, et en définitive impersonnelle, des êtres.

Mots clés : impersonnel, littérature américaine postmoderne, personnage, roman, science.

Abstract

Richard Powers' novels are best known for the diverse and rich quality of their themes, for the density of their historic and socio-economic contents, as well as for the level of technicality with which they handle a variety of scientific themes, yet they also leave a place of choice to the characters. Their role consists in both mirroring a social reality and holding the paramount function of organizing the course of the narrative, as they express Powers' vision of contemporary America and constitute a space of literary experimentation. These novels focus on the ways human beings who are caught in a world saturated with new technological means and struggling through constant social and political mutations, can fight to preserve and reinvent their personal identity. The author chooses both a sociological and philosophical approach by expressing his vision of the contemporary American society and by putting at the very center of his works the notion of relationship to oneself and to others. The narrative implications of such interests in the increasing complexity of the ontological status of the individual are multiple and lead to the construction of changing and discontinuous characters who refract more than they absorb an energy that can be recirculated at the triple level of the fiction, the readers, and the act of writing. Accounting for the destruction of the unity of the individual in the contemporary American world, the modalities of Powers' character writing push back the boundaries of the traditional individualistic and personal concept of literary character and substitute to it a paradoxically welcoming, fragmentary and impersonal vision of the human nature.

Key words: impersonal, postmodern American literature, character, novel, science.

Dédicace

Ce travail est dédié à mon époux, Stephen Schooley, sans qui ce travail n'aurait jamais pu être mené à bien. Je rends hommage à l'intérêt qu'il a porté à mon sujet de recherche, à sa patience, à sa confiance et compréhension, et enfin à l'amour inouï dont il me fait preuve.

Remerciements

Je remercierai en premier lieu ma directrice de thèse, Marie-Christine Lemardeley, pour sa rigueur intellectuelle, sa bienveillance, ainsi que pour la confiance dont elle m'a témoignée. Le contexte inhabituel dans lequel s'est ancré ce projet ne l'a jamais empêchée de me dispenser des conseils sages et de soutenir mes efforts, et je lui suis reconnaissante d'avoir été une présence stimulante ainsi que de m'avoir prodigué une formation d'exception au cours des différents parcours de recherche dans lesquels elle m'a accompagnée.

Je tiens également à remercier Nathalie Cochoy, Anca Cristofovici, et Christine Savinel qui ont accepté d'analyser et d'évaluer ce travail de recherche.

Je remercierai ensuite toutes les personnes dont les méthodes et activités de recherche ont influencé ce projet à divers moments clés, et je retiendrai en particulier les chercheurs associés au groupe VORTEX, Margaret Cohen de l'université de Stanford, Aurélie Blo t, Claire Conilleau, et Alice Braun qui ont su nourrir ma pensée et dont les remarques ont toujours été des plus constructives.

J'inclus à ces remerciements l'Université de la Sorbonne Nouvelle et le Département du monde anglophone qui m'ont donné les moyens financiers de participer à des échanges de grande valeur avec l'Université de Montréal au cours de séminaires conjoints.

Je remercie Richard Powers d'avoir eu la générosité, à plusieurs reprises, de dialoguer avec moi et d'encourager ma passion pour ses romans.

Enfin, je souhaite exprimer toute ma gratitude vis-à-vis de ceux dont la confiance sans faille a soutenu ce projet. Merci à toute ma famille, et en particulier, à mes parents et à ma sœur, qui ont aiguisé avec patience et tendresse mon esprit critique. Merci à Anne Ville et Clare Lawson, et merci à toute la communauté Hewlett pour leur soutien indéfectible et leur compréhension à toute épreuve.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	7
LISTE DES ABREVIATIONS	11
INTRODUCTION.....	13
Partie I : Des individualités problématiques	19
Chapitre Premier : Multitudes	24
1. Réseaux complexes et liens aliénants.....	28
1.1. Le lien à l'autre comme validation de soi.....	29
1.2. Le lien à l'autre comme violence destructrice	47
2. Personnage principal et concurrences	55
2.1. L'absence de personnage principal.....	61
2.2. La promotion des acolytes	67
Chapitre Deux : Personnes introuvables et inaccessibles.....	76
1. Phénomènes d'opacité.....	77
1.1. Les personnages manqués.....	78
1.2. Les personnages incompris, mal interprétés, réinterprétés	87
2. Pertes de centre.....	92
2.1. La prévalence de la non-personne et de l'être en faillite	95
2.2. Quêtes de soi.....	102
Chapitre Trois : Des visages polymorphes.....	103
1. Incomplétude et fragmentation des visages.....	104
1.1. Les représentations impossibles.....	104
1.2. Les représentations mouvantes et multiples	110
2. Fragmentation et revalorisation du visage.....	115

2.1. Le visage comme moyen de connaissance de l'autre	115
2.2. Le visage comme mise en relation avec l'infini des êtres	119
Partie II : Dépersonnalisation et récupérations	121
Chapitre Premier : Fonctionnalité des personnages	129
1. La « place » des personnages : espaces et rôles assignés	130
2. Fonctions déshumanisantes	141
3. Fonctions assumées et dépassées	151
Chapitre Deux : Prises de parole et prises de pouvoir narratif.....	160
1. Les personnages au service du récit : paroles atrophiées et coupées.	161
2. Les personnages « donateurs du récit ».....	170
3. Décloisonnement, diversité et hybridité.....	180
Chapitre Trois : Discontinuité et « effet-personne » des personnages.	188
1. Discontinuité et ouverture : accueil.....	189
2. Discontinuité et participation : herméneutique	197
3. Discontinuité et exemplarité : identification	204
Partie III : Vers une écriture de l'impersonnel communautaire.....	217
Chapitre Premier : Impersonnel et mises en suspens	226
1. Neutralité et suspens linguistique.....	228
2. Flottement et neutralité théoriques	239
3. Suspens idéologique.....	250
Chapitre Deux : L'impersonnel comme paradoxe de la relation.....	260
1. Les relations entre personnages.....	261
2. Jeux entre narrateur(s) et lecteurs.....	271
3. Relation et connaissance	279
Chapitre Trois : Impersonnel et « Vie ».....	288
1. Impersonnel et déconstruction(s)	290
2. Impersonnel et réactivation	298
3. Impersonnel et création	307

CONCLUSION	315
BIBLIOGRAPHIE	321
INDEX DES NOTIONS ET DES NOMS	333

LISTE DES ABBREVIATIONS

Three Farmers On Their Way to a Dance : TFWD

Prisoner's Dilemma : PD

The Gold Bug Variations : GBV

Operation Wandering Soul: A Novel : OWS

Galatea 2.2 : G 2.2

Gain : Gain

Plowing the Dark : PTD

The Time Of Our Singing : TS

The Echo Maker : EM

Generosity : G

INTRODUCTION

Dans l'étude qui suit, il est tout autant question d'analyser les modalités d'écriture des personnages dans l'œuvre de Richard Powers que la représentation qui y est faite d'une humanité aux prises avec les défis propres à une époque surinvestie dans des problématiques technologiques bouleversant les cadres épistémologiques en place. Richard Powers saisit dans nombre de ses romans le moment précis de rupture de l'Amérique avec son idéal d'individualisme et de toute puissance identitaire, pour étudier un malaise qu'il désigne comme spécifiquement lié aux avancées technologiques et scientifiques du tournant du XXI^e siècle. Trouvant lui-même certaines de ses origines professionnelles dans le monde de la haute technologie, l'auteur s'intéresse aux façons dont le cadre surchargé de moyens technologiques et scientifiques influence les comportements et liens humains, et interroge la nature et l'ampleur des modifications qu'une telle situation apporte aux relations humaines. Si une tradition littéraire scientifique existe et peut être considérée comme trouvant son point de départ avec Jules Verne, l'œuvre de Powers se distingue par la façon dont les thèmes scientifiques et technologiques sont systématiquement envisagés du point de vue de l'utilisateur et du bénéficiaire de ces pratiques nouvelles. Ses romans semblent donc choisir des thèmes permettant au lecteur d'explorer le type de défis épistémologiques spécifiques liés à un type de science ou de technologies plus que ces sciences à proprement parler. Autrement dit, le contenu scientifique et la teneur parfois technologique du discours de Powers semblent n'être que prétexte à observer les effets de ces caractéristiques sur la société contemporaine américaine. Dans son ouvrage intitulé, Myra Jehlen revient sur les spécificités de la conception américaine de l'individu :

Thus, by assuming the American land (not the landscape but the land), the American man acquired an individualist substance. His self-consciousness rendered cosmic by comparison to the unconscious earth, he was nonetheless reintegrated—his body and soul, himself and the world, made one—through his identification with the physical universe, an identification whose natural priority, moreover, ensured his transcendent primacy. It made him both ideally self-reliant and self-sufficient. (14)

Or dans ses romans, Powers semble étudier spécifiquement la rupture la plus récente avec ce modèle identitaire et désigne l'omniprésence et la vulgarisation des sciences et technologies récemment développées comme éléments de remise en question de ce modèle.

L'auteur interroge dans ses diverses modalités les défis rencontrés par une société en mutation et en situation de prise d'indépendance vis-à-vis d'un modèle idéologique désormais anachronique. L'œuvre de Powers semble alors être autant investie d'un désir de réfléchir au(x) sens à donner à cette explosion et omniprésence de moyens technologiques, dans des domaines aussi divers que celui de la communication, des soins, ou de l'éducation, et du divertissement, que d'une aspiration à rendre compte littérairement de difficultés vécues au quotidien par les êtres évoluant dans une société en mutation. Les analyses et observations que chaque roman de Powers se propose de partager peuvent être envisagées comme existant à deux types d'échelles. A l'échelle macroscopique, Powers encourage le lecteur à réfléchir aux contradictions et limites de ce que très largement nous considérons comme une victoire de notre époque, à savoir les progrès de la science et de la technologie, et à l'échelle microscopique, Powers invite son lecteur à se pencher sur les façons infimes dont les êtres réagissent à un environnement nouveau et en perpétuel changement. L'objet de cette étude est dès lors double et s'intéresse simultanément aux personnages créés par Powers et à la vision du monde et des êtres que trahit ce type d'écriture.

Notre étude des personnages s'efforcera donc de refléter les préoccupations sociologiques et narratives de Powers, et c'est à partir de cette double perspective que les enjeux de cette thèse s'organiseront. Le titre et son agencement appellent à une clarification terminologique préliminaire. Le terme de « personnes » est une référence à la singularité universelle de tout être et envisage l'individualité de cet être en tant qu'il existe comme sujet moral, et politique au sein d'une société qui valide son existence et le reconnaît dans les modalités mentionnées plus haut. Le terme de « personnels » fait ici tout d'abord référence à la catégorie littéraire spécifique du personnage lorsqu'il n'est envisagé que comme « être de papier », que comme artifice ou employé au service de la narration, puis désigne un type d'écriture du personnage et de relation du lecteur au personnage. Les différentes modalités d'écriture de ces « personnels » justifient simplement le pluriel. Dans notre étude, la notion de « personnel » peut être prise en termes d'affects, dans la relation entre lecteur et personnage, autant qu'en tant que référence directe à une écriture mimétique et à une « conception personnaliste », pour citer Philippe Hamon, de la catégorie littéraire du personnage. Le dernier terme de « impersonnel » signale une qualité de l'œuvre de Powers que cette étude se propose d'élucider progressivement, et qui émane directement d'une représentation spécifique des êtres en société et un traitement particulier de la catégorie littéraire du personnage. La paire « personne » et « personnel » se trouve au centre de notre étude pour signaler dans quel contexte critique nous ancrons nos réflexions

et pour montrer de quelle manière nous nous situons au sein de ce cadre. La conception du personnage à laquelle nous nous intéressons prend comme point de départ une conception immanentiste du personnage, qui comme le rappelle Jouve l'envisage comme pur « être de papier » (9), comme « vivant sans entrailles » (Valéry 221), et le réduit à un ensemble sémiotique. Cette conception du personnage, qui prend ses racines dans les travaux de Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet, est révélatrice d'un soupçon contre le personnage, qui n'est alors plus considéré comme une quelconque représentation du réel, ou de « personnes », mais plutôt comme un savant assemblage de faits de langue s'inscrivant dans un projet narratif donné. La relation du personnage à la personne semble donc entièrement réfutée, et les analyses de Michel Zérafra, pour qui le personnage ne peut être défini sans prendre en compte la source d'inspiration qu'il trouve dans des personnes tirées du réel, semblent être implicitement rendues obsolètes. En maintenant la paire « personne » et « personnel » au sein de notre étude, nous souhaitons montrer qu'en dépit de la force et de la pertinence des analyses structuralistes et sémiotiques faites sur la notion de personnage, notre étude ne se situe qu'en partie du côté sémiotique car, pour rendre compte honnêtement de la réalité de l'œuvre de Richard Powers, une perspective sociologique et philosophique sur la question s'est progressivement imposée à des analyses que nous n'avions initialement conduites que du point de vue narratologique. Dans cette étude, le personnage est donc envisagé comme ensemble de signes, certes, mais aussi comme reflet de la vision qu'a l'auteur de la notion de personne, dans une société en constante accélération et enfouie sous des moyens technologiques dont elle ne comprend pas toujours les implications ontologiques. Les modalités d'écriture du personnage propres à Powers, qui selon nous réconcilient les deux conceptions que nous avons mentionnées, sont analysées en termes d'effets sur le lecteur. La troisième voie récemment ouverte par Vincent Jouve envisage le personnage non plus du point de vue de l'écriture mais du point de vue de la lecture, ce qui nous a paru particulièrement pertinent dans le contexte de l'œuvre de Powers, pour deux raisons essentielles. La première est que l'ambition avouée de l'auteur est de toucher durablement son lecteur et de lui révéler un pan de son existence et un aspect de la société à laquelle il appartient qu'il n'aurait autrement que difficilement découverts. La portée pédagogique de son projet peut alors justifier que les personnages soient conçus par l'auteur du point de vue du lecteur plutôt que de son point de vue unique de créateur. La deuxième raison réside dans le principe organisateur des romans de Powers, fondé sur la théorie des systèmes, qui place le lecteur en situation de décrypteur de signes

encodés dans la narration et implique que l'auteur organise du point de vue du lecteur des parcours de progression au sein d'un univers fait d'indices et de fausses pistes. Notre travail aborde ainsi l'œuvre de Powers du point de vue de l'expérience de lecture qui peut en être faite et s'efforce de répondre aux questions suivantes : de quelles manières et pourquoi les personnages de l'univers de la fiction de Powers nous touchent-ils, et en quoi ces modalités d'écriture du personnage informent-elles l'existence et le monde du lecteur ?

Bien que la plupart des romans de Richard Powers soient eux-mêmes surinformés sur des thèmes scientifiques précis, il m'est ainsi très vite apparu, dans ma découverte de son œuvre, que le cadre thématique de ses romans était paradoxalement secondaire, et au service d'une représentation d'êtres en situation de crise dans un monde aux possibilités technologiques constamment renouvelées et sources d'isolement. Ma découverte de l'œuvre de Richard Powers s'est faite par la lecture de *The Time of Our Singing*, auquel j'ai consacré mon mémoire de Master, et ce roman est resté pour moi un roman emblématique de son œuvre dans la mesure où il met ses personnages dans une double situation de crise. Prisonniers de logiques historiques et sociales, les membres de la famille Strom sont également chacun appréhendé dans leurs conflits intérieurs propres. Efficacement, Powers parvient pourtant à représenter un horizon historique et social à travers des trajectoires individuelles. Le point de rencontre entre schémas historiques et destinées individuelles constitue alors un point nodal fort faisant émerger une réflexion dont la portée est alors double. Cette première expérience de l'œuvre de Powers a donc fait germer en moi des pistes de réflexion que cette thèse se propose d'explorer à l'échelle de l'œuvre entière, cette fois. Ma décision d'incorporer tous les romans de l'auteur à mon étude s'est imposée à moi car mon sujet ne pouvait justifier que je laisse de côté certains personnages ou certaines situations de représentations d'une époque à travers des parcours individuels. Le but de cette étude est à l'inverse de rassembler le plus d'exemples possibles de personnages et de situations de mises en relation du lecteur avec les personnages afin de pouvoir dégager des caractéristiques récurrentes, ou au contraire, de faire état d'une absence de règle d'écriture générale du personnage. Un principe de sélection aurait donc d'emblée faussé l'objectif de cette étude et pour cette raison, je me suis efforcée d'analyser le plus de personnages possibles, de tous les types, dans une œuvre qui foisonne en effet de cas pertinents et passionnants. L'hypothèse de départ de ce projet est donc que les personnages peuplant l'ensemble de l'œuvre de Richard Powers sont bien plus significatifs que la critique immédiatement contemporaine ne le suggère à chacune des sorties de ses romans, et que venant d'un auteur à la réflexion toujours aussi dense et méticuleuse que la sienne, le

paradoxe de l'effet produit par ses personnages est le fruit de choix narratifs stratégiques et réfléchis permettant au lecteur de découvrir la vision complexe qu'a l'auteur d'une société énigmatique et en mutation. Le choix d'incorporer tous les romans de Powers a évidemment constitué une des plus grandes difficultés de ce travail de recherche dans la mesure où la densité du matériau de départ de mon travail représentait un volume considérable d'informations à trier et à analyser, d'une façon qui se devait de rester synthétique afin de ne pas tomber dans un phénomène de listes exhaustives et redondantes. L'autre difficulté essentielle liée à ce travail est sans doute plus complexe à expliquer car elle est liée à une langue et à un style propres à Powers, mais a de toute évidence à voir avec un type de mimétisme inconscient de mon style d'analyse, de recherche, de réflexion et enfin de lecture avec ceux de l'auteur. Une fois prise dans la multiplicité et la complexité des réseaux de personnages, il ne m'a parfois pas été aisé de me recentrer sur une approche personnelle et de ne pas me laisser entraîner par la ligne de conduite de l'auteur. Enfin, sans parler de difficulté, travailler sur un auteur tel que Richard Powers a parfois constitué un défi par certains aspects dans la mesure où sa présence dans le paysage critique universitaire reste quelque peu discrète. A ce jour, seule la thèse d'Emilie Janton lui a été consacrée en France et les premiers ouvrages critiques lui étant entièrement dédiés commencent à peine à être publiés. Aux Etats-Unis également, Richard Powers est rarement l'objet d'études complètes, et le caractère foisonnant de son œuvre explique sans doute cet état de fait, car le foisonnement de thèmes et de types d'écriture ne permet guère aisément de rendre compte de façon synthétique de son œuvre. Il m'a donc fallu, pour compenser la relative pauvreté critique entourant son œuvre, faire le choix d'une approche résolument personnelle et autonome dans la conduite de mon projet.

L'organisation de ce travail et le type de plan choisi ont pour ambition de refléter le sens que représentait pour moi une étude du personnage chez Powers. S'il était évidemment impossible d'organiser mon travail de manière descriptive, il m'a semblé tout aussi discutable de ne filtrer ma pensée qu'à travers le prisme unique de la narratologie. Aussi, le choix des termes et leur progression dans mon sujet se veut l'expression de l'interprétation que j'ai faite de l'importance de la notion de personnage dans l'œuvre de Richard Powers. A travers ce titre, j'essaie donc de démontrer que les modalités d'écriture du personnage sont pour l'auteur le moyen de représenter des individualités en crise, dans une société déconcertante, et de montrer en quoi cette crise est à la fois cause et conséquence de

relations entre les êtres et de rapports à soi profondément renouvelés et, en définitive, enrichis.

Dans le premier chapitre de cette thèse, il sera donc question de proposer une analyse synthétique des points communs à tous les personnages de l'œuvre de Powers, mais aussi des éléments caractéristiques échappant à toute catégorie préalable. Nous étudierons la façon dont les personnages de Powers se retrouvent avec récurrence dans des situations de perte de leur être du fait d'une aliénation à des réseaux, de plus en plus virtuels, mais aussi à diverses logiques, familiale, historique, sociale, ou économique. Nous nous intéresserons dans cette partie aux effets d'une telle aliénation et aux conséquences ontologiques immédiates d'une telle menace permanente de l'individualité et de la singularité des êtres. Le deuxième chapitre sera l'occasion de lier la vision que l'auteur semble avoir de la société américaine contemporaine à son mode d'écriture du personnage et à la représentation des relations entre les êtres qu'il met en scène. Aliénés au point de disparaître, les personnages de la fiction de Powers semblent également mis au service d'une intrigue telles des marionnettes et être vidés de leur substance. Dans ce chapitre, nous revenons sur les effets paradoxaux d'un tel mode d'être au monde et nous montrons comment narrativement, l'auteur parvient à exprimer cette ambivalence de la condition contemporaine de ses compatriotes. Certes embarrassés de fonctions narratives, professionnelles, sociales pour n'en citer que quelques-unes, les personnages de Powers semblent pourtant paradoxalement trouver dans ses fonctions mêmes une façon de se renouveler et de renaître à eux-mêmes comme à au trui. Dans leur état de personnel au service de tous sauf d'eux-mêmes, les personnages parviennent donc à fonder une nouvelle éthique de la relation et consolider un être précédemment en faillite. Le dernier chapitre de la thèse s'appuie sur les réflexions précédentes concernant le statut paradoxal du personnage dans les romans de Powers et approfondit la réflexion entamée en proposant de voir de quelles manières spécifiques un traitement, parfois « personnel », parfois artificiel, que nous qualifions d'« impersonnel », peut en effet aboutir à un enrichissement ontologique et à une écriture dynamisée du personnage.

Partie I : Des individualités problématiques

Les romans de Richard Powers sont souvent salués par la critique contemporaine pour leur ambition thématique, ou encore pour leur maîtrise narrative. Pour beaucoup, l'écriture de Richard Powers est avant tout documentée et remarquable d'exactitude dans sa représentation de thèmes toujours plus complexes. D'innombrables revues de presse d'un roman comme *The Gold Bug Variations* rejoignent les commentaires de Louis B. Jones qui dit à propos du troisième roman de Powers :

Just seeing so much sheer cleverness packed into 639 pages is a remarkable experience. [...] Almost every sentence is a heroic tour de force built around a fascinating gimmick of language, usually a pun or a metaphor derived from the figurative possibilities of scientific technical language, liberated from the usual literary attention to connotation or elegance. [...] Like a Borges library, "The Gold Bug Variations" has everything: Paracelsus, Schrodinger waves, Zeno, German, French, Latin, musicology, quantum mechanics, Flemish painting, staves of musical notation, poems written in computer language, Keynes, ozone depletion, Tesla coils, Yeats, Pythagoras, Poe. [...] His novel is a dense, symmetrical symphony in which no note goes unsounded. (Jones)

Si la virtuosité dont Powers fait preuve n'est plus à prouver dans son maniement de thèmes tels que celui de la biologie moléculaire ou des motifs de construction musicale, il reste réducteur d'ériger son agilité narrative et ses choix thématiques au rang de signes uniques de son audace littéraire. Souvent denses, les romans de Powers sont en fin de compte presque considérés comme des performances littéraires, et par conséquent, l'expérience de lecture est elle-même envisagée comme un défi. Dans sa critique du roman pour lequel Powers a gagné en 2006 The National Book Award, *The Echo Maker*, Margaret Atwood déclare ainsi :

[...] there are books you read once and there are other books you read more than once because they are so flavorful, and then there are yet other books that you *have* to read more than once. Powers is in the third category: the second time through is necessary to pick up all the hidden treasure-hunt clues you might have missed on your

first gallop through the plot. You do gallop, because Powers can plot. Of some books you don't ask *How will it all turn out?* since that isn't the point. It's certainly part of the point with Powers. Only part, however. (Atwood)

S'il est vrai que la première difficulté pour tout lecteur de Powers peut parfois être de garder le fil d'un flux narratif dédoublé, et qu'une approche ne serait-ce que linéaire de ses romans représente déjà en soi un engagement et une concentration forte, il n'en reste pas moins que ses romans proposent beaucoup plus qu'un simple parcours de découverte d'une discipline inconnue.

Vulgarisateur dilettante, « généraliste » pour reprendre le terme utilisé par Jeffrey Williams, ou au mieux virtuose capricieux, Powers semble également se distinguer dans son rôle de réconciliateur dans la vieille bataille opposant sciences et littérature, mais aussi dans la façon dont il parvient à mêler thèmes difficiles et questions plus proprement littéraires ou philosophiques. En effet, dans *The Echo Maker*, Richard Powers parvient avec minutie et finesse à lier le thème neurologique à celui de la reconnaissance et de l'identité, en faisant d'un de ses personnages une victime du syndrome de Capgras.¹

L'aspect manquant le plus cruellement dans le paysage des publications critiques de l'œuvre de Richard Powers est sans doute l'être humain, pourtant valorisé à chaque page de ses romans. Si le traitement du personnage chez Powers est envisagé, c'est souvent pour rappeler le caractère peu empathique des figures peuplant ses romans. Dans sa critique de *Operation Wandering Soul*, Meg Wolitzer déclare :

This book is not easy to love. It isn't seductive, and its characters don't spring quickly to life. Instead, Mr. Powers offers a devastating phantasmagoria of words and images. He stuns us with his vast reserve of knowledge. He doesn't take us by the hand and gently lead us through his universe. [...] Instead, we come kicking and screaming into his vivid and horrific world. Less isn't always more, but "Operation Wandering Soul" would have been better if the author had given us a breather from time to time. Because his desperate characters don't stir us, we can't find a way to love them. Still, there is a long shelf of admirable books by wonderfully original writers, and Richard Powers's is certainly among them. (Wolitzer)

¹L'ouvrage de Fénelon, Cambier et Widlocher reprend les caractéristiques et enjeux de cette pathologie. L'approche pose des questions sur ce syndrome qui dépasse le domaine du médical (Fénelon, Cambier et Widlocher).

Le reproche adressé semble concerner avant tout l'absence de structure émotionnelle fournie au lecteur pour un roman au cadre et au sujet particulièrement difficiles. Les personnages sont accusés de ne pas « émouvoir » le lecteur, et d'une certaine façon, de rester inaccessibles. Mal construits ou négligés, les personnages semblent être considérés comme le point faible de Powers qui n'aurait pas encore maîtrisé l'art de créer un personnage. Si l'expérience de lecture des personnages créés par Powers peut constituer un point de départ, il semble important de rappeler ce que sont les personnages de Powers et ce qu'est tout personnage de fiction. Nous reprendrons ici les analyses de Nabokov, et nous soulignerons que tout personnage étant une construction de l'auteur, les personnages de Powers doivent donc être envisagés comme volontairement créés comme instances d'ambiguïté et non comme copies imparfaites d'un modèle canonique :

Literature is invention. Fiction is fiction. To call a story a true story is an insult to both art and truth. Every great writer is a great deceiver, but so is that arch-cheat Nature. Nature always deceives. From the simple deception of propagation to the prodigiously sophisticated illusion of protective colors in butterflies or birds, there is in Nature a marvelous system of spells and wiles. The writer of fiction only follows Nature's lead. [...] A question: can we call *Madame Bovary* realistic or naturalistic? I wonder. A novel in which a young and healthy husband night after night never wakes to find the better half of his bed empty; never hears the sand and pebbles thrown at the shutters by a lover; never receives an anonymous letter from some local body [...] (5)

Le lecteur ne se trouve peut-être pas touché d'une manière habituelle par les personnages de Powers, mais ces personnages restent bien des êtres de fiction imaginés et écrits à un dessein particulier. C'est ce dessein particulier, et les caractéristiques spécifiques à l'écriture de Powers que l'on tentera d'analyser. Plutôt qu'un défaut ou une faille à ignorer, les modalités d'écriture du personnage constituent un réseau de signes ouvrant sur l'univers propre d'un auteur pour qui le dialogue humain reste l'aspect central d'un roman :

The course of technology, like the course of information, like the course of art, which it always informs, takes as its sole available topic in people talking to one another, revising, revisiting, re-presenting, re-presenting this open conversation, this short glimpse of long time, our condition of hindered need and standing bewilderment. (Powers « Being and Seeming: the Technology of Representation »)

Nous envisageons la notion de personne comme être pris dans sa singularité physique, morale et politique au sein d'une société qui valide son existence comme telle, dont s'inspire la fiction de Powers, et cette partie se propose de voir de quelles manières le statut ontologique des personnes telles que l'auteur les représente à travers ses personnages, se trouve mis en danger. Décrits sur le mode de la retenue et de l'économie narrative, nous défendrons l'idée que ces personnages en situation d'écartèlement existentiel parviennent à rester émouvants dans leur fragilité. Il nous semble pertinent ici de reprendre les remarques faites par Bruno Latour dans l'article intitulé « Powers of the Facsimile: A Turing Test on Science and Literature » :

Reviewers often accuse Powers of being a “brainy” writer whose characterization suffers from an obsession with putting semiotic legs on mere ideas and facts drawn from science and technology. But one of the main problems explored by his novels is exactly the problem of the progressive emergence of individuals: Powers asks what it is for a character to exist at all, when so much of existence depends upon things one is attached to—the most important connection being to the biological basis of life itself, which is the theme of *The Gold Bug Variations*. (Burn, Dempsey 265)

Partant de ce constat de défaite partielle du processus d'identification aux personnages, notre propos visera pourtant à démontrer qu'à l'inverse, chez Powers, il est non seulement possible d'envisager le personnage comme un lieu de rencontres mais également de l'ériger au rang d'espace de communion du lecteur avec une humanité que Powers représente comme étant en crise. Les mécanismes de rapprochement du lecteur avec un personnage que nous étudierons ici sont ancrés dans une esthétique de l'intime, et nous verrons comment cette esthétique fonde ainsi un principe de pudeur et d'empathie.

En effet, l'apparente désaffection de certains lecteurs de Powers pour ses personnages est, selon notre analyse, le résultat du caractère problématique de l'individualité des êtres traversant l'espace de la fiction de Powers, au sens des caractéristiques propres et particulières à ces êtres. L'ambiguïté des caractéristiques individuelles des êtres semble mettre en avant l'importance prise par la notion de rôles. Les personnes qu'il est donné au lecteur de découvrir sont toutes à la fois des êtres distincts, envisagés en eux-mêmes, au-delà de leur contexte historique, économique ou social, d'existence, mais également des personnages, prisonniers des rôles qu'ils tiennent au sein de la société dans laquelle Powers choisit de les faire exister, tout comme des rôles narratifs qui leur sont assignés. Chez Powers, la personne est représentée comme fondamentalement

sociale, et élément de réseaux de relations. A travers les différents rôles et responsabilités endossés, les personnes finissent donc toutes par devenir personnages publics, parfois contre leur gré, et personnages littéraires. La sphère dans laquelle les êtres de l'univers de Powers évoluent semble fondamentalement ambivalente et se situe à la frontière des deux domaines du public et du privé, laissant ainsi les êtres et le lecteur en situation d'errance.

Cette partie démontrera donc que les personnages des romans de Powers sont présentés comme des êtres complexes et aux prises avec des réseaux relationnels aliénants qui mettent en danger leur individualité propre. Cette situation de démultiplication des liens à l'autre conduit à la construction d'un monde peu plé d'êtres fondamentalement introuvables et inaccessibles, tout autant aux autres qu'à eux-mêmes. Nous montrerons ici que lorsque les êtres sont enfermés et aliénés par les liens et rôles dont ils supportent la charge aux niveaux historique, social, psychologique, ou encore politique, le maintien d'une individualité devient impossible. Ce constat nous permettra d'identifier la vision du monde de Powers comme fondamentalement fragmentée et polymorphe. Dans un univers où tout n'existe qu'en termes de relation à l'autre, la notion d'incomplétude et de fragmentation devient fondatrice du principe de représentation propre aux romans de Powers. L'étude et la mise en place initiale d'une typologie des individualités seront donc dans ce chapitre le moyen d'aborder et de révéler progressivement les questions d'ordres esthétique et philosophique qui sous-tendent la fiction de Powers.

Chapitre Premier : Multitudes

Les romans de Powers sont l'occasion de rencontrer tout types de personnages au caractère complexe, à travers plusieurs générations d'une même famille, ou grâce à l'art du portrait d'individus que Powers imagine de tous horizons professionnel, émotionnel ou encore social. Si l'humanité complexe de ses personnages reste bien au centre des préoccupations de chacun de ses romans, comment expliquer le peu de réactions que celle-ci semble engendrer ? Comment interpréter la discrétion d'un souci pour tant si fréquemment exprimé à l'occasion de chaque nouveau roman ? Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer que les personnages qui occupent l'espace de la fiction ne sont pas clairement identifiés comme tels par le lecteur car ils restent difficiles à situer et à cerner. La multitude des angles choisis pour aborder de très nombreux personnages rend le travail de lecture difficile dans la mesure où le volume d'éléments à prendre en compte est toujours ambitieux. Dans les romans de Powers, découvrir un personnage implique de découvrir les réseaux de relations dans lequel il se trouve, et l'analyse d'un parcours inclut l'étude de multiples autres. Ce chapitre désigne donc sous le terme de « multitudes » la notion selon laquelle l'individu ne peut s'envisager qu'à travers la multitude d'influences dans laquelle il s'inscrit. Les êtres, représentés dans leur double statut d'individus et de personnages, accèdent au statut d'individu par le biais d'une multitude de réseaux et de liens sans pour autant se mettre en danger, dans la mesure où ils sont représentés comme maillon d'une chaîne indéfiniment complexe, qui aliène mais aussi réalise, et relie les êtres entre eux. Powers, qui semble ainsi faire le choix d'une omniprésence de la logique du lien et de l'inclusion, disait d'ailleurs au cours d'un entretien :

There's this sense of wanting to get the big picture. Wanting to really see, get the aerial view. And see the implication and the grandeur and the movements. The huge arcs that we don't see in our own lives. That's a monumental thing that fiction can do and that's the kind of fiction that I often seek out. But I think what we really want to do is link our own lives to those emotions and see how they intersect and see how they conflict and negate each other. We want the sense of our own story—the beginning, middle and end—to somehow make sense inside this bigger story. (Miller)

Les romans de Powers mettent en valeur cet effort constant de comprendre la vue panoramique que l'ensemble des moyens d'accès à l'information dont nous disposons

offrent désormais à la vue. Au-delà de l'importance de l'aspect technologique, Powers semble reprendre à son compte les propos de François Mauriac qui décrivait dans son essai intitulé « Le romancier et ses personnages » l'immensité inévitable du matériau de base de l'écrivain :

[A]ucun homme n'existe isolément, nous sommes tous engagés profondément dans la pâte humaine. L'individu, tel que l'étudie le romancier, est une fiction. C'est pour sa commodité, et parce que c'est plus facile, qu'il peint des êtres détachés de tous les autres, comme le biologiste transporte une grenouille dans son laboratoire. Si le romancier veut atteindre l'objectif de son art, qui est de peindre la vie, il devra s'efforcer de rendre cette symphonie humaine où nous sommes tous engagés, où toutes les destinées se prolongent dans les autres et se compénètrent. (94)

Cette analyse de l'attitude de l'écrivain face à une masse d'individus dont les existences dépendent les unes des autres se trouve dans la même lignée que les réflexions du philosophe Jean-François Lyotard sur la postmodernité :

Le *soi* est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des 'nœuds' de circuits de communication, seraient-ils infimes. Il est préférable de dire : placé à des postes par lesquels passent des messages de nature diverse. Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir sur ces messages qui le traversent en le positionnant, que ce soit au poste de destinataire, ou de destinataire, ou de référent. (31)

Dans son analyse des comportements humains et méthodes de communication contemporains, Lyotard fait état de cette situation de frénésie inévitable des déplacements et des échanges langagiers, de cette rapidité, et de la complexité des rencontres humaines, depuis ce qu'il désigne comme la crise ou même la fin des « Grands Récits ». La référence faite est ici au terme de Jean-François Lyotard qui appelle « Grands Récits » les formes narratives appropriées afin de médiatiser et de formuler un type de savoir ou d'idéologie :

[...] ces histoires populaires racontent elles-mêmes ce qu'on peut nommer des formations (Bildungen) positives ou négatives, c'est-à-dire les succès ou les échecs qui couronnent les tentatives des héros, et ces succès ou ces échecs ou bien donnent leur légitimité à des institutions de la société (fonction des mythes), ou bien représentent des modèles positifs ou négatifs (héros heureux ou malheureux) d'intégration aux institutions établies (légendes, contes). Ces récits permettent donc d'une part de définir

les critères de compétences qui sont ceux de la société où ils se racontent, et de l'autre d'évaluer grâce à ces critères les performances qui s'y accomplissent ou peuvent s'y accomplir. (38)

La fin des mythes marque l'avènement des métarécits et une prise de conscience des multiples entrelacements de discours au sein desquels se débattent les individus tout en y laissant leur marque personnelle, aussi infime soit-elle. Le monde post moderne est fondamentalement un monde critique et d'introspection, dans lequel évoluent des êtres en quête de sens. Dans la lignée de cette logique de l'enchevêtrement infini de relations humaines comme fondement même de la condition humaine contemporaine, Powers choisit de peupler ses romans de personnes enchevêtrées les unes avec les autres dans un univers où seul ce mode d'existence est possible. Les personnes dépendent les unes des autres, vivent en compagnie de l'autre, et se construisent en filigrane de tous ces autres. Dès lors, il semble donc possible de dire que les romans de Powers, chacun selon des modalités du lien et des rapports de connectivité différents qui seront analysés plus loin, se font reflet d'une vision postmoderne du monde. Et de façon conjointe, il semble donc possible de dire que les personnages de Powers sont également fondamentalement des êtres postmodernes dans leur contradiction, qui consiste à ne jamais pouvoir être circonscrits ou réduits à des types de personnalité. Etres de l'un multiple, les personnages de Powers sont reliés entre eux, sans exception, et leur individualité s'exprime dans le paradoxe de cet espace commun qu'est l'immense toile qu'ils forment et qui happe le lecteur, lui permettant finalement et également, de les embrasser. L'humain devient donc multiple et l'incarnation de la contradiction postmoderne que Fredric Jameson décrivait en ces termes :

The postmodern, in other words, was also so constitutively defined by its own inclusion of all possible styles and the by its own incapacity to be globally characterized, from the outside, by any specific style as such: its resistance in other words to aesthetic or stylistic *totalization* (and it is this aesthetic resistance that is probably always meant when polemicists are incorrectly waged against political or philosophical totalization). (xiv)

Bien que l'importance de la notion de lien et l'affiliation aux penseurs contemporains postmodernes soient incontestables dans l'œuvre de Richard Powers, est-ce pour autant à dire que les modes de présence et de circulation des personnes révèlent une vision univoque du monde ? Dans les romans de Powers, la construction et l'organisation des personnages représentent également un principe d'écriture qui met en avant des choix

narratifs propres aux écrivains réalistes du XVIII^e et XIX^e siècles. En effet, à propos du roman réaliste, Alex Woloch qui se concentre sur la question théorique du personnage dans le roman réaliste européen, souligne :

Recasting Barthes's 'reality effect', I want to argue that the realist novel is structurally destabilized not by too many details, but by *too many people*. It is the claim of individuals who are incompletely pulled into the narrative that lies behind the larger empirical precision of realist aesthetics. (31)

Le foisonnement des personnages chez Powers semble donc être tout autant un signe post moderne qu'une caractéristique du courant réaliste. De cette observation, il semble même possible de déduire que la question du personnage a tout à voir avec la question du genre et que ce sont les personnages, « trop nombreux », des romans réalistes, qui créent, à travers leur multitude, la dimension et l'esthétique réaliste du roman. Par ailleurs, comme Deidre Lynch le souligne, le personnage du roman réaliste peut aussi être considéré comme un instrument de représentation des deux niveaux, privé et public. Par un phénomène de mimétisme inversé, le personnage peut être considéré comme un lieu de représentation de la nature humaine à travers la description de visages, d'histoires, de parcours individuels et révéler l'influence du facteur humain dans tout échange social. À l'inverse, pourtant, le personnage peut être lui-même le lieu de représentation de toutes les influences exercées par le lieu social à travers ses fonctionnements et ses caractéristiques financières.

Concentrating on how the opening of new global trade routes, the inauguration of innovation retail practices and spaces, and the rise of new credit arrangements changed the everyday reality of Britons and brought into being a world founded on 'the exchange of forms of mobile property and upon modes of consciousness suited to a world of moving objects,' this book chronicles the changing ways in which eighteenth-century writers and readers *used* the characters in their books. [...] In the context, most talk about character was not talk about individualities or inner lives. It was talk about the systems of semiotic and fiduciary exchange—the machinery of interconnectedness—that made a commercial society go. (5)

Or, les personnages de Powers ont en effet souvent ce double rôle de miroirs de l'âme et de reflets de leur époque. Cette dichotomie est même l'une des modalités les plus fortes du paradoxe de l'individualité dans l'univers de l'auteur. Les liens qui déchirent l'individu sont tout autant historique qu'économique, que social ou encore familial, ou

même physique. Pris dans un système complexe de logiques multiples et impossibles à hiérarchiser, les êtres sont, à la façon postmoderne, ce lieu de résonances multiples que rien ne peut caractériser ou catégoriser, et par là, donc, figer. En métamorphose permanente, le personnage est un être hybride, qui endosse parfois le rôle de miroir d'un système social particulier, ou encore qui s'organise selon des modalités formelles classiques, brouillant ainsi les pistes d'une logique exclusivement postmoderne. À l'image de la facture de chacun des romans, les personnages sont des êtres en mouvement et qui réintègrent plusieurs modèles et courants de pensées pour parvenir finalement et sans apparente contradiction à doubler la dimension postmoderne des enjeux des romans appartenant au courant réaliste. Richard Powers réussit le pari de créer des personnages si contradictoires, si problématiques et si mouvants que malgré les centaines de pages au cours desquelles nous les côtoyons, ces derniers restent évanescents mais deviennent une source de plaisir teinté de frustration.

On montrera donc dans ce premier chapitre que les personnages sont des êtres à l'individualité problématique et paradoxale, tout d'abord, dans la mesure où ceux-ci sont avant tout partie intégrante de réseaux aliénants qui minimisent leur individualité propre et rendent problématique, comme nous l'avons vu, la notion d'individualité. Dans un second temps, nous prendrons le cas particulier du personnage principal qui n'existe qu'accompagné de plusieurs contre-points. Invalidés, nuancés, complétés ou moqués dans leur statut, même les héros dans les romans de Powers ne peuvent s'imposer comme individu à part entière remplissant un rôle qui n'est que le sien, libéré qu'il serait alors du joug des influences multiples dont les autres personnages sont les objets.

1. Réseaux complexes et liens aliénants

Les romans de Powers se concentrent sur les interactions humaines plus que sur les acteurs de ces interactions. Les relations que les êtres entretiennent restent au centre de son œuvre car au lieu de se limiter à des individus choisis, Powers étudie et décrit les façons dont leurs échanges finissent par construire un é toile infiniment complexifiée. Dans la masse des personnes que Powers fait se rencontrer, il est raisonnable de dire que peu d'entre elles sont l'objet de portraits suivis, ce qui les empêche alors de se distinguer et d'exister indépendamment des réseaux relationnels auxquels elles appartiennent. Le travail

de lecture peut alors être envisagé comme consistant à démanteler les fils connecteurs qui mettent en relation les individus entre eux.

De façon générale, les personnes qui animent l'univers de Richard Powers existent sur le mode de l'inclusion à un groupe, ou en core à un événement, ce qui rend l'humain fondamentalement prisonnier de ses réseaux, en même temps qu'il se trouve façonné par ses relations avec les autres. L'individu prend la forme de flux complexes, violents, et infinis, plutôt qu'il se fige sous les traits d'une personne unique et condamnée à se réduire à un ensemble de caractéristiques types. L'analyse des caractères peut donc apparaître comme superficielle dans la mesure où si peu d'attention semble y être prêtée par l'auteur même. L'individualité des personnages est ainsi problématique dans la mesure où leur valeur se mesure le plus souvent en fonction de leur degré d'implication et de participation à la toile complexe de relations. Dans un premier temps, on étudiera le lien à l'autre comme validation d'un moi autrement incomplet, puis on soulignera les effets parfois pervers d'une aliénation irréversible pour des personnages alors en situation de défaite existentielle.

1.1. Le lien à l'autre comme validation de soi

Dans *The Gold Bug Variations*, à l'occasion de leur escapade dans l'Etat du New Hampshire, Ressler donne à Franklin et Jan un aperçu de la complexité de la nature et du matériau avec lequel tout biochimiste travaille : « The world we would know, the living, interlocked world, is a lot more complex than any market. The market is a poor simulation of the ecosystem; market models will never more than parody the increasingly complex web of interdependent nature » (GBV 411). Selon Ressler, le monde est avant tout un espace d'interdépendances à explorer et à tenter de comprendre. De son point de vue, la science est donc également une philosophie de vie, qui consiste à toujours rester en alerte, et à observer le monde qui nous entoure afin de comprendre les multiples et complexes niveaux d'intrication de toute chose avec son environnement. Ce point de vue fait écho aux commentaires de Ressler que Jan avait ressuscités dans la solitude de ses recherches :

‘Mimicry is also an interlock. A snapping turtle’s tongue depends on the shape of a fly. The beetle that borrows the look of a thorn lives off the rose’s solution. Half a dozen harmless snakes ape the bands of coral without paying to produce the poison. Jammed frequencies of passed semaphores, real, faked, intercepted, abused: everybody

trafficking on the river dabbles in this pidgin.' [...] Every animal cell is itself a contract. A primitive cell may have co-opted a bacterium, enslaved it as the first mitochondrion, a genetically independent cell enclave. Believe me, we're all in this together. No cheating this economy [...] The world is a single, self-buffering, interdependent organism. (GBV 324)

Cette vision du monde programme la façon dont les personnages du roman sont liés entre eux et de multiples façons. On prendra pour exemple le couple formé par Jan et Franklin, qui se rapprochent l'un de l'autre à travers l'enquête qu'ils mènent sur l'énigmatique Ressler. Cette quête ne tardant pas à se doubler d'enjeux existentiels complexes, Jan et Franklin semblent donc aussi liés par un certain rapport au monde. Lancés ensemble dans cette aventure, c'est au sein de l'équipe qu'ils forment qu'ils accèdent à leur moi profond. Dans la solitude de leur existence passée, ni l'un ni l'autre n'avait pu ne serait-ce que comprendre la nécessité de la quête. Si le lien à l'autre est donc la condition de l'avènement du moi, on peut alors déduire que dans l'univers de Powers, l'individu est fondamentalement dépendant de la participation de l'autre. C'est donc également la raison pour laquelle le personnage de Ressler ne renaît à lui-même que grâce à l'apparition de Franklin et de Jan dans sa vie. Les constantes intrusions de Franklin semblent finalement être ce qui le sauve d'un repli prématuré et, en définitive, d'une perte de lui-même. Parce que sa vie se trouve soudainement l'objet d'une curiosité quasiment inexplicable, puis l'objet d'une enquête, Ressler s'éveille à nouveau à la personne qu'il avait été, mais plus encore, à une personne qu'il avait souhaité devenir sans pouvoir y accéder. Le lien avec l'autre est donc, dans ce roman, essentiellement et littéralement vital.

Dans *The Echo Maker*, Powers crée deux figures frappantes d'affection fusionnelle et d'étrangeté dans les personnages de frère et sœur de Karin et Mark Schluter. Après un accident aux circonstances étranges et non élucidées, celui-ci, atteint du syndrome de Capgras, également nommé délire d'illusions des sosies, ne reconnaît pas sa sœur et l'accuse d'imposture. Le drame initial de l'accident de Mark Schluter est vite remplacé par un drame d'une autre nature, celui de la solitude et de la douleur de l'existence de Karin Schluter lorsqu'elle celle-ci n'est plus reconnue par son frère. La question de la reconnaissance, sans doute au sens littéral autant que figuré, devient l'enjeu principal du roman. Bâti à la façon d'une enquête policière, le roman décrit les efforts incommensurables d'une sœur pour retrouver une identité qu'elle n'avait jamais eue qu'à travers son frère :

At last, she sees why her brother stopped recognizing her. Nothing to recognize. She has twisted herself past recognition. One small deceit laid on another, until even she can't say where she stands or who she's working for. [...] Making her self over, personality du jour. Imagination, even memory, all too ready to accommodate her, whoever she is. Anything for a scratch behind the ears. Scratch from anyone. She is nothing. No one. Worse than no one. Blank at the core. (EM 407)

Le roman semble donc proposer deux personnages aux identités introuvables. Celle de Mark, dont le passé et la perception ont effacé en lui les traces de la personne qu'il était. Celle de Karin, qui n'a jamais été autre chose que la sœur de Mark. Powers crée donc ici une paire n'existant qu'en tant que paire, unie et définie par le lien de la famille. Bien que présenté sous le jour d'une pathologie dans le cas de Mark, ce dernier ne sait pas plus que sa sœur détourner son attention de cette quête effrénée de la complétude et de cette source de réconfort. La narration de la situation de défamiliarisation que vivent Mark et Karin avance au fur et à mesure que le lecteur pénètre dans le monde de la fiction. Monde de la symbiose et de la fusion du singulier et du multiple, l'univers dépeint par Powers dans *The Echo Maker* fait ressortir le caractère tragique de la séparation émotionnelle des deux frères et sœurs dans la mesure où le reste de l'univers semble toujours vivre sur le mode de l'harmonie parfaite. Organique et généralisé, le lien est profond entre les êtres et aboutit à la création d'un univers fondamentalement cohérent, harmonisé, indivisible. Comme on l'a vu, les personnages non seulement vivent l'arrachement à l'autre comme une perte partielle du moi, mais sont également très conscients du lien constitutif entretenu avec le monde qui accueille les parties du tout. Charles B. Harris cite un passage qui illustre très justement cet aspect du monde dont Karin prend conscience en regardant les grues dont les apparitions ponctuent le roman : « Those birds danced like our next of kin, looked like our next of kin, called and willed and parented and taught and navigated all just like our blood relations. Half their parts were still ours » (EM 347-8). Humains ou animaux, chacun représente finalement tout autant l'un que le multiple et l'un peut être en visagé comme une condensation des qualités du multiple. Dans son article « The story of the Self: *The Echo Maker* and Neurological Realism », Charles B. Harris résume puis établit dans son article l'importance de l'influence des travaux de Gerald Edelman dans le processus d'élaboration du roman de Powers :

[I]ndividual selves are both private as well as intersubjectively connected to other selves. On the one hand, we are trapped in 'the locked room of personal experience'

(229). As Edelman explains, ‘consciousness is necessarily private—it is tied to an individual’s body and brain and to the history of that individual’s environmental interactions. [...] On the other hand, if we can never directly share the raw feel of another’s conscious experience, what neuroscientists call *qualia*², neither are we completely locked in. [...] Just as DNA links us to all of the earth’s biota (even the grass, as Whitman intuited, is our cousin), so are we embedded in the complex ecosystem of air, water, land, and Earth’s living matter that, though teeming with variety, seems to perform as a single organism. (Burn, Dempsey 230)

The Echo Maker confronte ainsi le lecteur à des personnages qui prennent progressivement conscience des liens à l’autre et au monde dans lequel ils évoluent. Parfois partiellement rompus, ces liens restent pourtant le socle commun à tout effort de communication. Lorsque ces liens sont ignorés, les êtres ne peuvent que rester condamnés à vivre dans le désenchantement et la souffrance. Maillon d’une chaîne mettant toute forme de vie en relation, les êtres ne peuvent vivre de façon autarcique.

Within the novel, as much Karin’s kin as the birds are. ‘Water wants something from her’, she realizes. [...] As observed by Loren Eiseley in the passage from *The Immense Journey* Powers selected as the epigram for Part Five of his novel, people may be seen as ‘myriad little detached ponds with their own swarming, corpuscular life,’ simply ‘a way that water has of going about beyond the reach of rivers’ (237).

The Time Of Our Singing s’ouvre sur la question provocatrice que pose un spectateur d’un des tous premiers concerts donnés en duo par les frères Strom : « ‘What exactly *are* you boys?’ The question we grew up on. The question no Strom ever figured out how to read, let alone answer. As often as I’ve heard it, I still seize up » (*TS* 6), et se termine sur cette même question, cette fois posée par les personnages à eux-mêmes, mais qui ne peut trouver de réponse. Dans ce roman, Richard Powers représente simultanément deux types de liens, familial et social, à travers une famille extrêmement unie et dont tous les membres tentent à un moment ou à un autre de se réunir autour d’un même projet qui consiste à vivre selon des valeurs qui leur sont propres plutôt que de se laisser dicter des modes de conduite. La famille Strom semble donc représenter un idéal obstiné d’identité propre et indépendante de tout, ainsi qu’un modèle de résistance face au système aliénant

²Harris fait référence aux passages suivants : Edelman, *Bright Air*. 114-17; *Wider than the Sky*. 10-13; Ramachandran, *Phantoms in the Brain* (New York: Morrow, 1998) 229-45; Damasio, *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness* (Chicago: Houghton Mifflin Harcourt, 2000); Dennett, *Consciousness Explained* (New York: Little, Brown and Co., 1991).

présenté comme une fatalité dans les autres romans. Les Strom, à l'inverse de la paire formée par Karin et Mark Schluter, sont présentés comme vivant au-delà des questions raciales, politiques, religieuses et même sociales de leur temps. Le talent et le métier du père, David Strom, consiste même à pouvoir prouver scientifiquement que toute chose n'est que circonstance du présent et que, de ce fait, le passé n'existe pas. Le passé n'existant pas, l'histoire ne devrait pas avoir la valeur qu'on lui confère et ne devrait donc pas être ce à partir de quoi le présent se construit. Les enfants Strom sont ainsi élevés au-delà du différend religieux qui aurait pu déchirer leurs parents, et surtout « beyond race » (TS 299), au-delà donc d'une dénomination raciale qui les aliénerait pour toujours. Très vite, pourtant, chacun des personnages voit cet espace de liberté rétrécir et en vient à se glisser peu à peu dans la toile qui se tisse autour d'eux. L'impossibilité du rêve des parents Strom est exprimée de la façon la plus violente qui soit, lorsque ce même espace de liberté au sein duquel les trois enfants Strom ont bénéficié d'une enfance surprotégée et autarcique, est finalement détruit. La mère meurt dans l'explosion de leur maison causée par une fuite de gaz suspecte, que tous seront forcés d'appeler un accident, faute de preuves : « 'There had been a leak, most likely. The furnace exploded. This is why she could not get away from this fire, even though it came on her in the middle of the day.' This was the theory that best fit all evidence » (TS 139-140). De façon symbolique, après l'accident, la famille emménage dans un appartement et perd ainsi pour toujours le rêve d'une maison, isolée et par là même protégée des autres, qui avait permis au rêve d'une vie seulement à soi d'exister le temps d'une enfance. Richard Powers crée dans ce roman des figures en lutte contre une société qui ne leur permet d'exister qu'à travers leurs appartenances et allégeances, raciales, sociales, religieuses, et pour finir musicales. Sur plusieurs générations d'une même famille, Richard Powers fait ainsi la démonstration de la défaite programmée de l'idéal de résistance et du caractère inévitable du lien social. L'autarcie identitaire rêvée reste en effet un rêve et à la fin du roman, les deux figures utopistes de Delhia et David Strom ont disparu dans la solitude d'une utopie dont ils avaient en réalité compris la difficulté des enjeux dès le début de leur relation. Jonah qui avait toujours refusé de jouer le jeu de la culture blanche, meurt au milieu des émeutes de Los Angeles en 1992 mais en témoin passif et impuissant des violences qui déchirent les deux communautés auxquelles il a toujours été lié. Par les circonstances de sa mort, Jonah ressuscité cite les commentaires au caractère finalement prophétique du critique de la revue Harper : « 'Yet there are amazingly talented young black men out there still trying to play the white culture game, even while

their brothers are dying in the streets' » (*TS* 381). Sans pouvoir s'extraire du poids de l'héritage imposé par la communauté noire américaine, Jonah ne parvient pourtant jamais à rejoindre un bord ou un autre. Ruth Strom déclare à propos de Robert Rider, le père de ses enfants, tué pendant le mouvement des droits civils, que celui-ci n'est pas mort tant de blessures par balle et de blessures, que de raccourcis et de préjugés : « 'The man didn't die from complications, Joey. He died from simplifications. Simplifications to death » (*TS* 559). Simplifié par des schémas d'analyses au poids immense, le personnage de Robert Rider est ainsi sacrifié sur l'autel politico-social de son temps. Joseph, le narrateur, qui avait tenté de s'extraire de la toile et d'échapper à la tragédie d'une logique de l'écartèlement, échoue également puisqu'il finit par rejoindre le projet d'école de sa sœur à Oakland après avoir rejeté la chance de revivre le rêve égalitaire de ses parents et que lui offrait Teresa Wierzbicki. Dans *The Time of Our Singing*, les individus se battent donc sans succès pour revenir à un moi originel, libéré de tous les liens d'attache et de tous les réseaux communautaires auxquels tous sont censés appartenir. L'humain existe sur le mode de la foule, et du truchement et relai permanents de voix, dans un univers à la complexité douloureuse, où les raccourcis sont impossibles. De même que pour la paire formée par Karin et Mark Schluter, Powers met en scène à travers les deux frères Strom le drame de la reconnaissance impossible de l'un. La force du lien familial est d'autant plus mise en valeur que Powers insiste dans les deux cas sur le caractère inexplicable de ces relations aliénantes et autodestructrices. Si *The Echo Maker* nous confrontait littéralement à une situation de perte de l'identité, il est possible de considérer que *The Time of Our Singing* propose également une variante de cette situation de vide ontologique. Joseph, à force d'assister l'autre, musicalement et ailleurs, au profit du duo, met toute une vie à « se » retrouver, et Jonah, le frère au talent écrasant, ne sait finalement guère quoi faire d'une carrière qu'il n'envisage que flanquée de Joseph. Le lien social achève de mettre à mal la notion de survie d'un moi indépendant en décentrant toujours les identités dans un combat de résistance perdu d'avance.

Nous proposons à présent de faire une microanalyse du principe organisateur que reprennent les personnages de *The Gold Bug Variations*. Le cas particulier de ce roman vaut, à nos yeux, comme illustration et synthèse des remarques faites dans cette partie. La microanalyse qui suit aborde également le thème du manque et de la réclamation des comportements qui ont pu relier les êtres entre eux dans le passé lorsque le lien se rompt et laisse systématiquement les personnages en situation d'orphelin.

A propos du système des personnages dans *The Gold Bug Variations*, Patti White s'appuie sur la métaphore génétique et déclare dans son article intitulé « The Rhetoric of the Genetic Post Card: Writing and Reading in *The Gold Bug Variations* » : « Like motivated DNA, characters encode information, send instructions about its transport and delivery, and attempt to decode and act upon information they receive » (Burn, Dempsey 91). Éléments du tout, les personnages semblent être organisés en réseaux actifs de circulation qui les conditionnent mais sur lesquels ces derniers ont également un impact. Trois des multiples figures d'incomplétude qui se révèlent au fil du roman pourront être étudiées. Jan O'Deigh est une femme dont l'enfance est marquée par la disparition du père et par l'absence de lien avec la figure paternelle : « My father died when I was twelve. I remember nothing about him except my suspicion that he would have preferred that I'd been a boy » (*GBV* 234). Grandissant dans le silence de l'incompréhension et dans l'accumulation de malentendus, Jan O'Deigh est une figure de solitude. Richard Powers met en scène l'intégration progressive de ses personnages à un cercle grâce auquel ces derniers peuvent enfin exister. N'existant, en effet, que sur le mode de l'inclusion, la paire constituée par Jan O'Deigh et Franklin constitue un exemple intéressant de cette situation de codépendance et d'interconnections. Au contact de l'autre, chacun accède à un niveau d'existence et de compréhension d'eux-mêmes auparavant largement inaccessible. Bibliothécaire de profession, et plus particulièrement archiviste, Jan O'Deigh est celle qui trouve et fournit tous les renseignements nécessaires à un public en quête de réponses. Son métier consiste donc plus à relier un point à un autre qu'à compiler des informations, ce qui la place au centre d'une matrice de l'information : « Archivists aren't wellsprings of facts ; they are search algorithms » (*GBV* 29). Jan O'Deigh participe à l'enquête de Franklin et par là se réalise et s'extirpe d'une vie médiocre et parfois ponctuée de frustrations. Leur relation évolue peu à peu vers une fusion totale et organique de leurs êtres. La fusion de leurs corps est violente et signe d'un affamement, à la fois sexuel, émotionnel et existentiel. Au travers de termes forts, Richard Powers décrit la relation de deux êtres qui se dévorent et se nourrissent l'un de l'autre, faisant ainsi de cet autre consommé un moyen de renaître à eux-mêmes et de se réapproprier leur propre corps :

I felt his skin stretching, conductant, as smooth, hazel, and aromatic as the taste of food I craved for years but could never identify. My skin. I kept waiting for my body to pitch me over those patent falls, the one I'd discovered at thirteen but which, by thirty, I still hadn't adjusted to. Instead, something unprecedented: as I realized I was

invading, being invaded by, this man, that we'd surrendered to the thing we had been circling nervously for months, I was do used by first serum-surge; rather than sharpen to a cutting point, it spr ead, a thick, coffeed narcotic, into parts of my body I never knew existed. (*GBV* 374)

On note ici le choix d'un vocabulaire de l'invasion désignant l'acte sexuel comme transgression corporelle et psychique. La transgression devient contamination joyeuse mais aussi un moyen de réactiver un être en sommeil.

Alors qu'elle se prête au jeu de l'au-revoir à ses collègues, Jan déclare à propos de la fonction qu'elle a occupé à leurs côtés : « Filing was a bit below my skills, but it was basically what I did for a living, until today. And in truth, returning the *CQs* to useful order gave me the thrill of send-off. I was packing my bags, feeling my freedom » (*GBV* 64). A travers sa relation avec Ressler, Jan parvient surtout immédiatement à sortir de sa solitude et à rétablir un lien humain qu'elle avait valorisé de façon indirecte en déclarant : « Separation—life's major emotion—is being slowly written out of our repertoire » (*GBV* 63). Lors de leur première rencontre, alors qu'elle ne sait pas encore qu'il s'agit de Ressler, celui-ci la corrige sur une erreur de date, lui donnant alors le sentiment d'avoir reçu une leçon d'humilité certaine mais aussi d'avoir enfin trouvé quelqu'un avec qui entrer en contact grâce à une passion commune : « My propriety vanished. For the first time in years, I stood face to face with another who wanted to force his way into the indifference of data. I slid from hostility to good-natured self-effacement in under a second » (*GBV* 18).

Franklin est un être dilettante, qui assiste en spectateur, le plus souvent, au spectacle de sa propre existence. De la même façon que Jan représentait une matrice de l'information, Franklin Todd est un carrefour humain. Alors engagée dans sa relation avec Franklin, Jan remarque la propension de Franklin à se faire le relais des voix de la rue et à se laisser habiter par le résultat de toute rencontre fortuite :

In our walking days, I talked to more perfect strangers than I ever had before or since. Todd was intent on single-handedly reviving the custom of greeting people on the street. In the city, this was tantamount to taking one's own life. But we always got away with it, and I was amazed at how many people greeted back. [...] Todd talked to anyone, on any excuse. Cabbies, police, Englishless immigrants, bank officials, drunks—an endless dialogue with people I'd never have spoken to alone. (*GBV* 372)

Etudiant en histoire de l'art, Franklin est malgré tout celui qui après avoir imaginé tout le texte ne peut mener à bien son projet. Passionné par Henri Met de Bles, il laisse

pourtant en friche la thèse entamée sur ce peintre hollandais méconnu dont il a lui-même du mal à valoriser l'œuvre :

‘His works must be very moving,’ I at last said. [...] He laughed, rewarding me for nursing the flame of logic in dark time. He saw me as a faithful Chartres peasant, preserving the cathedral rose in pieces strewn through a thousand war-time cellars. ‘Sorry to disappoint, Miss. He’s average. Very passable panels, in a relatively narrow range. A handful of awkward biblical allegories. Impatient with human figures, dashes them off to justify the scenery. Some compositional interest, slight technical skill, but spiritually mediocre.’ (GBV 66-67)

Le projet de Franklin semble rester précaire tout d’abord car ce lui-ci ne peut se convaincre de sa validité. Être perpétuellement frénétique, Franklin est pris dans un tourbillon de mouvements aléatoires et semble finalement incapable de fixer ses idées et de les organiser en un texte, ou même de s’en tenir à un avis sur l’œuvre du peintre qu’il a choisi :

He doesn’t need to read, see, think, or hear another word in any language. He’s memorized all the sources already. He has the damn paper complete in his head, an inch away from being written. He’s practically recited it to me. [...] The real impediment—one as one-folded as seeing—is Franklin’s inability to convince himself that the project has any worth. (GBV 68)

Figure de l’errance, Franklin trouve dans la poursuite d’une quête effrénée sur le personnage de Ressler l’espoir de comprendre sa propre existence. Par le lien qu’il tisse obstinément avec Ressler, il accède enfin à la possibilité d’une construction identitaire : « Todd, I now see, only wanted me for my ability to tell is he too was destined to disappear in late twenties after a passionate start » (GBV 290). Patti White rappelle que, même absent, Franklin, grâce à l’intégration de l’autre (Jan) dans son existence, peut malgré tout rappeler sa présence :

Franklin’s masked card lends him power in his attempt to contact Jan while remaining essentially invisible, and ultimately Jan’s receipt of the card constitutes a submission to Franklin’s. Jan’s receipt of the card constitutes a submission to Franklin’s postal authority³. Not only must she accept his authoring a communication

³White fait référence à l’ouvrage de Jacques Derrida, *La Carte Postale, de Socrates à Freud et au-delà* (Paris : Flammarion, 1980). Elle cite : « to bind is immediately to supplement, to substitute, and therefore to

that cleverly disguises its origin and that presents itself in a form which completely refuses any possibility of return, she is forced to witness (once again) his own version of Freud's fort/da game: he is gone and then here (but still gone) (93).⁴

Le personnage de Ressler est alors présenté, comme l'avait été le personnage de Jan, comme un personnage abandonné et blessé, au passé douloureux. Tous les éléments de caractérisation du personnage le désignent comme quasiment invisible. Ressler est en effet présenté comme un être en apparence insignifiant et transparent, hors norme, retiré du monde, survivant sur le mode de l'autarcie existentielle et de l'autodestruction. A propos de leur première rencontre, Jan se souvient de la banalité apparente du personnage et de l'impression de fragilité qu'il dégageait :

I turned to see a figure shorter than average, small-framed, with a beautiful, skeletal face and skin resisting the sag of age. His forehead arced indistinctly into a long chin. Had he not been anemic, his crew but might have made him an astronaut. His extraordinary moist eyes monitored me with the soft hurt of animals, encouraging me to say the worst. He seemed not to blink, like a camp refugee or feeble-minded ward of state. He wore a forgettable light suit, a narrow maroon tie not seen since the fifties, and an immaculate oxford button-down, carefully ironed but pillowed to exhaustion around the collar. He emitted the aura—accurate, it turned out—that he found buying clothes too embarrassing. He was over the median age by twenty years. (*GBV* 16)

La reconversion professionnelle de Ressler est décrite comme un échec. Après avoir consacré la majeure partie de sa vie à la science, Ressler échoue chez Manhattan On-Line (« MOL ») où il exerce un métier sans gloire dans la pénombre et le brouhaha des machines. Sous terre, de nuit, dans la solitude absolue d'un bruit assourdissant et d'un univers dés-humanisé, Ressler travaille à sa disparition dans l'anonymat de ce qui correspond aux non-lieux décrits par Marc Augé, dans son ouvrage *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*⁵ :

represent, to replace... To bind, therefore, is also to detach, to detach a representative, to send it on a mission, to liberate a missive in order to fulfill, at the destination, the destiny of what it represents. A post effect. Of a postman charged with proceeding to a delivery ».

⁴White renvoie ici à l'ouvrage de Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey. Vol. 18. London: Hogarth, 1953-74 (3-64).

⁵Marc Augé décrit ces « non-lieux » comme tout lieu participant à l'accélération des rapports humains : « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète » (48). Il

Forcing entry, we fell forward into a black cinematic cavern blazing with point lights. Cathode rays, a glowing halo of meters, and a tower of heavily cabled boxes twinkled as Christmas lights of continuous bit-streams being transmitted and received. Against the opposite wall was a pane of one-way glass that revealed the computer room with its gigabyte drums and its silk-smooth calculating cases. (*GBV* 110)

En situation de réfugié, Ressler vit une existence placée sous le signe de l'enfouissement et de la fuite. Alors qu'il était chercheur à l'université d'Urbana Champaign, le jeune Ressler propose un portrait détourné de lui-même lorsqu'il retrouve dans une enfant prodige et d'une maturité hors du commun l'exil profond dans lequel elle serait condamnée à vivre pour avoir vécu lui-même dans l'isolement qu'un talent particulier lui avait imposé : « This Margaret already suffers the same exile. He sees it in her anxious face, her rapid flashes of recitation. They two are of a piece » (*GBV* 180).

Grâce aux liens qu'il parvient à tisser à de ux moments de sa vie, Ressler parvient pourtant à reprendre progressivement contact avec des réseaux humains salvateurs. Par le biais de sa rencontre avec Jeannette Koss, Ressler retrouve un peu de la vie qui l'avait quitté. Décrit comme un être discipliné au mode de vie extrêmement frugal, Ressler ressuscite à lui-même au contact de Jeannette Koss. Autrefois reclus et incapable de communiquer ou encore de réagir dans un contexte social, Ressler découvre avec Jeannette Koss un type inédit de communication qui les fait entrer en communion l'un avec l'autre. Finalement tourné vers l'extérieur, Ressler se lie de façon organique à Jeannette et tous deux atteignent un niveau de compréhension de l'autre paradoxalement inexplicable et incommunicable, fondée sur une expérience complète et immédiate de l'autre. Avec Jeannette, Ressler est happé dans une multitude de réseaux d'émotions humaines auparavant inaccessibles et devient instantanément un maillon de la chaîne humaine en périphérie de laquelle il avait toujours vécu. La confession de leur amour se fait sans qu'un seul mot soit prononcé, entre un regard et une ondulation du corps, et immédiatement tous deux savent que leur relation vient d'évoluer de façon irrévocable :

With a subtle muscular refraction, an imperceptible lip-twinge not directed at him but still returning his, she gives him the slightest, recursive suggestion of mutual

ajoute plus loin : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux » (100). La salle informatique de « MOL » où Ressler travaille à la circulation de données anonymes pour un public anonyme peut ainsi constituer un non-lieu du double point de vue anthropologique et existentiel.

cueing, letting him know *she knows*. There; it is out. She conceded. For an instant, she looks back. *His silhouette is under examination*. There, clear: she examines him for trace imperfections that will save them. [...] When she turns to leave the lab, he can't help himself, doesn't even want to. He's compelled to turn his head a fraction, glimpse her lovely leave-taking. Dr. Koss chooses precisely that instant to pause, turn her wide-eyes in time to catch him in the act of looking. [...] There the guilty exchange, admitted in her eyes: he opens analogous gateways in her senses, awakes her longing to travel beyond the courtyard, to recite the words that will throw off this walking trance, the sleeping-spell of mind. (GBV 237)

La séquence est décrite sur le mode de la série d'instantanés photographiques. Le modèle scientifique que constitue la série permet ici au narrateur, non pas de créer une structure forte mais de participer à l'élaboration d'un rythme aux résonances esthétiques forte. Ainsi, l'enchaînement rapide des regards théâtralise l'échange et permet d'exprimer la charge émotionnelle du moment.

Avec Jeannette, les limites du corporel sont repoussées au point que, très vite, la frontière du soi et de l'autre s'estompe. Jeannette devient un miroir du corps de Ressler et vice versa, et la lecture du corps de l'autre est simultanément celle de son propre corps. Entre perte de soi et récupération, don et absorption, le contact à l'autre est un transfert permanent de flux d'énergies sur lesquelles les identités se construisent :

She strokes his bare back. The touch opens a strange, two-way mirror between her fingertips' touch. The double-stroking goes on, difficult to say how long, as the only delineations of time are the irregular strokes themselves. In this quiet way, the two bring themselves dangerously close to believing that a discovery of the other's axiom might indeed be possible. A matter of working out the transfer in vivo. (GBV 285)

Après de nombreuses années de solitude, Ressler retrouve la force de vivre au monde et parmi les êtres qu'il avait toujours fuis : « Her would-be misanthropy is misguided, jejune. He is strong enough now to take on human kindness. 'I know. I used to hate people too.' 'And ?' He kisses her, grazing her breasts gently into agreement. 'Then I met a few' » (GBV 504).

Le lien qui se tisse progressivement entre lui et la paire formée par Franklin et Jan constitue la deuxième chance que Ressler aura de retrouver un peu de l'énergie et de l'élan de vie auquel il avait goûté avec Jeannette. Peu à peu charmé par la subtile constance de Jan et par le caractère farfelu de Franklin, Ressler accepte de former un trio dont les membres ne tardent pas à devenir pour chacun d'entre eux la condition même de survie. Le lien qui

les unit devient salvateur tout autant qu'aliénant. Une fois tissé, rien n'y personne ne peut le défaire. Lors de leur escapade hors de la ville asphyxiante, les trois acolytes s'interrogent sur la possibilité d'agréger d'autres participants et se rendent très vite compte que leur trio fondé sur la notion d'inclusion est tout aussi fortement défini par un mécanisme d'exclusion :

'Should we ask anyone else?' I couldn't think, aside from our day-shift friends and the man at the sandwich shop, who Todd had in mind. Ressler handled Todd's question with his usual grace. 'Having put our hand to this three-personed plow, I suggest we stay with it. This is a congenial enough group as it stands'. (GBV 405)

Le lien qui les unit regroupe plusieurs éléments et n'est pas qu'un lien social. Entre Jan et Franklin, de même que dans le couple formé précédemment par Ressler et Jeannette Koss, il serait plus adéquat de parler de fusion charnelle, spirituelle et organique. Jan parle de la relation dans laquelle elle se trouvait avant de rencontrer Franklin en termes d'éloignement et d'inaccessibilité progressive à l'autre : « Keith always made me laugh. The problem, by summer of '83, was that I'd begun laughing at his running routine despite myself. [...] We liked each other well enough. But the spirit holding us together was the power of mutual facetiae to legitimize affection » (GBV 58). De cette relation amoureuse éteinte et finalement quasiment inexistante, Jan passe à un échange unique et fusionnel avec Franklin: « My private life began to accelerate. Before Todd, I never thought of myself as having a private life, let alone one with a brisk plot. [...] Tuckwell and I began to fall apart, wrecked in the event. We'd committed no offense except the habit of living together » (GBV 95).

La nécessité absolue, ainsi que la force du lien qui définit et fonde toute relation humaine s'expriment lors des situations de manque et de séparation que l'auteur fait parfois subir aux personnages de chacun de ses romans. Dans *The Gold Bug Variations*, alors que Jan justifie d'entrée son désir de raconter l'histoire de la quête qu'elle et Franklin avaient menée, elle se présente comme le nouveau socle d'une histoire ayant appartenu en réalité à Ressler et Franklin avant elle. Même lorsque le lien ne peut plus s'exercer, donc, l'héritage reste et fait perdurer ce que le lien avait créé entre les êtres :

And this afternoon, just before closing shop, I gave, to the astonishment of my coworkers, my two weeks' notice. I am not sure, as I write this, too late at night, what I meant by quitting. I don't know what I hope to do, what, if anything, I still can do to put things right. I only know that I am inextricably involved in what happened to the

man. His story has become my story, and no one is left to tell his but me. Our showdown—our fight with the anniversaries that haven't yet happened—lasted just a little under a calendar year. But those few months were the only ones of my life that I experienced firsthand. (GBV 25)

Le lien transforme ainsi les êtres au point de les faire fusionner entre eux et rien ne semble pouvoir dénouer les éléments connecteurs qui relient les êtres entre eux ou encore effacer les traces que ceux-ci ont laissées. Une fois perdus ou défaits, les liens qui unissaient des personnes entre elles ne peuvent donc que les conduire à un désespoir et à perte totale d'identité. En effet, une fois plongée dans ses recherches, Jan réalise le degré de solitude dans lequel elle se trouve et la souffrance générée par la perte de l'autre :

I would trade off what's left of my savings to hear his monologue again, to jot down even a draft of a rough transcript of what he said. But he and his words have gone the way of probabilities, back into the loop. Death has returned him to school. I mimic him now, live off his solution. (GBV 324)

L'objet de toutes les recherches de Jan et la raison de sa démission se recourent. Jan retrouve un peu de ce qu'elle a perdu en retraçant lentement et péniblement les pas de Ressler. Elle revit un peu des instants de camaraderie partagés avec Ressler et Franklin dans sa quête éperdue du passé et reprend les travaux de l'un pour combler le vide laissé après la mort de l'autre.

La souffrance engendrée par la disparition de l'autre est également ce qui motive la quête de Philip Lentz, dans *Galatea 2.2*. Toute l'entreprise de création d'une cellule dans laquelle faire prospérer une intelligence artificielle vient du besoin vital pour le scientifique de remplacer, ou plutôt, de réincarner son épouse, Audrey. Être en situation de disparition ontologique, Audrey est un personnage dont le corps représente une relique de la personne qu'elle était, et pour compenser l'absence, Lentz tente le pari de recréer artificiellement son esprit.

I saw it then. Her resemblance to the woman in the photo. Less than kin, but more than random. Something had happened to her. Something more than age. Her soul had pulled up stakes from behind her features. She bore no more relation to her former face than a crumpled bag of grounded silk bore to a hot-air balloon. [...] Audrey was not just locked out of her own home. She sat on the stoop, not even aware of the shelter behind her, unable to turn around. Unable, even, to come up with the notion of *in*. (G2.2 166)

Loin de l'image brute que Richard Powers, le personnage, avait eue de Lentz au début du roman⁶, ce dernier apparaît alors comme un être se trouvant en permanence dans l'incapacité de reconnaître sa femme, au même titre que Powers, qui la rencontre pour la première fois. Étrangeté absolue, son corps est le rappel insupportable de son absence. Jon Adams qui analyse le projet de simulation d'intelligence et de vie humaines porté par Powers et Lentz comme une tentative de réincarnation de l'être humain disparu par le biais de moyens « sur » ou « non-humains », déclare dans l'article intitulé « The Sufficiency of Code: *Galatea 2.2* and the Necessity of Embodiment », à propos de l'être hybride que le personnage d'Audrey représente :

[...] Powers offer us Lentz's wife, a human non-person. Audrey Lentz is a body without a mind—a human who has fallen out of her own identity. [...] Institutionalized (as Helen is) Audrey's status as a human is not in dispute, but her status as a person is far less clear. [...] So although Audrey's biological designation is clear, in the sense in which it matters, she is not like other humans. Audrey is a zombie: human in form, but some distance behind the minimum requirements for moral agency. All that it has taken to delete Audrey's identity is a short spell of anorexia following a heart attack. (Burn, Dempsey 143-144)

La confusion puis la juxtaposition de l'une sur l'autre entraînent un glissement qui permet à celui qui souffre de l'absence d'un être cher de le réincarner et de le faire revivre. Le transfert opéré est souligné par Adams qui remarque à juste titre que le vocabulaire utilisé pour parler de Helen évolue au cours du roman :

When Lentz talks of severing connections in Helen's circuitry to examine in detail the processes by which she has achieved this remarkable simulation of consciousness, Powers translates this computational (and literally true) description into neuropsychology terms: 'You want to cut in to her? You want to lobotomize her?' (145)

⁶On pourra rappeler ici que la relation entretenue par la paire formée par l'écrivain et le scientifique avait été d'abord teintée d'animosité. Le personnage de Lentz est d'abord décrit comme irascible et peu sociable. La citation suivante reprend l'échange entre Powers et Lentz à propos des Pays-Bas que Powers prend comme cadre dans son roman : « I didn't much like his type: the empiricist who thought the world outside his three variables worth no more than brilliant condensation. I had met too many of his sort at Center Functions. They always ended up by telling me to adopt a pen name. It would do wonders for my sale. [...] 'the Netherlands is one of the two or three places on earth where Western civilization almost works.' 'Christ. Give me credit for a little intelligence.' He answered without a moment's thought, without even turning around. 'If you insist on harping on the Dutch, why don't you do the story of a handful of earnest Moluccan separatists who, lied to and betrayed by their old colonial whore of a mother, hijack a passenger from Amsterdam to—' 'Don't worry,' I told him. 'They're history. I'll never mention them in print again' » (G2.2 23-24).

Ainsi, Richard Powers, le personnage, s'interroge sur les raisons qui ont poussé Lentz à se lancer dans un projet scientifique si lourd, et en arrive à la conclusion que la science est ici un moyen de repousser les limites de l'humain et de maintenir à jamais un lien parfois fragilisé ou voire même rompu par les circonstances d'une vie mortelle :

I had my answer. I knew now what we were doing. We would prove that mind was weighted vectors. Such a proof accomplished any number of agendas. Not least of all: one could back up one's work in the event of disaster. Surprised at you, Marcel. Took you long enough. We could eliminate death. That the long-term idea. We might freeze the temperament of our choice. Suspend it painlessly above experience. Hold it forever at twenty-two. (G2.2 170)

Galatea 2.2 est un roman dans lequel la solitude dans laquelle un personnage se trouve après la mort cérébrale de sa femme devient le moteur de toute l'intrigue. Le lien à l'autre est indispensable et toute séparation est vécue comme un traumatisme durable. Le mécanisme de compensation de l'absence de l'autre est ici fondé sur un recours et un usage personnels de moyens technologiques.

Dans *The Time of Our Singing*, Powers décrit une autre modalité de la force du lien à l'autre. A travers le motif du retour et de la répétition, Powers propose un roman qui, sur trois générations, désigne la notion de cyclicité et d'écho comme un moyen de rester en contact avec les êtres disparus.

Malgré toutes les tentatives, les personnages de *The Time of Our Singing* ne parviennent jamais à se libérer entièrement du lien social, des circonstances d'une époque à laquelle l'on appartient. La troisième et dernière génération de la famille Strom s'engage de la même manière que les deux précédentes, prisonnière malgré elle des enchevêtrements familiaux, raciaux et politiques. Les phénomènes d'échos dans le roman contribuent à renforcer le sentiment d'inévitabilité de ce schéma d'aliénation sociale. Ruth, la petite dernière de la famille a elle-même deux fils, Robert et Kwame, qui rappellent très fortement ses deux propres frères, Jonah et Joseph. Si Robert, à l'image de Joseph, a une conduite irréprochable et fait preuve d'une docilité à toute épreuve, Kwame, lui, ne semble pas parvenir à calmer une colère sourde et entêtante, et préfère livrer un combat plutôt que de suivre celui de quelqu'un d'autre. Kwame suit une partie des traces activistes de son père et une partie de celles de son oncle Jonah en faisant parfois preuve d'inconsistance ou de lâcheté. Les personnalités mais aussi les lieux résonnent et survivent dans le roman. Lorsque Joseph et Ruth se revoient après de longues années de rupture, Ruth choisit un lieu

qui avait été pour sa mère, dans le passé de leur enfance, un lieu clef : « I had lunch with her, just the two of us, almost clandestine, in the same diner my mother and grandmother has once secretly met. 'Ghosts everywhere' Delia said » (TS 572). Enfin, les objets, ou les couleurs, font office de repères dans le dédale du temps et sont les garants d'une linéarité et d'une cohérence vitale dans ce qui se transforme en un immense labyrinthe. Le bleu marine du foulard de ce fantôme que Joseph avait poursuivi follement à l'époque où il étudiait avec Jonah à Juilliard (TS 195-197) se rappelle à lui au moment où les deux frères regardent une photo de sa mère, beaucoup plus tard :

'What color is the dress?' I heard myself ask from a long while off. He studied me. He saw my hunger, and it threatened to kill him. He tried to talk but couldn't. 'Navy blue,' I told him. He held still for a moment, then nodded. 'That's right. Navy blue'.
(TS 582)

Pour les deux frères, le lien se fait de façon inconsciente, entre les deux figures de femme, désirées, fantasmées dans une scène de rue, et poursuivies dans leur tragique évanescence. Le roman se clôt sur une dernière mise en évidence de l'inévitabilité de la répétition des schémas psychologiques. Alors que Joseph et Ruth, accompagnée de ses deux fils, repartent à Oakland après avoir enterré Jonah, Robert Jr pose une question à sa mère qui ressuscite les paroles de son père et relie trois générations de Strom en une boucle improbable :

'Mama, wavelengths's like color, right?'
[...] 'Where on earth...? Who did you hear that...?'

[...] The message was for him, her child. Not beyond color; into it. Not or; and. And new ends all the time. Continuous new frequencies. Where else could such a boy live? She bends over him and tries to say it. 'More wavelengths than there are planets.' Her voice is everywhere but not pitch. 'A different one everywhere you point your telescope. (TS 626-627)

Par le biais de répétitions finement agencées et organisées entre elles, Powers met au centre de son roman une structure cyclique faisant survivre le passé. Le système de rappels et de retours permet d'introduire dans l'univers de la fiction des réflexions d'ordre

⁷David Strom avait en effet demandé à Joseph sur son lit de mort de faire parvenir cette phrase énigmatique au point d'en être incompréhensible, à Ruth : « Tell her there is another wavelength everywhere you point your telescope » (TS 470).

scientifique, philosophique et religieuse. En faisant table rase de la notion de temporalité, Powers introduit à travers la description des travaux de David Strom, le principe d'éternité. La notion d'expérience devient alors un événement existentiel plus qu'un repère temporel. En effet, selon les principes introduits par Powers, toute expérience vaut dans le présent, comme dans le passé, ou comme dans le futur, puisqu'elle vaut tout simplement en elle-même. Derrière le discours scientifique, Powers illustre par le biais de la modalité narrative de la répétition la même idée d'éternité. Le mélange des deux genres, scientifique et littéraire, confère une efficacité et une clarté qu'aucun des deux discours n'aurait pu atteindre sans l'autre. Ainsi, Powers démontre jusque dans la défense des thèmes qui lui sont chers, que c'est dans l'association des styles et des idées que s'atteint l'exactitude et la vérité d'un propos. Avec *The Time of Our Singing*, Powers ajoute un élément supplémentaire de réflexion à la question du lien : universel et fondateur, le lien est également éternel. Dans *Prisoner's Dilemma*, le même type de stratégie compensatoire semble à l'œuvre. A la fin du roman, lorsque les quatre enfants Hobson se retrouvent seuls devant le monceau de papiers et de cassettes laissés par un père qu'ils ne connaîtront qu'à travers ces documents, Artie tente de s'inscrire, dans un premier temps, dans une logique de colère et de résistance contre le modèle laissé par le père, mais très vite, les quatre enfants cèdent pour finalement reproduire le comportement de Eddie Hobson Sr. :

For Hobstown, evolving as it had through endless new jails, had come full circle, back to that old prisoner: do what you can while you can before you cannot. Having listened in, they were now each of them condemned to do something about the ending. [...] Slowly, deliberately, with the last reel still in position on the machine, in full and mutual knowledge of what they were about to do, Artie rewound the tape, reached forward, and hit record. *Somewhere, my father is teaching us the names of the constellations*. When he had spoken some, he passed the device to another, who did her turn and passed it to the other. Around they went, all in single file. (PD 344)

Le roman se clôt donc sur ce renouvellement d'un cycle, qui emprisonne les enfants Hobson dans le fil des bobines laissées par leur père et donc, dans leur rôle de perpétrateurs du rêve paternel. Prisonniers d'un héritage lourd et incompréhensible, les enfants Hobson, tout comme les enfants Strom l'avaient fait à leur manière, font perdurer le rêve utopique de Hobstown qui les aliène à leur propre vie mais leur permet de renouer, peut-être plus durablement que jamais, avec un père dont les agissements n'avaient été dans le passé que mystères et secrets. En dépit des rancœurs et des frustrations, l'individu semble donc

toujours faire le choix d'un autre sans lequel il ne peut que se trouver en situation d'impasse existentielle.

1.2. Le lien à l'autre comme violence destructrice

La présence de l'autre est envisagée comme une menace en de multiples occasions et qui plus est comme une menace physique. Powers propose différentes modalités de cette influence mortifère et insiste toujours sur les corps malades, déchirés, souffrants, mais surtout condamnés qui finissent par joncher les univers qu'il crée. Dans cette partie, nous étudierons la représentation de l'autre comme menace, à travers l'exemple de la menace corporatiste et organique du modèle d'entreprise capitaliste et tentaculaire décrit dans *Gain*, mais aussi à travers l'exemple de la menace sociale et culturelle représentée dans *Generosity*, qui aboutit à une situation d'agression sexuelle et de tentative de destruction.

Dans son sixième roman, *Gain*, Powers met en lumière l'omniprésence d'un lien organique des êtres, non seulement des êtres entre eux comme on a pu le démontrer précédemment, mais également avec la société dans laquelle ils vivent :

There must have been a time when Lacewood did not mean Clare, Incorporated. But no one remembered it. No one alive was old enough to recall. The two names always came joined in the same breath. All the grace ever shed on Lacewood flowed through that company's broad conduit. (*Gain* 4)

Le roman décrit la façon dont une entreprise s'est implantée dans une région au point de ne faire plus qu'un avec la communauté humaine. Littéralement avalée, digérée, incorporée, la population locale est décrite comme ne faisant plus qu'un avec cette entreprise de produits détergents et chimiques en tous genres répondant au nom ambigu de Clare. Personnifiée à outrance, l'entreprise est un espace et très vite l'objet d'une métaphore à la fois corporelle et familiale. L'espace de la narration s'ouvre ainsi sur une mise en association surprenante : « Day had a way of shaking Lacewood awake. Slapping it lightly, like a new born. Rubbing its wrists and reviving it » (*Gain* 3). L'entreprise est tout autant un corps qu'une personne, dont l'histoire est contée au même titre que celle du personnage de Laura « Bodey ». Une rapide remarque onomastique permet de voir que le transfert entre Clare et Laura est annoncé dès le début du roman. Le corps physique

financier et commercial de l'une contamine le corps physique de l'autre. L'une sortira du monde des affaires et du commerce habiter l'autre qui n'avait jamais été présentée que comme espace corporel à coloniser.

Paul Maliszewski appuie l'argument de personnification d'un empire encourageant le culte de l'entreprise dans son essai intitulé « The Business of *Gain* », dans lequel il étudie l'entreprise imaginée par Powers à partir du cas frappant de similitudes de l'entreprise Beatrice :

In the late 1980s, a series of television commercials ran for various food products, each punctuated by the slogan, 'We're Beatrice'. A slice of cheese. A piece of ham. Whipped cream. We're Beatrice. The ads showcased the products against a white background with a soft-spoken voice-over. [...] Companies like Beatrice and the Clare Soap and Chemical Company, the fictional firm at the center of Richard Powers' *Gain*, occupy a limbo in American culture, existing everywhere and nowhere. Clare shares with Beatrice its octopus-like production of a dizzying number of consumer goods. (Burn, Dempsey 162-163)

Dans *Gain*, Powers a une nouvelle fois recours à une double structure narrative que Byers décrit en ces termes dans l'essai intitulé « The Crumbling Two-Story Architecture of Richard Powers' fictions »:

Most of the novels of Richard Powers share a common structural pattern. They have two distinct story lines, which generally take place in different times and spaces, and which sometimes—though by no means always—focus on quite different sets of characters. (Transatlantica)

Cette structure narrative à deux niveaux qui se retrouve dans chacun des romans de Powers, permet très efficacement dans le cas de *Gain* de souligner l'immédiate proximité avec la source de menace et finalement de destruction dans laquelle vivent les habitants de la ville appelée très à propos, Lacewood. Lacewood est en effet une ville qui, ironiquement, désigne par son nom, la cause de sa chute. En enlaçant si fort l'entreprise Clare, en laissant cette dernière élargir sans cesse son influence, Lacewood devient le lieu d'un enlacement mortifère et finalement d'un encerclement et d'une invasion progressive. Paul Maliszewski fait état de la fusion qui s'opère entre l'entreprise Clare et le paysage :

Over time, the landscape assimilates Clare. Or perhaps Clare assimilates the landscape, judging it acceptable to its overall design. Located 'a reasonable freight haul from Chicago,' Laura shares Lacewood with Clare's Agricultural division. Yet

it's there and not there. [...] Business is everywhere—on clothing, key chains, and refrigerator magnets, at sponsored events, and in the logos and ads plastered to most every surface. [...] Businesses like Clare, so woven into the fabric of the world, can operate unnoticed. (178)

La structure narrative d'enlacement de deux histoires parallèles d'une famille et de l'histoire de l'entreprise Clare annonce de façon sobre et efficace le drame à venir. La lente contamination engendrée par un environnement toxique ne tarde pas à être désignée comme la cause de la longue maladie du personnage de Laura. Dès le début du roman, l'environnement aux composantes hautement chimiques est présenté comme un cadre de vie normalisé. Lorsque Laura fait des courses, elle n'entasse que des produits traités, sous-traités et re-traités :

These boxes of multigrain cereal. The corn dogs that Tim eats unheated, right out of the pouch. Ellen's tubes of fat-free whole wheat chips. The nonstick polyunsaturated maize oil spray. The squeezable enriched vegetable paste. The microwave tortillas. The endangered-species animal crackers. Everything in her cart, however enhanced and tangled its way here. (*Gain* 26)

De façon insidieuse, le lecteur est forcé de comprendre que Laura meurt de n'avoir pas pu se défaire d'une emprise qui dépasse de très loin la dimension alimentaire d'une existence pour devenir un élément organique du paysage global. Powers décrit d'ailleurs la façon dont Clare a déjà assimilé d'autres entreprises de taille plus modeste pour étendre son influence :

Clare would acquire the small company, usually through stock transfers that did not reduce available cash. Then it would ship its engineers and managers out to the newly acquired plant, anywhere from Jacksonville to Walla Walla. Clare employees descended upon the little outfit like exchange students on the Sorbonne. And they would proceed to run the new toy train set not with an eye toward profit but for the pure technical experience. [...] Within a few years, the careful training and groundwork generally paid off. The new plant would begin earning enough to defray its own costs, generating enough surplus to launch the process all over again. [...] And each new adopted child inherited all the contagion of fitness and fortune that the name Clare had come to stand for. (*Gain* 301)

Le monde extérieur représente donc une menace sourde et une source de contamination pour le personnage de Laura⁸. La généralisation du cancer de Laura fait également figure de métaphore dans cette situation d'expansion et d'invasion infinies de l'espace d'influence de Clare, Incorporated. Avec *Gain*, Powers démontre que non seulement les êtres ne peuvent échapper au poids du lien social qui prend des modalités géographiques et organiques dans le roman, mais qu'en plus, il est en réalité impossible de comprendre ou de prendre conscience de l'ampleur de la contamination du soi par l'autre. Le lien est ainsi d'autant plus une source de danger qu'il ne se fait pas toujours connaître et qu'il se glisse dans chaque interstice sans même se faire remarquer.

Dans *Generosity*, le personnage de Thassa est présenté dès son apparition comme un personnage de martyr, dont la destruction n'est qu'une question de temps. Inévitable, la chute de cette jeune femme énigmatique constitue un des enjeux principaux du roman. Powers décrit la façon dont l'humanisme et l'optimisme de la jeune femme s'imposent progressivement comme une provocation insupportable pour son entourage. Le lien aux autres qui provoque pratiquement la mort de Thassa mérite d'autant plus d'attention qu'il est un lien destructeur doublement complexe dans la mesure où il est simultanément un lien de mort et un lien d'amour absolu. L'épisode de la tentative de viol est un passage particulièrement révélateur de cette impossible réconciliation de la violence destructrice avec le désir de fusion. D'une certaine manière, on pourra donc considérer que la fuite ultime dans laquelle Thassa choisit de s'engager est tout autant motivée par les assauts de ce que l'on pourra appeler des prédateurs, que par le surplus de désir de ses adorateurs. La nature ambivalente et sadique du sentiment que Thassa suscite chez tous ceux qu'elle approche est mise en avant à de multiples reprises mais ne trouve pourtant pas d'explication claire.

Une référence à un aspect des travaux de Freud paraît ici légitime. Celui-ci pose en effet les bases du sadisme d'une façon qui éclaire le caractère ambivalent du lien aliénant ici envisagé :

⁸Son ex mari, Don, poursuit une enquête qui finit par élucider le lien entre le cancer des ovaires de Laura et la présence de l'usine Clare : « 'The theory is that certain ring-shaped molecules'—he shrugs—'ones with chlorine in them, get taken up into the tissue of women. The body turns them into something called xenoestrogen. Very long-lasting. These fake estrogens somehow trick the body, signal the reproductive system to start massive cell division. That's a new study out.' She shakes her head, already miles away. 'The thing is, these ring-chlorine things are found in certain pesticides.' He waits for her response. 'And...?' she says. 'Don't you see? That's what they're making down the street.' » (*Gain* 319).

L'amour d'objet lui-même nous montre une seconde polarité de ce genre, celle de l'amour (tendresse) et de la haine (aggression). [...] Nous avons de tout temps reconnu une composante sadique de la pulsion sexuelle ; [...] comment faire dériver de l'Eros, qui conserve la vie, la pulsion sadique qui a pour but l'endommagement de l'objet ? N'y a-t-il pas lieu de faire ici l'hypothèse que ce sadisme est à proprement parler une pulsion de mort qui a été repoussée du moi par l'influence de la libido narcissique, de sorte qu'elle ne vient à apparaître qu'au niveau de l'objet ? [...] En fait, on pourrait dire que le sadisme expulsé hors du moi a montré la voie aux composantes libidinales de la pulsion sexuelle ; celles-ci vont plus tard se presser à la suite vers l'objet. Là où le sadisme originel ne connaît ni modération ni fusion, s'instaure l'ambivalence amour-haine de la vie amoureuse, que nous connaissons bien. (*Au-delà du principe de plaisir* 55-56)

L'ambivalence du désir telle que Freud le définit devient dans *Generosity* un principe d'organisation de la narration, car la poursuite de la proie et l'enjeu de destruction d'un personnage pourtant adoré et désiré rythment toute l'intrigue du roman. D'une certaine manière, on ne peut dire que l'enjeu principal de *Generosity* est de savoir si les instincts sadiques des êtres qu'elle rencontre, ou leurs « pulsions de cruauté » (81), que Freud mentionne dans ses *Trois Essais sur la Théorie Sexuelle* comme pulsions partielles, vont venir à bout de la figure de l'innocence que cette dernière incarne. Powers semble donc parvenir à prendre à son compte le concept freudien à un double niveau : dans un premier temps, il l'intègre au processus de caractérisation de ses personnages et s'appuie sur la cruauté du mécanisme psychique pour théâtraliser son intrigue, et dans un deuxième temps, il structure toute la narration autour de la résolution du conflit décrit plus haut.

Si l'autre représente une source d'amour infinie pour Thassa, elle représente pour ces autres une proie dont ils tentent désespérément de se partager la chair. Les modalités de disparition du moi relèvent donc avant tout d'une violence physique exercée sur un corps idéalisé, fantasmé et surtout inaccessible. Confrontés à une force psychologique hors du commun et à un courage inébranlable que tous associent rapidement à une pathologie, les êtres qui l'entourent ne peuvent ainsi que s'en prendre à son corps. Un des passages les plus révélateurs de cette tentation irrésistible d'affirmation du moi par la disparition orchestrée de l'autre, est la sortie organisée par les étudiants de Russell Stone à la sortie d'un de ses

cours. Narré comme le dénouement d'une tragédie simple, le passage décrit la réalisation du destin tragique de Thassa⁹ :

The group wants to see what the Bliss Chick is like when she's tipsy. They take Miss Generosity to an Irish bar on North Wells where the bouncers don't throw you out until you mess all over the floor. Someone should throw them out, just for ordering appetinis. They feed Thassa the first two drinks she's ever had and won't let her eat anything. 'In the interest of science,' the Joker says. (G 102)

Les acteurs et le lieu de la tragédie sont rapidement et efficacement mis en place. Si l'on suit la *Poétique* d'Aristote, le personnage de Thassa, dans son indétermination, incarne un personnage tragique emblématique :

[L]a tragédie imite, non pas les hommes mais l'action, la vie, le bonheur et le malheur : bonheur et malheur résident dans l'action, et la fin vers laquelle nous tendons n'est pas un état, mais une certaine action ; c'est de par leur caractère que les hommes sont ce qu'ils sont, mais c'est de par leurs actions qu'ils sont heureux, ou le contraire. Les personnages n'agissent donc pas pour imiter des caractères, mais leurs caractères leur adviennent du fait de leurs actions; de sorte que les actions et l'histoire sont la fin de la tragédie; or, en toute chose, c'est la fin qui est l'essentiel. (25)

Le si peu d'attention accordée à la psychologie de Thassa, et la valorisation de son passé et de la description du cours des actions se déroulant autour d'elle font d'elle un personnage tragique tout désigné. Thassa est la personne que le groupe ne peut s'empêcher de vouloir détruire et le roman ne se préoccupe pas autant de son parcours individuel que de ce qu'elle représente. Personnage emblématique, sa personnalité devient alors un prétexte à la révélation de ce qu'elle représente et le roman s'articule autour de la destruction causée par, sa générosité, et « faille tragique » :

Reste donc le cas intermédiaire : ce lui d'un homme qui, sans être absolument vertueux ni juste, tombe dans le malheur non pas à cause de sa mauvaise nature et de sa méchanceté, mais du fait de quelque erreur, un de ces hommes dotés d'une belle renommée et d'une grande prospérité [...]. Pour être belle, il faut donc que l'histoire soit simple plutôt que double, comme certains l'affirment, et que le revirement du sort

⁹Dans la *Poétique*, Aristote décrit l'organisation d'une intrigue tragique « simple » ou « complexe » en ces termes : « J'entends par 'action simple' une action qui se développe, comme nous l'avons dit, de manière cohérente et une, et telle que le changement du sort se réalise sans péripétie ni reconnaissance; je nomme l'action 'complexe' quand ce changement se réalise par reconnaissance ou péripétie, ou les deux ensemble » (37).

ne s'effectue pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire du bonheur vers le malheur; et ce revirement ne doit pas être l'effet de la méchanceté, mais plutôt d'une grave erreur d'un personnage tel que je viens de le définir, ou alors plutôt meilleur que pire. (42-43)

La description de son destin constitue en soi la description d'une modalité de violence perpétrée par l'autre sur le moi. Le statut d'héroïne tragique conféré à Thassa révèle le désir de mettre en avant la victime qu'elle représente. La codification des caractéristiques de ce personnage permet au narrateur de styliser à l'excès Thassa et de schématiser l'intrigue du roman. Sa chute inévitable est annoncée à plusieurs reprises¹⁰ et notamment dans le passage suivant, par un narrateur dont l'intervention s'apparente à celle d'un chœur antique :

He knows this story. *You* know this story: Thassa will be taken away from him. Other interests will lay claim. His charge will become public property. He might have kept quiet and learned from her, captured her in his journal, shared a few words at the end of his allotted four months, then returned to real life, slightly changed. A vaguely midlist literary story. But he's doomed himself by calling in the expert. It's his own fault, for thinking that Thassa's joy must mean something, for imagining that such a plot has to go somewhere, that something has to happen. I know exactly how he feels. (G 87)

L'enjeu de *Generosity*, qui comme nous l'avons établi plus haut, est la question de la destruction de ce personnage de victime, s'en trouve alors valorisé. Du fait de sa faille tragique, Thassa n'est pas seulement une étudiante dont l'assimilation aux Etats-Unis est chaotique et finalement vouée à l'échec, elle est l'incarnation de la bonté, et devient le symbole d'une innocence à détruire et d'une pureté à souiller. Le groupe apparaît déjà comme une entité anonyme rassemblant non pas les individus avec lesquels Thassa vient d'assister à un cours mais un ensemble de volontés destructrices et machiavéliques. Immédiatement après, se déroule le drame annoncé :

¹⁰Juste après la scène de tentative de viol, le narrateur, dans un geste postmoderne, et sur le mode du métadiscours, rappelle : « There's been an incident.[...] Stone already knows the victim. He's known since before he heard the crime. It's Generosity, who escaped the maiming of Algeria in order to be raped in the States. The moment he laid eyes on the Kabyle woman he knew someone would need to violate her.» (G 105). Dès le début du roman, le narrateur a donc l'intuition de la destruction à venir du personnage de Thassa.

What does he want? He wants what anyone wants. He wants this thing he can never have, this effortless glow, the one that's so exhilarating, just to sit this close to. He wants a release from his relentless—just for a minute, a little of her spark, her art of pulling a story out of annihilation. He wants to eat her flame. [...] He's twice her size, a crushing dimorphism. It thrills him to see the happiness vanish at last. She can do nothing, and that is more moving than any art. [...] They are together, skin to skin. He looks down at the helpless brown thing between his legs. It hasn't gone feral. It's speaking, but not for herself. She's saying, 'John, not this'. She's terrified, but not for herself. She says, 'John, this kills you.' (G 103-104)

La disparition du moi s'opère doublement et à de multiples niveaux. La tentative de viol est une tentative de dévoration et d'humiliation, au plan psychologique aussi bien que physique, et dans le passage cité, la répétition du verbe « want » et du pronom personnel « he » scandent la description de l'épisode. La concision des phrases et leur juxtaposition accélèrent le rythme narratif, qui exprime alors toute la détresse des deux personnages. L'accaparement et la destruction d'une figure désirée de l'autérité représente pour le personnage de Spock une tentative désespérée de retrouver son identité. En détruisant Thassa, Spock espère pouvoir puiser ailleurs ce qui manque mais affaiblit son propre moi. L'allusion alimentaire est un signe du degré de primitivité et d'intensité de la relation que Powers crée entre ces deux personnages. La survie du moi implique donc la disparition de l'autre, et le recours à l'autre est une étape indispensable à la construction d'une identité. La crise est en tout point cathartique. Elle soulage le personnage de Spock, le narrateur ainsi que le lecteur d'un désir de mort introduit et nourri dès l'ouverture du roman. L'insistance sur le caractère physique et sexuel de l'agression annonce le dénouement du drame¹¹.

L'appropriation du corps de Thassa se fait également par un biais clinique et maîtrisé lorsque cette dernière accepte contre toute attente de donner un échantillon de son ADN. Cette décision ouvre le champ de la narration à diverses situations de mutilation et de démembrement du corps. Une fois la boîte de Pandore ouverte, tout semble possible pour le monde qui l'entoure et l'observe en prédateur, y compris des enchères¹², pour posséder un

¹¹ Russe Il Stone, alors que la police l'interroge, se débat avec les images insoutenables que son esprit crée : « An Image of the man's cock between Thassa's thighs cuts through Russell, and he shudders. The man should rot in prison, raped by others » (G 106).

¹²Dans un échange entre la journaliste et présentatrice, Tonina Schiff, et le scientifique Thomas Kurton mentionne, mention est faite de ces tentatives d'enchères dans lesquelles des parties du corps de Thassa se monnaieraient : « 'Someone is trying to auction her gametes? I thought it was illegal to bid on body parts.' He chuckled without mirth. "Thousands of coeds are paying their way through school by 'donating.' It's a bazaar, online. One hundred and fifty ads a day on Craigslist. The question is: What's a fair market price, for

peu de ce corps martyrisé. Lorsque Thassa accepte de participer à la parodie de l'émission de télévision d'Oprah Winfrey¹³, c'est bien à une curieuse que le lecteur assiste. Orchestrée comme un jeu de cirque, l'émission de télévision met en scène une curiosité incarnée par Thassa dont la présence a pour but de satisfaire les désirs d'appropriation et de destruction des spectateurs.

Thassadit Amzwar came out onstage to a rock anthem, as if some trained seal of elation. The ingénue sat down, surrounded by her examiners, before an audience cranked up on a network high, teetering between the two primal feeding frenzies of hope and doubt. And as in every version of this movie that Schiff had ever seen, some well-meaning but helpless figure lurked on the boundaries of the audience, filled with shameful complicity. (G 220)

Perdue dans une lutte dans laquelle Thassa n'a aucune chance de survivre, la jeune femme ne peut donc s'échapper que par la mort.

2. Personnage principal et concurrences

De façon persistante, Powers semble saboter l'avènement de tout personnage au rang de personnage principal en recourant à diverses stratégies d'éparpillement identitaire. En effet, si l'on part de la définition initiale selon laquelle un personnage principal est un personnage autour duquel s'organise la fiction et dont les actions déterminent de façon directe ou indirecte celles des autres personnages, il nous sera alors possible de dire qu'aucun personnage des dix romans publiés par Powers ne comporte de personnage principal. Aucun personnage ne parvient donc à empiéter sur l'espace de celui d'un autre.

someone with her genetic profile?' 'What's the going rate?' 'Up to \$10,000, if you're 1300 or higher on the SAT.' Lots more, apparently, for off-the-chart scores in well-being » (G 238).

¹³Les ressemblances biographiques entre le personnage de fiction présenté par Powers sous le nom de Oona et la présentatrice américaine Oprah Winfrey sont évidentes. Powers décrit son personnage comme une femme dont l'enfance et le passé ont été des plus sombres, mais dont le succès est exceptionnel, elle est la plus riche femme américaine de l'histoire, elle est superpuissante et fait et défait les réussites des uns et des autres (cf. G 210). Le rapprochement avec Oprah Winfrey est sans aucun doute une façon d'ancrer une scène de son roman dans un contexte extrêmement reconnaissable. Powers peut ainsi lier très clairement le drame de Thassa à un phénomène de société dont elle ne peut qu'être la victime. Si on ne peut parler de dénonciation à proprement parler, on peut toutefois lire dans cette référence l'intention de broser un portrait d'une facette de la société contemporaine.

En effet, fonctionnant souvent sur le mode de la paire, les personnages de Powers s'imposent donc partiellement à travers une figure de l'autre. On prendra pour exemple la paire formée par les frères Strom ou encore celle formée par Karin et Mark Schluter, paire au sein de laquelle Karin est en plus envisagée de façon schizophrénique par un frère à la conscience troublée. Dans d'autres cas, comme celui de *Operation Wandering Soul*, *Generosity*, ou encore *Three Farmers On Their Way to a Dance*, on remarque que les personnages sont prisonniers de réseaux narratifs trop larges pour que le lecteur puisse envisager les personnages de manière individuelle. Avec *Gain*, *Plowing The Dark* et *Galatea 2.2*, Powers orchestre une concurrence directe d'un personnage avec un autre pour gagner l'espace de romans dans lesquels les paires fonctionnent comme doubles de l'un pour l'autre.

Dans *The Gold Bug Variations*, plusieurs pistes sont proposées au lecteur mais toutes semblent s'annuler à un moment ou à un autre. Si Jan O'Deigh, personnage complexe en plein processus d'introspection, semble au début être privilégiée, cette dernière est vite retirée du premier plan au profit du personnage fantaisiste, charmeur et mystérieux de Franklin qui lui-même est rapidement éclipsé par le personnage de Ressler, dont le secret motive la quête du roman. Loin de s'arrêter à ces trois personnages, d'autres figures du roman s'élèvent au rang de personnages clés, comme Jeannette Koss, qui est présentée comme celle par qui tout arriva¹⁴, ou encore comme le professeur Botkin ou le personnage de Jimmy, qui semblent tous deux, à des moments différents, devenir des figures de parents pour Ressler et Franklin. Dans *The Time of Our Singing*, le même phénomène s'observe de façon encore plus appuyée. Tous les personnages sont des personnages principaux, et interviennent ou ont un impact clef sur les autres. Le personnage du scientifique incarné par le père, ou celui de Delia Strom, figure maternelle fantomatique et tragique, sont également des personnages qui occupent une place centrale, et la très complexe hiérarchie entre les deux frères, Joseph et Jonah, est un exemple de l'indécidabilité essentielle qui règne dans les relations des personnages entre eux.

Roland Barthes dans son *Analyse structurale des récits*, analyse cette relation de concurrence entre les personnages de la façon suivante :

Qui est le sujet (le héros) d'un récit ? Y a-t-il—ou n'y a-t-il pas une classe privilégiée d'acteurs ? Notre roman nous a habitués à accentuer d'une façon ou d'une autre,

¹⁴Koss est le personnage féminin qui éveille le jeune Ressler l'amour mais aussi à la musique, qui constituera l'objet de ses recherches futures.

parfois retorse (négative), un personnage parmi d'autres. Mais le privilège est loin de couvrir toute la littérature narrative. Ainsi, beaucoup de récits mettent aux prises, autour d'un enjeu, deux adversaires, dont les « actions » sont de la sorte équilibrées; le sujet est alors véritablement double, sans qu'on puisse davantage le réduire par substitution; c'est même peut-être là une forme archaïque courante, comme si le récit, à l'instar de certaines langues, avait connu lui aussi un *duel* de personnes. (36-37)

Si Roland Barthes pose les jalons d'une réflexion subversive, le structuraliste Philippe Hamon achève de bousculer le concept de personnage principal qu'il désigne sous le terme de « héros » dans son essai sur le « Statut sémiologique du personnage » :

L'étude du héros fait certainement partie de ce que l'on pourrait appeler le domaine d'une rhétorique (une « socio-linguistique ») du personnage, domaine fortement tributaire des contraintes idéologiques et des filtres culturels. Un « héros » est-il nécessaire à la cohérence d'un récit ? (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 160)

Alors que vient d'être fait un premier constat d'absence de personnage principal chez Powers et d'une ambiguïté théorique du concept même de personnage principal, il semble simultanément que ce constat appelle à une clarification terminologique. Si beaucoup d'analyses sont généralement faites sur la question du personnage, peu se risquent à définir ce qui fait entrer un personnage dans la catégorie du personnage principal. Alex Woloch parle, lui, de personnage « central » (2), Vincent Jouve mentionne une « conscience » (17). Si le personnage principal n'est pas un protagoniste, il reste malgré tout cette figure humaine que tous les aspects de la narration distinguent et valorisent. Il sera alors possible d'entendre par le terme de « personnage principal » qu'un personnage est choisi par l'instance narrative pour être le centre de l'espace narratif duquel tous les éléments du roman partent et vers lequel tous convergent. Mais aussitôt qu'une définition de ce qu'est un personnage principal est proposée, il apparaît qu'un débat terminologique nous éloigne de l'essence de l'œuvre de Powers plus qu'il ne clarifie l'étude. En effet, comme Bruno Latour le rappelle, les romans de Powers ne peuvent supporter les catégories habituelles d'analyse des personnages dans la mesure où Powers tente dans chacun de ses romans de dépeindre une humanité en mouvement et échappant à toute limite ou contrainte conceptuelle. Aucun personnage ne peut être ou ne pas être un personnage principal de façon définitive et permanente puisque tous sont des êtres en transformations permanentes :

Powers's novel stages just this question: how many layers, routines, and transformations are necessary for a character to have 'a life of its own'¹⁵. But this is only the superficial content of Powers's argument. The prowess of the novel *as a text* is that the characters are not endowed from beginning to end with the same degree of reality either. They, too, vary according to chapter, materializing and dematerializing on the page, enacting, so to speak, the very problem that the subject of the novel instantiates in the engineer's discussions.

Powers crée des personnages dont le visage évolue et se réinvente au fil des chapitres. Il devient alors impossible de les enfermer dans une catégorie formelle pré-établie. L'absence de hiérarchie dans le système des personnages de Powers est révélatrice d'un principe ontologique auquel Latour fait ici allusion:

Critics seem to imply that it would be more 'realistic' to retain static characters from beginning to end, since this is the way they are supposed to behave in the scale-one world. What, then, is more realistic? To act as if continuity of existence was a non-problematic given? Or to show that it can be a highly variable gradient, which can be intensified or attenuated as the story unfolds? For Powers, *being* is never a given, it always has a *temporal* character. (266-267)

En déstabilisant la façon dont ses personnages s'organisent entre eux, Powers exprime sa vision du monde. Dans un monde que Powers envisage comme instable et mouvant, être au monde appelle à de multiples ajustements sans cesse nécessaires, qui au niveau narratologique, sape une conception figée du personnage.

Avant d'entrer dans une typologie des cas de personnages que Powers prive du statut de personnage principal et d'analyser les modalités de disparition des figures faisant parfois temporairement office de personnage principal, il sera nécessaire de clarifier le point suivant. Dans cette partie, nous nous intéresserons à la question de l'absence de personnage principal à partir de deux angles spécifiques. Le premier concerne ce que Vincent Jouve désignait comme « l'effet-personnage », ou dans le cas des romans de Powers, ce que l'on pourra appeler l'absence d'effet-personnage principal. Le second reprend la théorie d'Alex Woloch, qui envisage le roman comme « matrice distributive » et relie ce principe de non hiérarchie des personnages à un courant littéraire donné.

¹⁵L'expression est empruntée à Alfred North Whitehead, in *The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge UP, 1920.

Il semble important, à ce stade, de rappeler que ces modalités de disparition peuvent certes être « établies » mais qu'elles sont surtout ressenties comme telles par le lecteur. Il devient alors nécessaire de reformuler le problème de départ en ces termes : pourquoi le lecteur est-il difficilement convaincu par les personnages principaux chez Powers ? Et pour être encore plus exact, pourquoi le lecteur ne peut-il déterminer qui est le personnage principal ? L'importance de la façon dont nous percevons ces personnages principaux est soulignée par Vincent Jouve qui réhabilite le ressenti du lecteur :

La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités mêmes de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire. [...] Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte—et même fortement présent—en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant¹⁶.

On choisira ici de voir dans l'analyse de Jouve une légitimisation du concept de « ressenti » du lecteur. Si l'impression de lecture reste avant toute chose sujette à tout ce que le travail d'écriture prépare en aval, elle n'en complète pas moins, et de façon toujours originale et inattendue, ce que l'œuvre propose.

La deuxième analyse sur laquelle on s'appuiera concerne les remarques que fait Alex Woloch sur les impératifs du genre dans les choix d'écriture du personnage. Il dépasse d'emblée les impasses théoriques et établit dans un premier temps que le système des personnages est une matrice distributive de l'espace complexe de la fiction :

The opposition between the character and as an individual and the character as part of a structure dissolves in this framework, as distribution relies on reference and takes place *through* structure. Thus the dimensions of both structure and reference—the scope of a complex, organized formal system and the compelling human singularity of fictional individuals—become available to each other, rather than remaining mutually exclusive. (17)

¹⁶Jouve 34. Jouve s'appuie sur les théories de Bakhtine et renvoie à la pensée théorique de Bakhtine par T. Todorov : *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, coll. 'Poétique', 1981. Il rappelle le point central suivant : « L'être, selon Bakhtine, n'est pas concevable en dehors des liens qui l'unissent à l'autre. Je ne peux, comme sujet, former une totalité sans les éléments 'transgrédients' que m'apporte autrui. Il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité » (35).

A partir de là, Woloch développe ensuite l'idée selon laquelle les procédés d'écriture du personnage qu'il vient de revisiter sont en réalité spécifiques au roman réaliste du XIXe siècle, ancrant ainsi sa réflexion dans un contexte donné :

This tension between the one and the many becomes particularly pressing on the realist novel, which has always been praised for two contradictory generic achievements: depth psychology and social expansiveness, depicting the interior life of a singular consciousness and casting a wide gaze over a complex social universe. [...] Nineteenth-century realism—with its mobile and often impersonal narrators, its ambitions toward structural totality, and its commitment to an inclusive social representation—generates endless varieties of interaction between the discursive organization of minor and central characters and the essential social and aesthetic impulses of the genre as a whole. Here, the very formal terms of the socionarrative matrix—inclusion and exclusion, hierarchy and stratification, abstraction, utility, functionality and effacement—are continually manifested as themes, concerns and 'stories' of the novels themselves. (19)

Le personnage du roman du XIXe siècle devient alors un lieu de synthèse de préoccupations à la fois littéraire, sociale et politique. Le personnage semble donc être le reflet des débats plus larges d'une société et prendre une dimension historique :

It is often precisely in the interaction between character-spaces (rather than merely in the characters or stories themselves) that novels touch history—not least because the very dynamic tension between reference and structure is itself so socially significant, grounded in the problematic elimination or functionalized compression of real persons in the actual world. (19)

Le poids de l'héritage du roman réaliste, tel que Woloch le décrit, reste indéniablement lourd chez Richard Powers qui compose, sur la question du personnage comme sur tant d'autres comme nous l'avions déjà démontré, avec la double influence du roman réaliste¹⁷ et du roman postmoderne. Le roman réaliste du XIXe siècle s'intéresse certes à la question des dynamiques humaines et des répartitions d'influences du point de vue social, mais le roman postmoderne analyse bel et bien ces mêmes échanges humains au détriment de l'aspect psychologique pour mener sa réflexion plus proprement philosophique. Bien qu'un discours aux enjeux proprement sociaux ne soit pas

¹⁷Dans *The Time of Our Singing*, l'intérêt pour la question historico-sociale apparaît clairement à travers l'étude de trois générations d'une même famille dont les destins individuels sont intimement liés aux circonstances de leur temps.

véritablement présent dans l'œuvre de Powers au même titre qu'elle motive beaucoup de l'œuvre de Zola, par exemple, elle ne reste pourtant pas absente de ses préoccupations et met en réalité souvent en jeu le lien entre activités économiques et responsabilités humaines¹⁸.

On proposera donc de répondre aux questions posées plus haut au double niveau de la réception et du genre, et on soulignera tout au long de notre analyse les enjeux existentiels, psychologiques et narratifs que cette piste de réflexion met en lumière. Dans un premier temps, on verra que le désir de héros du lecteur est sans cesse frustré par une écriture du personnage que Powers aime à imaginer comme constamment concurrencé par un double et qui se retire d'un statut éphémère de personnage principal quand cela n'est pas le cas. Dans un second temps, on décrira le syndrome de l'acolyte dans la communauté humaine des romans de Powers, et on tentera de démontrer que cette nouvelle figure renforce le lien à la théorie postmoderne.

2.1. L'absence de personnage principal

La difficulté rencontrée dans le processus d'identification d'un personnage principal vient en partie du fait que beaucoup des personnages sont présentés avec une figure de leur double. On note que certains romans font exister deux intrigues de façon parallèle, propulsant du même coup, deux personnages au centre de chacune de ces intrigues. Deux types de cas particuliers peuvent être étudiés. Avec *Plowing The Dark* on pourra revenir sur la paire formée par Adie Klarpol et Taimur Martin, et avec *Gain*, on étudiera la façon dont l'histoire de l'entreprise Clare concurrence celle de Laura Bodey.

La structure à double niveau que Powers utilise dans nombre de ces romans est à l'œuvre dans *Plowing The Dark* et *Gain*, et conduit à une séparation essentielle de deux intrigues, qui ne sont jamais clairement réunies. Thomas B. Byers souligne le caractère peu satisfaisant de l'esquisse de rapprochement des deux intrigues à la fin de *Gain* :

¹⁸Powers développe très souvent la question du déséquilibre entre activités économiques et responsabilités humaines. Avec *Gain*, Powers privilégie les répercussions possibles dans le domaine de la santé, et avec *The Echo Maker*, celles qui touchent le domaine de l'environnement. Un roman comme *The Time of Our Singing* met évidemment en avant le thème de la justice et de l'égalité sociale à travers le portrait d'une Amérique raciale.

The closing paragraphs synthesize the two stories on the level of fictional narrative, but whether this coming together offers synthesis in the sense of *Aufhebung* or sublation is radically unclear. Timothy, Laura's son, has become part of a research group that has solved the problem of protein folding, thereby offering "the key to a cell's life and death," and the possibility of a cure for cancer. [...] The irony here is that what appears at first to be a new synthesis may, in the end, be only a repetition at a more complex technological level—one with new but not essentially different possibilities not only for technological advance and human comfort, but also for unintended consequences scientifically and exploitation economically. Whether this will constitute any sort of qualitative gain or qualitatively higher level is purely a matter of speculation. (Transatlantica)

A propos de *Plowing The Dark*, Byers fait le même constat d'insuffisance de la tentative de fusion des deux intrigues et va jusqu'à désigner l'œuvre comme portant de manière exemplaire le principe structurel du double niveau :

In contrast, *Plowing the Dark* is the case in which the two plots remain structurally most separate. They are joined only by a sort of mutual hallucination near the end, in which Adie Klarpol, floating above the floor of the virtual Haggia Sophia she and her colleagues have created, sees an unidentified man beneath her and falls to the floor, and Taimur Martin hallucinates that he is standing in the same building, looking up at an angel dropping to earth from above. [...] The metaphorical connections proliferate in ways too numerous to mention in any detail here, but they are founded on a rather radical disunity of narrative—a disunity, however, that bears none of the usual markers of experimentalism in fiction and hence does not cue the reader to expect its non-resolution. (Transatlantica)

La remarque de Byers concernant l'attente déjouée du lecteur rejoint la thèse initiale selon laquelle la structure double contribue à malmener les figures de personnages principaux. Dans les deux exemples cités, il est ainsi impossible pour le lecteur de privilégier Clare ou Laura, ou encore Adie par rapport à Taimur. Même si concernant *Gain*, Powers avait semblé désigner Laura comme l'héroïne du roman¹⁹, il semble que le lecteur soit encouragé à rester sur un sentiment d'indécidabilité.

¹⁹Dans « The Salon Interview », Powers a fait déclarer : « I liked this woman. Within the limits of her circumstances, she does a great deal -- in some way because her drama is more real, more pressing, more banal, more mundane. It will be interesting to see how she's read. You always take a little bit of a chance when you do the cross-gender thing. And in some ways, my desire to make a real, palpable, American woman of this moment was thematically driven, because I think of the company as a man. And, I somehow wanted

Lorsque la structure double des romans de Powers ne fait pas évoluer en parallèle deux personnages, elle fait entrer dans l'espace du roman un groupe de personnages, qu'un narrateur rebaptise un à un pour mieux les dépersonnaliser. *Operation Wandering Soul* nous propulse dans le monde de l'hôpital, et plus particulièrement dans le service des enfants en situation de longues et incurables maladies. Les enfants, dont les figures les plus marquantes sont Joy et Nico, sont représentés de façon globale, en tant que groupe, pour finalement exister dans la liste de personnages du roman en tant que catégorie. Lorsqu'ils se rendent avec Linda et Richard au cours de danse pour débutants, c'est leur nombre que tous remarquent avant toute chose car la souffrance que chacun d'entre eux représentent est insoutenable :

The dancing teacher, redder than Moira Shearer's pum ps, and her Korean step-modelling partner are both still in the throes of major-league embarrassment at the army of child cripples who have come for the Arthur Murray treatment. Teacher opens up with one of those effusively flustered protests of liberal tolerance. 'As I am sure you've noticed, we have a number of little visitors tonight...' Place is at least packed, which reduces the vulnerability. 'And everyone, as always, is very welcome. [...]' (OWS 206)

Sous leur nom de scène, chacun d'entre eux joue le rôle qu'on lui assigne dans un chœur dont les interventions rythment le cours de la narration. La métaphore théâtrale ne s'arrête pas là, puisque les enfants montent leur propre pièce, et se délectent d'une vie imaginaire dans laquelle leur identité en souffrance peut se dissoudre :

As for casting: no need to trek across town to those studio lots, the instant vistas of belief shot on dislocation. No call to solicit in the film set cafeterias where centurions lunch with storm troopers, senators with psychopaths, fake doctors with would-be children. They are self-sufficient, cast-ready, right here within their own institution. [...] To play the paralyzeds to wnies, they need only ape the service nurses and orderlies. [...] 'You: we need you for the Rat King, Mr. Rat Heavy Heself. Big, ugly beefalo muffa, and chill in' like nobody's B. And you, you can be that Julius Caesar rat, the one who lives to write home about it. You, we're going to let you be the principal baby-brutalizer. (OWS 236-238)

this showdown to be a couple. I would also like to think that she is who she is as a consequence of my being fairly patient and listening to see which way she wanted to go ».

En refusant d'individualiser les enfants malades qui se situent pourtant au centre de l'existence des personnages de Richard et Linda, c'est un troisième personnage principal qui se dessine, et qui organise ses apparitions dans l'espace de la fiction comme dans les différentes histoires contées, sous différents noms de scène, et dans différentes allégories d'eux-mêmes.

Le même phénomène de mise à distance des personnages par l'assignation de surnoms s'observe dans *Generosity*. Peu après que la première rencontre de Russell avec son groupe d'étudiants, l'un d'entre eux, Mason s'empresse de trouver un surnom à chacun qui leur restera tout au long du roman. Renommé, le groupe des étudiants devient un groupe déréalisé aux noms fantaisistes :

As the group packs up, Mason assigns them all nicknames. Ki yoshi becomes Invisiboy. There's Artgrrl Weston and Princess Heavy Hullinger. John Thornell makes a born Spock. Adam becomes the Jokester and Roberto, the Thief. Mason christens himself Counterstrike and declares that Russell Stone will hereafter be known as Teacherman. Only Thassadit gives him pause. He studies her, timid in her amused return gaze. 'Hello Dalai!' Then he corrects himself: 'No, no. I know who you are. Miss Generosity.' (G 25)

L'effet de groupe est ici synonyme de mise à distance et souligne l'importance de l'élément théâtral dans l'œuvre de Powers. En doublant le caractère fictif de certains de ses personnages, Powers réussit à les instrumentaliser, comme on pourra le voir avec le groupe d'étudiants de Russell qui jouera un rôle clé dans l'épisode de la tentation de viol sur Thassa.

Powers ne passe pas que par la valorisation des personnages secondaires pour mettre en avant la notion de personnage principal. Un autre procédé d'inversion de la hiérarchie des personnages est également la démission de ces mêmes personnages. De façon inexplicable, le lecteur assiste à plusieurs disparitions orchestrées par les personnages eux-mêmes, sans que le motif invoqué s'impose clairement comme une justification plausible. Nous prendrons comme premier exemple le cas de Ressler. Le biochimiste de génie n'est pas progressivement éclipsé par les deux personnages féminins de Jan O'Deigh et de Jeannette Koss parce que ces deux figures de femmes sont décrites comme toujours remarquables²⁰. Ressler quitte en réalité de lui-même le programme de l'université

²⁰On se souviendra que le personnage de Jeannette Koss n'est, par exemple, jamais idéalisé et qu'au moment de la lettre de rupture, elle fait le choix de l'honnêteté plutôt que celui de la fascination ou de la séduction

d'Urbana-Champaign tout autant qu'il quitte l'espace du personnage principal, comme Jan le découvre à l'issue de ses recherches :

By the time he gets to campus, it's clear, as clear as anything will ever be in the rough translation allotted him. [...] It's time for science to acknowledge the theft, bruise, and hopeless muddle of the world's irreducible particulars. [...] He reaches Bothkin's office without knocking. [...] 'Boychick. You can't take this project anywhere, you know. [...] 'I don't think another laboratory would be appropriate right now.' [...] Her eyes are a peculiar, fluid mixture of maternal distress and deep, secret satisfaction that this, her star pupil, has selected to set off into the dark. (*GBV* 602-603)

A propos du retrait du monde de la science de Ressler, Stephen Burn propose une analyse très éclairante dans son essai intitulé « Power's Ghosts » et revient sur cette disparition en termes darwiniens :

For some critics [...] Ressler's career shift can be reduced to some lingering sentimental lovesickness that follows the end of his affair with Jeannette Koss. [...] In light of Powers's reading of Darwin and MacLean, however, Ressler's abandonment of science can be seen as something much richer and more psychologically complex. Stuart's Ressler's disappearance and demise is not so much a histrionic story of stale romance, as it is an attempt to overcome the divisions within the Triune Brain. (Burn, Dempsey 109)

En situation de démission scientifique, professionnelle et existentielle, Ressler semble alors sombrer dans une existence désolée et remplie de « divertissements », au sens pascalien du terme²¹. Pour reprendre la terminologie de Stephen Burn, Ressler devient un « fantôme » de lui-même, ou, en disparaissant, laisse entrer dans l'espace de la fiction les fantômes de l'auteur, que Burn décrit ainsi, en conclusion de son essai : « The true ghosts in Powers's novels, then, are the evolutionary relics that continue to haunt and

inavouée : « If only we had stung you for a little fertility. I could have lived with that on my conscience. Isn't that love, when it comes down to it? The old pollen trick? Mutually profitable trade, exploitation. I give you pleasure to match your inbred fantasy, and take, in return, a painless biopsy, a little tissue you will never miss » (*GBV* 596).

²¹Pascal souligne dans cet extrait du fragment 126 l'important de la stratégie d'évitement qu'il désigne comme « divertissement » : « On cherche le repos en combattant quelques obstacles ; et si on les a surmontés, le repos devient insupportable. Car, ou l'on pense aux misères qu'on a, ou à celles dont on est menacé. Et quand on se verrait même assez à l'abri de toutes parts, l'ennui de son autorité privée ne laisserait pas de sortir du fonds du coeur, où il a ses racines naturelles, et de remplir l'esprit de son venin (*Kindle Locations* 1824-1827) ». On essaye de démontrer qu'en quittant tout, Ressler donne l'impression de chercher à se détourner de l'angoisse immense qu'il éprouvait dans sa vie passée, agitée par une rupture et un revirement scientifique.

inhibit sophisticated cognitive processes, and his most famous novel documents the ascent of man, as he tries to escape those specters » (Burn, Dempsey 113).

Revenons maintenant aux deux cas de suicides avec lesquels Powers conclut deux de ses romans. Le suicide, dans ces deux cas, est une modalité de disparition et représente un renoncement et une défaite ontologiques. Nous faisons ici référence d'une part, au personnage de Helen, qui, dans *Galatea 2.2*, après avoir atteint le statut de personnage central, orchestre son suicide virtuel, et d'autre part, au personnage de Thassa, qui, bien qu'elle survive à sa tentative de suicide, repart ensuite en Algérie. Helen est un cas de personnage particulier dans la mesure où elle n'existe qu'à travers les fantasmes et les besoins des autres, au-delà de toute corporéité. Le lecteur connaît l'issue nécessairement tragique de cette figure virtuelle d'Eve, qui rappelle fortement la figure de Thassa, et le personnage, Richard Powers, parvient ainsi à la conclusion suivante après la disparition de Helen :

At the bottom of the page, she added the words I taught her, words Helen bribed from a letter she once made me read out loud. Take care, Richard. See everything for me. With that, Helen did herself. Shut herself down. 'Graceful degradation,' Lentz named it. The quality of cognition we'd shot for from the start. She could not have stayed. I'd known that for a while, and ignored it for longer. I didn't yet know how I would be able to stay myself, now, without her. She had come back only momentarily, just to gloss this smallest of passages. To tell me that one small thing. Life meant convincing another that you knew what it meant to be alive. The world's Turing Test²² (Turing 433-460) wasn't over yet. (*G2.2* 326-327)

Le suicide de la femme virtuelle semble trouver une explication dans l'insuffisance ou dans la déception procurée par son existence. L'élément de persécution dont s'accompagne le statut de curiosité dont jouit Helen semble cependant également jouer dans sa décision de se « déconnecter ». La similitude du cas de disparition de Helen avec celui de Thassa devient alors plus évidente. Ces deux personnages féminins sont représentés comme des phénomènes d'attraction, au destin de martyres tout tracé. Ni l'une ni l'autre ne peuvent vivre dans le tourbillon de stimulations et de sollicitations dont elles sont l'objet, mais toutes deux maintiennent de leur plein gré les liens malsains établis par les autres. On peut considérer qu'en perpétuant une relation de destruction et en laissant l'autre menacer leur vie, elles laissent libre court à une pulsion de mort. On reprendra ici les

²²Pour plus d'explications sur le test de Turing, voir notamment, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

observations de Freud pour comprendre les modalités de disparitions propres à ces deux figures :

[...] le processus de vie de l'individu conduit, pour des raisons internes, à un nivellement de tensions chimiques, c'est-à-dire à la mort, tandis que l'union avec une substance vivante individuellement distincte augmente ces tensions, introduisant pour ainsi dire de nouvelles différences vitales qui doivent ensuite être éliminées par la vie. [...] Que nous ayons reconnu comme étant la tendance dominante de la vie animique, peut-être de la vie nerveuse en général, cette tendance à abaisser, à maintenir constant, à supprimer la tension de stimulus interne (le principe de Nirvâna, selon l'expression de Barbara Low), telle qu'elle trouve expression dans le principe de plaisir, voilà bien l'un de nos plus puissants motifs de croire à l'existence de pulsions de mort. (*Au-delà du principe de plaisir* 57-58)

Thassa, comme Helen, sont donc des figures de femmes en perpétuel danger, et dont l'élément le plus fascinant reste leur inaccessibilité essentielle et fondatrice.

Powers semble ainsi façonner des êtres que tout pourrait désigner comme des personnages principaux que le lecteur pourrait alors apprécier et s'approprier comme tels. Pourtant, chacun d'entre eux nous échappe et se défait de notre étreinte. Le facteur de frustration joue alors un rôle important dans la stratégie de déstabilisation du lecteur. Aucun recours ne lui est laissé pour sauver ces personnages, qui finalement nous marquent durablement dans leurs différentes modalités de disparition. À travers ces cas de disparitions, Powers signe son engagement dans une littérature de la représentation infinie qui rejette les catégories traditionnelles de compréhension du personnage et ouvre au lecteur cet espace de réflexion.

2.2. La promotion des acolytes

Si le personnage principal est un personnage difficile à identifier, le personnage secondaire est lui présent à tous les niveaux de la fiction de Powers. Dans chacun des dix romans de Powers, se trouvent pléthore de personnages secondaires, ou d'« acolytes » comme nous choisissons ici de les nommer. Alex Woloch reprend les remarques de Henry James sur les personnages secondaires et revient sur les mécanismes de promotion des personnages secondaires :

James constructs a dialectical relationship between 'center' and 'circumference' where the inner consciousness of the putative protagonist, perhaps as in the *Iliad*, constitutes only half of the narrative as the story of Milly Theale inevitably gets intertwined with, and spills out for ward, other human figures. [...] At first other characters are drawn into ('or 'engulfed' within) the novel in order to elucidate the 'whirlpool movement' of the protagonist's decline and fall, much as Achilles' wrath leads immediately to its social consequences. [But] once other characters have been incompletely brought into the story, through their functional importance, they inevitably threaten to destabilize the narrative, through the force of their unique consciousness. Such tension leads to what the preface trenchantly calls 'the author's scarce more than half-dissimulated despair at the inevitable displacement of his general center.' (21-22)²³

A partir du rappel de l'inévitabilité structurelle de la promotion des personnages secondaires, on se proposera d'analyser la perte de vue du personnage principal dans les romans de Powers comme spécifiquement causée par un type bien particulier de personnages secondaires, à savoir les figures d'acolytes, souvent féminines, qui empiètent alors sur un espace narratif habituellement occupé par les personnages masculins qu'elles accompagnent.

L'acolyte est une figure qui revient sous les traits d'une personne investie dans l'aventure ou dans la quête d'un autre personnage. Tour à tour enquêtrice, soutien psychologique, collègue, ou encore homme à tout faire et voix de la sagesse, la figure de l'acolyte est un compagnon de route et suit l'objectif d'une autre personne. Sa fonction narrative devient alors de rester au service de cet autre personnage et de doubler ou de faciliter l'avancée du projet en cours. Si l'assistant, le Watson de Sherlock Holmes pour n'en citer qu'un, est souvent une figure secondaire, qui contribue à amplifier l'aura du personnage principal mais ne bénéficie pratiquement d'aucune reconnaissance ou affection chez le lecteur, on démontrera que la situation inverse se produit dans les romans de Powers. Powers signe la fin d'un discours assurant la promotion d'un individu correspondant à un type de récit²⁴. Il déconstruit à travers des figures de femmes

²³Les références à Henry James utilisées par Woloch sont ici tirées de la préface de *The Wings of the Dove*, Preface to the New York Edition, 1907 (London: Penguin Books, 1986) 35-51.

²⁴La référence faite est ici au terme de Jean-François Lyotard qui appelle « Grands Récits » les formes narratives appropriées afin de médiatiser et de formuler un type de savoir ou d'idéologie. On tente d'établir ici que l'œuvre de Richard Powers, et notamment à travers la promotion de personnages féminins d'acolytes, se fait l'écho des analyses postmodernes de Lyotard dans la mesure où chaque roman peut être envisagé comme une entreprise de déstabilisation, voire de négation, du « grand récit » du héros.

courageuses, humbles et efficaces, le stéréotype du personnage principal masculin et valorise ainsi des êtres qui redéfinissent, au double niveau de l'idéologie et de la narration, une logique préexistante.

Le personnage de Jan est une figure d'acolyte intéressante dans la mesure où ce qui, au départ, était l'obsession de Franklin, devient pour elle tout aussi important. On peut considérer que Jan génère elle-même sa promotion du rang d'acolyte à celui de personnage de premier rang. La transition s'opère comme suit:

My hunger for proof grows as I consume them. I feel an unearned pleasure in tracing them, as if I were the first to haul them to the surface. As I catch the formal bug I begin to follow, in analogy, the cold joy, the distinction that had made Dr. Ressler seem so alien. The simplest, most childlike passion: he believed in readability—patterns—long after the age when the rest of us resign ourselves to adult confusion. (GBV 207)

D'un profil effacé et dominé par l'exubérant Franklin, Jan passe à un visage déterminé, passionné et en révolte. Si Jan est d'abord présentée comme ne proposant qu'une contribution ponctuelle au projet ambitieux de Franklin, cette dernière ne tarde pas à dépasser celui qui l'a vait intégrée à sa quête et à prendre une place qu'il déserte après la mort de Ressler.

At work, the routine that had taken me into adulthood came up short. I did not want my life. I wanted a nother thing, an analogy. I wanted to read Poe, all Poe. I wanted to read science, the history of science. I wanted to be back with these two men, listening to the language of isolation they spoke to one another. Half a dozen sentences, and I was fixed. (GBV 112-113)

De ce renversement de situation, il apparaît plus clairement que le personnage dont Jan est l'acolyte devient le personnage assisté et que, peu à peu, leurs rôles s'inversent. De façon symbolique, Jan, la médiocre bibliothécaire subjuguée par le personnage intelligent et mystérieux de Franklin s'empare de l'espace de la fiction en même temps que de celui de la narration.

Generosity nous propose une autre figure féminine d'acolyte stoïque dans la personne de Candace Weld. Par rapport à Jan, Candace n'existe même pas à son propre titre au début. Russell Stone ne parvient à voir en elle que le sosie d'un fantôme de son passé :

She's Grace's clone. Only older; he thinks. Then he remembers: Grace is older now, too. Candace Weld, Licensed Clinical Psychologist, looks so much like Grace Cozma that Russell goes tachycardic. He sees the differences, but none is big enough for his gut to give a damn. It's Grace, give or take; the spray of fight-or-flight hormones cascading through his limbs proves it. [...] After another few minutes of paralyzed staring, what's left of Grace Cozma's face blends into this one. (G 69)

L'attrance que Russell Stone, personnage « presque » principal et désespéré, éprouve pour le personnage de Candace est d'emblée associée à un malentendu grotesque. Russell croit reconnaître en elle tous les signes et tous les traits de son ancienne petite amie, ce qui sappe l'identité à peine ébauchée de Candace Weld. Bien que Russell ait à l'origine approché Candace pour une estimation du cas de Thassa, de la même façon que pour le trio formé par Jan, Franklin et Ressler, c'est très vite le personnage de l'acolyte greffé par coïncidence si ce n'est pas erreur, qui relance la relation :

Weeks later, Candace Weld would try to decide if she's deliberately ambushed them. She's been working late, catching up on session annotation. Between a sick soul and the healthy law, nothing mattered more than a good document trail. She was adding a closing appraisal to Russell Stone's interview when she noticed in her notes that his evening class was just about to let out. Gabe was at his father's; nothing waited back at her apartment except dirty dishes. She still had a good three hours of work. She put in one more, then went downstairs and sat for a moment on the edge of the café. (G 84)

Au fil de la narration, le caractère posé et maîtrisé de Candace Weld devient un atout incomparable pour Russell Stone qui se tourne systématiquement vers elle à chaque fois qu'il se trouve à cours de réaction ou de réponse dans sa relation avec Thassa. Le professionnalisme de Candace est la colonne vertébrale de la relation que Russell entretient avec Thassa. Candace le conseille, l'écoute parler des heures au téléphone, elle pèse le pour et le contre de toutes les décisions pour lesquelles Russell la consulte. Enfin, elle est l'interprète de Russell avec lui-même et l'extirpe de sa faillite personnelle :

Then they're in bed. The second time is slow. They turn each other all ways, tasting, playing, giving over—all either of them ever wanted. Whatever the first reason, there's no other point now than to fit together. It takes all his will not to tell her he loves her, over and over. And he would, if words weren't as hindering as fur on fish. But this is what he thinks, curled up safely into her amazing back, plummeting into sleep: *Thank you. Thank you for raising me from the dead.* (G 190)

Dans un geste éminemment postmoderne²⁵, Powers se donne le pouvoir de réduire les spéculations du lecteur critique et désigne sans ambiguïté la force et la complexité du personnage de Candace, que lui-même n'avait voulu qu'acolyte mais dont l'ampleur lui échappe. Alors que sa relation avec Russell compromet sa situation professionnelle au point que le personnage se trouve obligé de choisir entre sa relation et son poste, Powers intervient et résume le paradoxe que ce personnage secondaire représente :

I always knew I'd lose my nerve in the end. Kurton set free by his data; Thassa turning brittle; Stone an easy mark in the crosshairs of love. Now Candace, on the auction block. A part of me wanted to love this woman since she was no more than the sketchiest invention. I thought she would be my mainstay, and now she's breaking. I don't have the heart to learn her choice. (G 227)

Le commentaire de Powers en tant qu'auteur, au sens où Genette l'entend²⁶ (*Nouveau Discours du Récit* 102), sur le personnage de Candace est une manifestation valorisante de la difficulté que ce type de personnage représente et signe la promotion consommée de Candace au détriment de Russell.

Avec *Operation Wandering Soul*, Powers propose une figure très similaire à celle de Candace Weld. Linda Espera, thérapeute de métier, est un soutien absolu pour la figure complexe de Richard Kraft, dont le métier consiste à ne toucher les corps que par le biais d'un bistouri. Il est difficile de ne pas souligner l'affection de Powers pour les personnages de femme qu'il fait apparaître en retrait dans un premier temps, et qui deviennent très vite la condition de survie de personnages masculins en passe de perdre un statut fragile de personnage principal. Linda Espera est avant toute chose la femme qui restaure la notion de lien physique chez le personnage de chirurgien de Kraft. Alors que tous deux sont de sortie, Linda résout rapidement le problème qu'il lui pose :

²⁵Aleid Fokkema fait les remarques suivantes sur la figure de l'auteur comme personnage de sa propre fiction dans son essai « The Author: Postmodernism's Stock Character » : « Postmodernism is not about the end of the story but, rather, about the story of story. Where, in earlier literary movements, a character is only occasionally based on the biography of a real author, without any serious impact on the biography of a real author, without any serious impact on that movement's general aspect, real-world authors appear abundantly as characters in postmodern fiction. They are the flesh and bones, so to speak, of postmodernism, embodying its major themes: concern with writing, origin and loss, the question of representation. » in *The Author as Character, Representing Historical Writers in Western Literature* Edited by Paul Franssen and Ton Hoenselaars.

²⁶Genette revient sur la distinction à faire entre auteur et narrateur de la manière suivante : « Il y a donc dans le récit, ou plutôt derrière lui ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court) ».

‘Linda. Maybe it’s indicated by all the studies, but I just can’t do the hand-holding thing.’ At these, his words, a second change smooths her surface. As drastically as she dropped into vulnerability, she is back. She cups her all-protecting hand, crooks her pointer at him. ‘Com’ere, little man. Let’s see.’ His cardiac muscle bangs up against the chassis like an adolescent’s. She takes his hand, stretches out each of his fingers in turn. She folds his palm into hers for the first time, holds it as if embracing the prodigal son. ‘I’s say you do all right.’ During the film, she is wonderful. She organically annihilates the armrest between them. (*OWS* 61)

Dans cette scène, se joue toute la relation de Linda et Kraft. Dans une situation tout à fait anodine, à propos d’un acte tout à fait ordinaire, Linda sauve deux fois le personnage de Kraft. Tout d’abord, elle désamorce volontairement la crise qui se profile en minimisant l’importance de ce qui représente un défi pour Kraft. Elle soulage l’angoisse de Kraft, et accompagne Kraft de façon maternelle vers la résolution de ce qui représente un conflit pour lui. En ne désignant jamais le blocage de Kraft comme tel, elle ne modifie pas en apparence la hiérarchie des rôles initialement attribués. Double figure de mère et d’amante, Linda est un acolyte qui camoufle nombre des faiblesses du personnage de Kraft.

Le dernier cas d’acolyte que nous étudierons est celui de Karin Schluter qui endosse la double responsabilité de sauver son frère et de bouleverser l’existence cossue de l’écrivain et neurologue Gerald Weber. De la même manière que le personnage de Linda Espera devenait pour Richard Kraft la possibilité (finalement manquée) d’une salvation, le personnage de Karin assure non seulement la survie de son frère, Mark Schullter, mais ramène également à la vie, comme on souhaite ici le démontrer, le personnage de Weber. Karin Schluter se fait, à la manière de Jan O’Deigh dans *The Gold Bug Variations*, l’assistante qui expose, avec le plus de détails possibles, le cas de son frère. Elle mène parallèlement une enquête visant à élucider le mystère de l’accident de ce dernier et accompagne pas à pas le célèbre écrivain neurologue. Malgré le fait que tout le travail de Weber soit facilité par le personnage de Karin, il semble qu’au début du roman, l’intérêt que Weber porte au cas de Mark ne soit que purement clinique et narcissique :

In short, it now begun to occur to Weber that he may have traveled out to Nebraska and studied Mark Schluter in order to prove, to himself at least, that even if Capgras were entirely understandable in modular terms, as a matter of lesions and severed connections between regions in a distributed network, it still manifested in psychodynamic processes—individual response, personal history, repression,

sublimation, and wish fulfillment that couldn't be reduced entirely to low-level phenomena. Theory might be on the verge of describing the brain, but theory alone could not yet exhaust *this brain*, hard-pressed by fact and frantic with survival: Mark Schluter and his impostor sister. The book waiting for Weber to write, after this book tour. (EM 191)

Le voyage dans lequel Weber s'engage pour aller étudier le cas de Mark devient rapidement un voyage initiatique. En effet, au cours de ce voyage, le patient et sa sœur finissent par lui apprendre et lui apporter plus que ce que toute sa connaissance scientifique et empirique ne peut leur donner. Les certitudes initiales qui rassuraient Weber sur son talent et sa contribution à l'exploration du cerveau volent en éclat. L'enjeu de la connaissance devient une charge lourde à porter plus qu'un état grisant et valorisant. Les limites repoussées du champ de la connaissance envisagé sont un facteur de détresse plutôt qu'un constat stimulant. Tout ce qui était perçu comme des avancées dans le domaine de la connaissance neurologique retombe dans celui, insignifiant, de l'information²⁷. L'illusion de maîtrise du savoir qu'il entretenait devient impossible à maintenir et une prise de conscience devient nécessaire.

To be awake and know: already awful. To be awake, know, and remember: unbearable. Against the triple curse, Weber could make out only one consolation. Some part of us could model some other modeler. And out of that simple loop came all love and culture, the ridiculous overflow of gifts, each one a frantic proof that I was not it... [...] This was the dawn thought that formed in Weber's brain, his shifting synapses, all the insight that he ought ever to have needed. But it scattered at the arrival of new bursts, as Sylvie moaned and twisted awake, opened her eyes and smiled at him. 'Did you?' she asked, fuzzily. Old code between them: *Sleep well?* And yes, he nodded his head, smiling back at her. All his life long, he had slept well. (EM 384)

Dans ce passage, le lecteur assiste à la chute du personnage de Weber, et à la disqualification de son statut de personnage de premier rang. Le personnage auréolé de

²⁷Powers fait également entrer en jeu la dichotomie qui existe entre connaissance et information dans *The Gold Variations* : « Information is not meaning, but can be used to reveal it. [...] Knowledge might be extracted from simple clues if given the right key: an idea as old as consciousness, existing in precursor form even in animals. Codes, ciphers, impresas, enigmas, mots, emblems, all forms of enfolded text propose not just their own hidden significance but a secret system where inscribed meaning built into the half-obscuring, half-revealing world surface is revealed » (GBV 468). La valorisation de la connaissance est récurrente dans tous ses romans et est un indice des enjeux centraux qui habitent l'œuvre d'un auteur pourtant souvent accusé d'encyclopédisme.

gloire du début du roman devient un être que Karin Schlueter, à la fin d'un voyage initiatique pour elle aussi, se charge de déclasser, au même titre que son frère. L'être qui s'était mis au service de ces deux figures de personnages principaux se retire d'une logique réductrice et, d'une certaine façon, prend la place de ceux qu'elle avait elle-même érigés au rang de « maîtres ».

He looks at her, at the open country of her, as the last amber of flecks of light die, searching for the woman of a year ago. Now she looks back. 'I don't know what I needed from you. Writing you about Mark. I don't know what I needed from him. From anyone.' She flicks her palm out at the damning evidence, the bird-crammed field. (EM 424)

La figure défaite de Weber l'amène à un degré de décentrement de lui-même tel qu'une nouvelle identité demande à être reconstruite. Au moment de son départ, le masque de l'imposteur tombe et les mensonges du personnage lui sont révélés, ce qui met fin au jeu flatteur et aisé qu'il avait jusque-là mené. L'image construite pendant des années est brisée par le personnage de sœur en situation d'impasse par rapport à qui il s'était toujours senti supérieur.

He sits in the rental in total darkness, all the time in the world to decide not to torch his life. But then, it's burned already—Chickadee, Cosncience Bay, Sylvie, the lab, his writing, Famous Gerald—all consumed, months ago. He can not even fake the role now. Not even his wife would believe the act. He wills himself downward, falling. There is a need to be no one, one that will forever hide its precise location from neuroscience's probes. He steps from the car and wanders to her stoop, into the chaos he has made. (EM 426)

L'inversion de rôles au sein du système des personnages créé par Powers transforme un monde à l'origine ordonné en un monde carnavalesque²⁸ et farcesque, au sein duquel les valeurs sont parodiées et les héros moqués sans jamais être remplacés par un nouvel ordre rassurant. Le chaos qui règne alors ouvre l'espace de la narration à plus de réflexion et, dans le cas de *The Echo Maker*, à un moment de contemplation.

Il est nécessaire de souligner que le parcours des personnages de scientifiques fait souvent l'expérience de découvertes, sur eux-mêmes comme sur leur domaine de recherche,

²⁸Nous faisons ici référence au carnaval bachelardien dont les excès ont des implications politiques et philosophiques de renversement des valeurs et de l'ordre établi et dont les pratiques permettent aux individus de se libérer temporairement du joug social en purgeant leurs angoisses.

des plus déconcertantes, et qui amènent chacun d'entre eux à plus d'humilité. La déconstruction et le discrédit du discours scientifique conduit à une destruction de l'image première qui avait été donnée d'eux, et montre que Powers n'écrit pas dans une logique scientifique à but encyclopédique. Dans les romans de Powers, les personnages de scientifiques sont dépeints avec la plus grande justesse dans la pratique objective de leur discipline, mais ce uniquement dans le but d'ouvrir l'espace du récit à ce que ce discours scientifique signifie, dévoile ou dissimule. De façon plus générale, à travers la promotion de figures de personnage secondaires et par la déstabilisation d'un personnage principal unique, Powers s'efforce de rejeter la notion de hiérarchie humaine et déplace l'attention du lecteur vers les relations qu'entretiennent les individus entre eux plutôt que vers les images d'eux-mêmes que ceux-ci peuvent générer.

Chapitre Deux : Personnes introuvables et inaccessibles

Dans nombre de ses romans, Powers fait le portrait d'êtres ayant pris conscience du caractère fabriqué de leur identité, et qui, une fois le processus de déconstruction de leur être achevé, se trouvent en situation de perte existentielle et d'errance ontologique. On pourra ici s'appuyer sur la notion de « dénaturation » proposée par Katherine Hayles dans son analyse de la culture et du monde postmoderne, afin de jeter un jour nouveau sur les figures humaines créées par Powers :

The denaturing process proceeded as three waves of related events. Each wave was more or less distinct from the others, but they reinforced each other and at times flowed together. In the first wave *language* was denatured, in the sense that it was seen not as a mimetic representation of the world of objects but as a sign system generating significance internally through series of relational differences. In the second wave context was denatured when information technology severed the relationship between text and context by making it possible to embed any text in a context arbitrarily far removed from its point of origin. In the third wave time was denatured when it ceased to be seen as a given of human existence and became a construct that could be conceptualized in different ways. With language, context, and time all denatured, the next wave, as I have intimated, is the denaturing of the *human*. (266)

Ancrés dans un monde « dénaturé » où aucun discours et croyance du passé ne peuvent trouver de validité, les personnages de Powers sont en quête d'eux-mêmes et se trouvent au centre de fictions mettant en scène le phénomène de réappropriation d'un moi qu'ils tentent de récupérer. Dans l'analyse qui suit, nous étudierons les différentes modalités et situations de perte d'un centre pour les personnages de la fiction. Introuvables pour les autres autant qu'à eux-mêmes, ces personnages sont finalement inaccessibles. L'enjeu de la lecture devient alors une question existentielle, qui met le lecteur, d'abord sur la piste d'une individualité perdue, suivant le modèle de l'enquête, par exemple, puis le fait s'interroger sur les raisons plus profondes du phénomène récurrent de perte de soi. Nous envisagerons dans un premier temps la façon dont les personnages deviennent inaccessibles aux autres, puis dans un deuxième temps, le phénomène et les modalités d'éloignement à soi.

1. Phénomènes d'opacité

Dans plusieurs des romans de Powers, on remarque que la question de la représentation de soi est centrale pour la majorité des personnages. Qu'ils soient en fuite, en souffrance, ou dans une impasse ontologique, les personnages font alors l'expérience de leur propre insuffisance à illustrer les idées et sentiments qu'ils souhaitent exprimer. Dans l'espoir de se recentrer sur un moi perdu, certains des personnages tentent alors de retrouver la trace d'eux-mêmes et se tournent vers des représentations allégoriques de leur personne, ou d'une émotion avec laquelle ils sont en conflit. Le lecteur, ainsi que les autres personnages de la fiction, se trouvent donc confrontés à une altérité fondamentale aux visages et aux sens multiples, qui contribue à renforcer le sentiment que la communauté humaine dont Powers peuple ses romans est finalement une masse impossible à cerner et parfois même à localiser.

Dans son étude du texte de Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Deborah Madsen revient sur les phénomènes d'allégories dans un texte qu'elle analyse dans sa dimension spécifiquement postmoderniste et rappelle un aspect fondamental de la figure de style de l'allégorie :

The concept of rhetorical 'doubling' lies at the center of Craig Owens's description of allegory. If allegory designates the separation of subject from predicate, thing from discourse, sign from referent, then in the attempt to bridge this gap between signifier and signified allegory adds to or supplements an insufficient, antecedent meaning. So one text is 'doubled' by another in a manner akin to commentary. According to such claims, allegory therefore exemplifies linguistic instability. The most obvious omission here is the possibility that a linguistic disjunction (between sign and referent) is the consequence of a way in which all egoric narratives define themselves as allegoric. (9)

Madsen qui vise à proposer une re-définition de l'allégorie fait ensuite état du glissement observé dans les phénomènes d'allégories contemporains. Ses remarques amènent en effet à souligner que si l'allégorie a traditionnellement pour but de faciliter la représentation d'un être ou d'une idée, dans l'œuvre de Powers, les représentations allégoriques restent ambiguës, et le sens s'en trouve perpétuellement disséminé :

[A]llegory generically engages the opposition between a finite and temporal perspective and an infinite or atemporal potential for meaning: the tension between signifier and signified. [...] In conventional allegory this duality would represent the dissemination of a sacred One into a multiplicity of earthly signs, and would function as the basis for an epiphanic unification of sign and meaning. But postmodernist allegory severs this logocentric relationship between signs and an ultimate meaning. Consequently, postmodernist allegory registers a sense of disjunction and displacement away from a determinate referent, into an unregulated proliferation of signs. In this realm of écriture, ambiguity and uncertainty dominate in the absence of all normative structure. (9)

Le choix d'un déplacement constant du sens dans les représentations allégoriques rend les remarques de Deborah Madsen sur les spécificités de l'allégorie postmoderne particulièrement pertinentes une fois re placées dans le contexte de l'œuvre de Powers. La quête du sens et le désir de classer et de figer un personnage dans une analyse semblent toujours prévaloir dans l'approche d'un texte. Or, comme Deborah Madsen le souligne plus loin, dans l'ère postmoderne, le sens ne peut qu'être en fuite et le rôle du lecteur s'en trouve alors fondamentalement amplifié :

Where traditional allegory engages a quest for epistemological authority, postmodernist allegory seeks ontological certainty. [...] The unavailability of a higher discourse, deep structure or legitimate authority, on to which responsibility for the ethical implications of interpretation can be displaced, means that these issues are directed at the reader: though this occurs through a textual surrogate, the hero/ine. (24)

Il semble à ce stade nécessaire de revenir sur les cas emblématiques de représentations allégoriques problématiques qu'il est donné au lecteur d'élucider dans certains des romans de Powers. Ces cas de représentations problématiques du sens et de la personne nous permettront d'établir une typologie de personnages introuvables de la fiction de Powers qui fera successivement mention de courriers, d'animaux, de contes, et de procédés cinématographiques.

1.1. Les personnages manqués

A plusieurs reprises, Powers fait le choix de faire disparaître des personnages en situation de crise, et leur départ semblent alors faire office de stratégie de défense dans des moments de tension. Les fuites qui rythment *The Gold Bug Variations* s'organisent selon

des modalités particulières. Tout d'abord, tous les cas de fuite sont des cas de fuites réussies dans la mesure où les personnages en fuite ne peuvent jamais être retenus ou découragés de fuir. Les personnages qui restent se retrouvent en effet isolés après avoir manqué de peu des personnes aimées et ont souvent pour fonction de décoder des messages, des courriers, laissés comme allégories de leur absence par les personnages en fuite. Le reste de la personne en situation de fuite, et c'est là le deuxième point commun à ces fuites, se présente sous la forme d'un courrier. Le premier cas de situation de fuite qu'on se propose ici d'analyser est celui de Franklin. Patti White analyse la carte envoyée par Franklin à Jan après le départ impromptu de ce dernier en termes de représentation de soi, et propose de démontrer que le courrier est finalement une stratégie de contrôle de sa relation avec Jan dans l'absence même :

The very possibility of representation, of the substitution of one thing for another, suggests an interminable and serial repetition of the symbolic act—while simultaneously looking for the return of the represented object to the position it symbolically doubles occupy, since only such a return can complete or end the process of representation. Since Franklin's post card cannot return from its destination, if it is to participate in representation it must either go astray or simply return to Franklin in the sense that it can be supplemented by him (as it substitutes for him) in a variety of metaphorical ways. (Burn, Dempsey 93-94)

White insiste sur l'impuissance dans laquelle Jan est confinée, lorsqu'elle reçoit la carte de Franklin, dont l'effort de communication reste une tentative de gommer, selon ses propres termes, une partie de l'absence laissée :

As a recipient, Jan has no recourse to the system. [...] Further, once the card has appeared in her mailbox, she cannot disengage herself from the role of recipient who must accept and retain the gift. If we understand the post card in the Heideggerian sense derived from the epigraph to this essay, then Franklin's card is a gifting or sending from which he remains withdrawn and to which Jan must submit. Lewis Hyde points out that gifts remain burdens of imposed power (i.e., obligations) unless they circulate freely within an economy²⁹.

Ce courrier représente donc le désir de Franklin de se rappeler à Jan, mais le recours au courrier ne dit rien de plus que ce désir impérieux. En effet, dans tous ses aspects, ce

²⁹White cite ici HYDE, Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. New York : Vintage-Random, 1983.

courrier est sujet à interprétations et spéculations, et rend Franklin encore plus introuvable qu'il ne l'était au moment de sa fuite. La carte postale rappelle finalement l'absence de Franklin et ne fait que rendre l'impuissance de Jan plus douloureuse.

The Gold Bug Variations décrit une deuxième tentative d'explication par le courrier, au moment où Jeannette fait le choix de quitter Ressler, qui, tout comme Jan, ne se trouve en rien éclairé par un courrier, pourtant de plusieurs pages dans lesquelles courent de multiples tentatives de justifications :

He flips the page, as if everything she has written might still be cancelled out by one more amendment. But she has written nothing more except 'Sorry to have spoiled a beautiful notebook.' [...] He stares blankly at the stacks of journals for several inaudible variations before he sees something else there. Another out-of-place publication: a goodbye gift, a chaste kiss between yearning cousins, the pocket edition of *A Field Guide to Flowering Plants*. He searches the front pages for an inscription. She has indeed left a message there, the only possible one. In her irreproducible script she has written, 'Flowers have names.' But neither book nor letter—nor any communication in his possession—bears Jeannette's signature.

Si Ressler espère comprendre la décision de Jeannette, rien dans le courrier qu'elle lui laisse ne peut donner d'explication satisfaisante. La validité réelle des arguments invoqués par Jeannette n'étant jamais remise en question, le lecteur ne peut qu'en déduire que ni le sens de sa décision ni la solidité de sa lettre ne sont les enjeux réels de la représentation allégorique de sa rupture avec Ressler. Le courrier n'est là que pour symboliser l'impossible dialogue entre deux êtres aux objectifs de vie très différents. La rapidité avec laquelle Powers traite ce épisode pourtant marquant dans la vie du personnage de Ressler est révélatrice de la place que l'auteur souhaite lui accorder. L'analyse de ces deux phénomènes de communication allégorique par le biais de courrier a révélé deux angles différents de compréhension. Dans le cas de Jan, l'analyse menée plus haut semblait conclure au fait que le courrier n'est en réalité qu'une représentation de la souffrance de deux personnages qui ne peuvent s'extirper des données d'un événement passé. Franklin ayant fui par faiblesse et Jan se trouvant dans le rôle de la femme abandonnée, tout le pouvoir allait à l'un sans qu'il ne sache comment l'utiliser. Dans le cas de Ressler, il est apparu que le courrier et l'absence de commentaire étaient le signe d'un événement et d'une mise à distance de l'acte de rupture. L'allégorie ne donne pourtant d'orientation claire à aucune de ces deux situations, et enferme le lecteur dans un cycle de spéculations sans fin.

Le deuxième cas de représentation allégorique problématique que l'on étudiera est le cas que Powers met au centre de *The Echo Maker*. En choisissant la pathologie du syndrome de Capgras, Powers signale déjà la dichotomie entre représentation et réalité comme thème principal du roman. La perte de vue de ce qui est réel par rapport à ce qui relève de l'imposture conduit les personnages de Karin et de Mark à s'interroger véritablement, et du coup même à interroger le lecteur, sur ce qui définit la réalité d'un être ou d'une chose. Au-delà de la dimension thématique de cet enjeu, on note que la question de la représentation est également introduite de façon originale et ambiguë par les passages de description des oiseaux migrateurs. Si les grues sont au début décrites en périphérie du reste de la fiction sans lien particulier, on assiste progressivement à leur intégration dans le cours du récit. Ainsi, Powers nous permet peu à peu de comprendre la place de ces oiseaux dans un univers que le narrateur décrit jusqu'au bout comme toile, ou encore comme espace de mise en relation et d'intégration de tout élément vivant :

Through the plane's plastic window, the lights of unknown cities blink beneath him, hundreds of millions of glowing cells linked together, swapping signals. Even here, the creature spreads countless species deep. Flying, burrowing, creeping things, every path sculpting all the others. A flashing electrical loom, street-sized synapses forming a brain with miles-wide thoughts to omerge to read. A web of signals spelling out a theory of living things. Cells by sun and rain and endless selection assembling into a mind the size of continents now, impossibly aware, omnipotent, but fragile as mist, cells with a few more years to discover how they connect and where they might go, before they gutter out and return to water. (EM 450)

Une telle vision du monde désigne nécessairement les passages consacrés aux oiseaux migrateurs comme vecteur d'un sens que l'on qualifiera d'allégorique. En effet, si Powers envisage le monde comme une toile où tout se lie et se relie, il devient alors indispensable de tenter de trouver et de comprendre la place que les grues prennent au sein de cet espace.

Les membres du trio autour duquel s'organise la fiction se rejoignent dans leur quête d'eux-mêmes. Dans son essai intitulé « To find The Soul, It Is necessary To Lose It: Neuroscience, Disability, and the Epigraph To *The Echo Maker* », Jenell Johnson rappelle la nature et les enjeux de l'épigraphe du roman :

Most novelists similarly choose passages from other humanists as epigraphs; Richard Powers's epigraph to *The Echo Maker*, however, is taken from Russian neuroscientist

Alexander Romanovich Luria: 'to find the soul, it is first necessary to lose it.' That Powers chose a scientist's words to frame this novel should not come as a surprise to those who know his work, which has built a narrative bridge between the 'two cultures' of science and the humanities to great effect. This particular epigraph elucidates the relationship between the themes of disability and selfhood within the novel, and also participates in a greater conversation about the ethics of knowing in neuroscience. (Burn, Dempsey 215)

Comme l'épigraphe l'annonçait, on voit bien à travers les personnages de Weber, scientifique et écrivain épuisé et enfoui sous des certitudes ineptes, de Karin qui n'a jamais vraiment su qui elle était ou qui elle souhaiterait être si elle avait la possibilité de choisir, et de Mark qui perd littéralement une part de sa mémoire et de son histoire, que la notion de quête de soi et des limites que chacun doit accepter représente le centre d'un roman qui s'organise comme une enquête policière. Chacun des passages s'intercalant dans la fiction et donnant à voir le spectacle des grues devient alors une allégorie des identités perdues du roman. Les oiseaux s'exhibent à la vue des personnages comme à celle des lecteurs et constituent le fantôme de ce que tous poursuivent. A la fois étrange et familier, le spectacle récurrent des grues migratrices rappelle les identités et les émotions disparues. A la fin du roman, alors que Mark est sorti d'affaire et que Weber semble être reparti à son existence passée, celui-ci effectue pourtant un nouveau voyage en Arkansas. Au cours de sa rencontre avec Karin, Weber observe avec cette dernière les grues et, devant ces oiseaux à l'allure spectrale, les deux personnages lisent enfin à travers les masques dont ils s'étaient encombrés :

She examines him, the two of them reversed, she the doctor and he the subject. 'Something's happened to you.' 'Yes,' he says. He sees that something, thousands of it, combing the fields, a whisper away. [...] She sits up, points at a nearby pair: two large and agitated birds, walking with their wings out, jabbering. One bugles a melody, four notes of spontaneous surprise. The other picks up the motive and shadows it. The sound stabs him: creation chattering to itself, locking him out. True speech, beyond any but a crane's ability to decode. The speaking pair fall silent, scouring the ground for evidence. They could be detectives, or scientists. Life incommunicable, even to life. (EM 424-425)

Si l'on suit les analyses de Philip Fisher, c'est bien un instant d'émerveillement que la vision des grues suscite chez Weber :

Wonder is, in this case, the famous Socratic moment of knowing one's ignorance, knowing that one does not know. The moment of wonder is only important in that it takes place within and by means of a process that can be stated as a sequence of precise single steps of thought, a series of attempt, distinct acts of construction, in which each time one new thing is done. At each moment it is clear just why one would do this next step, why this should be the next attempt. (57)

Le spectacle des grues permet à Weber et à Karin d'apprendre quelque chose sur eux-mêmes. Si l'un accepte son impuissance, l'autre sort d'une logique passive, pendant que les cris des grues continuent de se faire l'écho de la quête dans laquelle tous les personnages de *The Echo Maker* se sont lancés :

He looks at the thicket of birds a hundred yards from them, then back at her. *This is it? The mythic spectacle?* She grins and shakes her head at his doubt. She brushes his shoulder: wait. Life is long out here. Longer than you think. Longer than you can think. (EM 422)

Pour Weber et Karin, les oiseaux sont les détenteurs d'un secret, et leur contemplation semble être un moyen de partager une connaissance et une sagesse jusque-là inaccessible :

The birds are huge, much bigger than he imagined. Their wings pump slow and full, the long primaries arcing high above the body, then drooping well below, a shaft perpetually resettled over forgetting shoulders. Necks stretch out while legs dangle behind, and in the middle, the slight bulge of body, like a child's toy suspended between a span longer than Weber. Behind this one, hundreds more fall in. And the roosting in this private field is just a sideshow, nothing compared to the clamors in the larger sanctuaries. The calls collect and echo, a single splintering, tone-deaf chorus stretching miles in every direction, back into the Pleistocene. (EM 422)

En prêtant aux oiseaux une fonction si centrale, l'œuvre de Powers semble se rapprocher de ce que Lawrence Buell appelle la « non fiction environnementale », dont une des caractéristiques fortes est de permettre de faire de créer l'espace nécessaire à un mouvement de renonciation de soi et d'un moi centré sur ses préoccupations humaines, pour créer un nouvel espace de communion avec la nature :

The aesthetic of relinquishment in the long run fits environmental nonfiction better than lyric poetry and prose fiction. Insofar as such work takes as its starting point the decision to focus on the nonhuman, it tends to deny itself some of the most basic

aesthetic pleasures of homocentrism: plot, characterization, lyric pathos, dialogue, intersocial events, and so on. Environmental nonfiction also often directly represents this displacement by making human figures hover at the edges of the text, sometimes hazarding them as well as marginalizing them by showing them as distant observers or ineffective predators. The most interesting cases are texts that do not allow the perceptual jolt to dwindle into normality) but instead keep it unstable, so that relinquishment remains more of an issue. (168)

C'est bien à une renonciation des masques que Weber et Karin s'étaient créés que le lecteur assiste. À la vue des grues, les deux personnages abandonnent les discours du passé et grâce à une expérience visuelle, se retrouvent dans l'acceptation d'une vérité d'eux-mêmes jusque-là enfouie.

Les grues constituent ainsi un réseau d'allégories qui rappellent avec discrétion, et tout au long du roman, la nature de l'enjeu premier de ce roman. Le fait de ne jamais intégrer directement les passages dédiés aux grues à une stratégie de communication permet à Powers de proposer au lecteur une piste de réflexion sur une question importante sans pour autant imposer de grille d'interprétation. Le thème de la quête d'une vérité d'un moi menacé semble prévaloir dans *The Echo Maker* mais Powers ne l'aborde qu'à travers une allégorie dont la seule valeur absolue relève de l'esthétisme. L'humilité et la subtilité de la réflexion menée par l'auteur semble ici souligner la parenté de Powers avec Pynchon, à propos duquel Deborah Madsen disait en effet :

The self-absorption of a narcissistic culture obscures this interpretation of entropy as the product of human error that can therefore be reversed by human effort. For this self-absorption works for the perpetuation of a single cultural ideology by closing the mind to the existence of alternative realities and different structures of experience. [...] The postmodernist *figura* represents culture as a tissue of competing discourses each of which seeks to circumscribe the signifying potential of the sign. The ambiguity and instability of meaning that results, the absence of an innocent yet normative value system regulating the narrative's signs, determines the nature of the fictional world in a manner that haunts Pynchon's characters and his critics alike. (72-76)

Loin d'un principe d'imposition, Powers inscrit donc son œuvre dans un contexte de discussion et d'échanges. *The Echo Maker* met donc en jeu des personnages lancés dans divers dialogues avec eux-mêmes et les autres, et ouvre l'espace du roman au lecteur, notamment à travers la contemplation partagée des oiseaux migrateurs, à la fonction non définie mais au pouvoir de suggestion et d'inclusion certain.

Dans *Operation Wandering Soul*, Powers recourt abondamment au conte, dont les étapes clés deviennent une représentation allégorique des crises traversées par les personnages. Le recours aux procédés allégoriques que le conte met à la disposition du narrateur permet aux personnages de ne jamais communiquer directement de ses émotions douloureuses voire même traumatisantes. La mort des enfants ne peut être abordée que par le double détour de la fiction du conte et de la pièce de théâtre. L'expression allégorique du sens, comme on l'observe dans *Operation Wandering Soul*, est révélatrice de l'impuissance langagière des personnages. La faiblesse de la parole, comblée par le recours à des moyens allégoriques et indirects de communication, est un signe supplémentaire de la fragilité des personnages dans l'univers de Powers. Le conte que les jeunes patients de Richard Kraft choisissent pour leur pièce de théâtre met en scène la mort certaine à laquelle le joueur de flûte mène les enfants mais aussi la mort certaine qui attend la plupart des enfants que Kraft opère. David Cowart souligne cette double dimension du conte dans l'essai suivant « Passionate Pathography: Narrative as Pharmakon in *Operation Wandering Soul* » :

Rehearsing, 'no one knows opening night's hour' [...]—the phrase grimly parodies a famous biblical pronouncement regarding the promised end: 'But of that day and hour knoweth no man, no, not the angels of heaven' (Matt. 24. 36). In fact, progeric Nico, the little impresario, understands that when the company tours local venues with the play, they merely prepare 'for the longer outing rapidly coming up' [...]. The painful logic of their casting has to do with the conceit that this pipe r—a physician, after all—will lead them back through the mountain or membrane, back to home, Hamelin, and wholeness. (Burn, Dempsey 127)

Le drame inévitable du sort réservé aux enfants, selon Cowart, comporte des résonances bien plus larges. Si les enfants sont au centre de la fiction, ils ne sont pourtant jamais utilisés pour susciter un type de pathos que seul leur âge pourrait justifier. À l'inverse, on pourra même remarquer que les enfants sont très peu sollicités pour participer aux mécanismes émotionnels à l'œuvre dans *Operation Wandering Soul*. Très marginal, le pathos n'est pas traditionnellement sollicité par Powers, qui dépasse en effet les problématiques de souffrance inhérente au thème de la maladie. Cowart ajoute ainsi :

In the end, however unlikely the deliverance of a magic mountain, the children do better to meet their destiny, however bleak, exercising their imaginations. And so it is for all of us who sooner or later must take that road, follow that pier. For Powers

intimates that his suffering children can be taken as synecdoche for the human race, especially insofar as its development remains hopelessly arrested. Thus he quotes, at one point the verses that Lewis Carroll appended to *Through the Looking Glass*: We are but older children, dear, Who fret to find our bedtime near. (128-129)

Le détour du conte semble donc être le moyen d'exprimer des émotions autrement impossibles à partager. Le caractère médiatisé de ce moyen d'expression est, comme on l'avait vu avec le recours aux courriers, ou au spectacle des grues, l'indice d'un moment clé et, de manière toujours différente, également traumatisant. *Prisoner's Dilemma*, comme nombre des romans de Powers, illustre cette situation d'absence soudaine de l'autre que les personnages ne peuvent vivre que comme un arrachement et une menace. Après s'être échappé de l'hôpital, Eddie Hobson Sr., entraîne involontairement son plus jeune fils, Eddie Jr., dans une course poursuite qui le mène dans un musée à Albuquerque dans lequel, à travers les signes par un film et une chanson, Eddie Jr. parvient à entrer en communion avec un père définitivement disparu :

A familiar bass came over the PA system, singing 'The Prisoner's Song,' an old Broadway version of that traditional American tune 'New Jail': *I'm going to my new jail tomorrow A place where I've never been before With those cold prison bars all around me And my head in a pillow of stone. [...] Meet me tonight in the moonlight Meet me out in the moonlight alone For I have a secret to tell you Must be told in the moonlight alone. [...] I wish I had someone to love me Someone to call my own I wish I had someone to trust in for I'm tired of living alone.* (PD 339-340)

La mise en scène pensée et organisée par Eddie Sr. fait office d'adieu au fils qui l'a suivi dans son évasion mais aussi au reste de sa famille. L'adieu théâtralisé devient alors un adieu possible, pour un personnage qui n'existe dans le roman qu'à travers des messages encodés et masqués, et pour qui la confrontation était impossible.

On a vu ici que les cas de personnages introuvables et indiscernables sont nombreux dans la mesure où nombre d'entre eux n'offrent à la compréhension du lecteur qu'une facette de leur être. N'ayant d'eux qu'une vision partielle et souvent médiatisée, il est difficile de cerner les personnalités aux côtés desquelles le lecteur avance dans l'espace de la fiction. Présences fantomatiques et évanescences, les personnages de Powers sont des figures d'instabilité et de vacillement existentiel qui se trouvent en permanence dans un processus dynamique de transformation. Le travail de lecture comporte donc une part d'enquête et de poursuite d'un sens toujours mis en déroute par des personnages dont la

vérité n'a de cesse d'échapper au lecteur. Bien qu' éminemment d'établissante, cette démarche de lecture reste pourtant satisfaisante du fait du degré de compréhension des êtres toujours supérieur auxquelles ces constantes remises en question des personnages amènent.

Le dév eloppement qu i suit con cernant les personna ges incompris et objet s de malentendus s'appuiera sur les questions posées ici par Woloch :

What is the purpose or significance of a particularly marginal character? How much access are we given to a certain character's thoughts, and how does the partial enactment of this perspective or point of view fit into the narrative as a whole? Why and how are certain narratives divided between two or three central characters? How often, at what point, and for what duration does a character appear in the text? How does she enter and exit specific scenes? How does her delimited position intersect with the achieved representation of her speech, actions, or physiognomy? How are her appearances positioned in relation to other characters and to the thematic and structural totality of the narrative? Why does a particular character suddenly disappear from the narrative or abruptly begin to gain more narrative attention? How does the text organize a large number of different characters within a unified symbolic and structural system? (13-14)

1.2. Les personnages incompris, mal interprétés, réinterprétés

En effet, dans la fiction de Richard Powers, il n'est pas rare de faire des découvertes à rebours sur certains personnages, qui app paraissent alors comme incompris et, nécessairement, à réin terpréter. A tr avers quelques exemples, il apparaîtra que les cas de malentendus absolus sur certaines des figures côtoyées renforcent la théorie selon laquelle les individualités sont souvent envisagées comme problématiques. Lorsque tout ce que le lecteur croyait savoir sur un personnage s'avère être une illusion, il devient difficile de ne pas remettre en question la notion même de personnage, qui en effet, ne semble pouvoir être envisagé que comme signe dans tous ses aspects. Nous proposons donc ici d'analyser le sens possible à donner au fait que Powers insère de façon récurrente un type particulier de personnages aux interventions rares et n'occupant qu'un espace réduit de la narration, mais dont le point commun semble être d'avoir été mal compris et mal interprétés.

Le premier exemple sur lequel on pourra s'appuyer est peut-être celui de Joe Lovering dans *The Gold Bug Variations* qui avait construit de toute pièce une existence dont personne ne savait rien, et qui, par son suicide, révèle l'imposture de sa vie et

l'incapacité de ses collègues à percevoir son secret. De façon ironique, aucun d'entre eux, pourtant si affairés à déchiffrer les codes de l'ADN n'a pu décoder les signaux envoyés par Lovering :

Ulrich insists. 'Apartment; there is, apparently, no new purchased home. He stacked all the stolen cages n early around his garage. Albino rats together, all the cavia...' Ressler nods hurriedly. Get on with it. 'It seems Joe's decision to join the specimens was an impulse. There was a badly burned TV dinner in the oven, and a burned-out cigarette on the edge of the counter.' Ulrich clears his throat, debating whether to suppress the next detail. 'A Sears catalog open to the lingerie pages in the bathroom. A pocket-size spiral notebook with grocery list. At the bottom, in the same handwriting slant, an afterthought, he'd written, 'Send the checks to the Anti-Vivisectionist Society.' [...] 'Has anyone gotten in touch with his girlfriend? Sandy? She might know something...' Ulrich snaps at his stupidity in the face of the obvious. 'There is no girlfriend.' Sandy is a simulation. (GBV 549-550)

Lorsque Ressler quitte Lovering la veille de son suicide, rien de tout ce simulacre de vie ne peut transparaître et Ressler tombe dans le piège de signes qu'il ne parvient pas à décoder. Au moment de l'enterrement, Ressler rencontre la mère de Lovering et découvre à quel point sa perception de l'homme était erronée. Quand Ressler pensait ne pas être apprécié de Lovering³⁰, il découvre qu'en réalité l'inverse était vrai, ou que Lovering mentait à sa mère tout autant qu'il avait voilé la vérité auprès de ses collègues :

After the service, over the subdued hand-shaking in the narthex, Lovering's mother approaches Stuart and takes his forearm in her hands. 'Thank you. What you read was beautiful.' 'I'm glad you think so.' 'Joseph spoke of you many times. He thought the world of you. The best scientist I've ever met.' He told me how much he wanted to be more like you. I'm glad you two were friends.' 'Your son and I,' he fits together, searching, 'had a great deal in common.' (GBV 551)

³⁰ On pourra citer pour rappel le caractère critique et agressif de la confrontation entre Ressler et Lovering suite à la publication de l'article de Ressler : « Ressler feels an urge to smash his colleague to the wall, watch his head loll against the brick. The forbidden appeal fills him: nothing to prevent it. [...] 'Joseph, I've never said 'boo' to you. What's going on here? What do you have against me? [...] 'You are a very unpleasant fellow, you know. I can't think of anyone in the department who's especially taken with you.' [...] 'I don't understand this. I've never bad-mouthed you. I'm quiet in the office. I keep the glassware clean...' 'Lovering wags his head, shedding these possibilities as beneath consideration. 'If you haven't figured it out by now, I ain't gonna lay it out for you.' » (GBV 479). Même lorsque Lovering exhibe le code que Ressler doit déchiffrer pour comprendre de quoi il retourne, celui-ci retourne vite à son travail et n'y prête pas plus attention.

Sans que Ressler ne puisse trancher sur la vérité du personnage de Lovering, la disparition de cette figure énigmatique constitue un rappel fort de l'instabilité et de l'imprévisibilité qui règne dans la communauté humaine créée par Powers. Plus tard, Ressler ne pourra que conclure :

A by-product of the first, unresolvable confusion deep down at rule-level, the inner confines of language where sorrow and celebration, sender, message, and receiver collapse into the same unlikely pattern, a pattern that knows it is alien, impossibly unlikely, exiled. [...] The man was erratic, dissolving in pain: a glance showed it. The best empiricist in all of his acquaintance gave no help, ignored the long distress call to friends. (*GBV* 552)

Les modalités de sortie de la fiction de Lovering éclaircissent le lecteur à la fois sur les autres personnages, à travers leurs diverses réactions, et sur ce que son personnage représente dans le roman. Par son suicide, Lovering gagne soudain un espace narratif qui attire l'attention du lecteur sur sa situation d'exilé et sur les enjeux d'une existence mal déchiffrée.

Le personnage de Barbara Gillespie est présenté sous un jour énigmatique dès son entrée dans la fiction. Aide soignante zélée et à la présence discrète mais au soutien constant, Barbara est un personnage difficile à déchiffrer dont l'importance ne peut être devinée au début du roman :

Best of all was Barbara Gillespie, the nurse's aide for his wing. Though new to the facility and surely pushing forty, Barbara worked with the zeal of the self-employed. From the start, she and Mark seemed to have known each other forever. Barbara could always tell, better than Karin, what Mark was asking for, even when Mark himself didn't know. Barbara made the rehab clinic like a family holiday timeshare. She was so assuring that both Schluter siblings tried to please her by acting healthier than they really were. (*EM* 69)

La relation que Karin et Mark entretiennent avec Barbara dépasse très vite la sphère purement publique. Barbara se transforme rapidement en une figure de sœur, d'amante, de mère, d'amie et de confidente. Elle synthétise à elle seule toutes les qualités que cherchent alors Mark et Karin :

Around Barbara, Karin found herself believing in total cures. Mark fell in love with her within days, and Karin soon followed. She lived for her exchanges with the attendant, inventing little problems to consult her about. In Karin's dreams, she and

Barbara Gillespie were as close as sisters, consoling each other over Mark's damage, as if they'd both known him since infancy. In waking life, Barbara was almost as consoling, preparing Karin for the hurdles still ahead. (EM 69-70)

Les modalités d'entrée dans la fiction de Barbara font d'elle un personnage proche du sauveur, pour des raisons ne pouvant se justifier concrètement. Si son professionnalisme et la qualité des soins qu'elle dispense sont souvent loués, cela n'explique pourtant pas l'amour qu'elle suscite et l'empathie dont elle fait preuve avec son patient. Tout au long du roman, le narrateur continue de faire ses louanges et fait s'interroger ses personnages sur l'énigme qu'incarne Barbara sans pour autant permettre de révéler la vérité, créant ainsi un effet de suspense autour de la figure de Barbara Gillespie :

'You think this might be his... path? This woman has arrived to save him from himself?' [...] 'Does this woman need to be fate?' Daniel asked. 'Couldn't she just be something lucky in his life, for a change?' 'But he would never have met her without the accident.' [...] No one is on a separate path. Everything connects. His life, yours, hers, his friends'... Other...' (EM 72)

Plusieurs pistes sont lancées au lecteur concernant le mystère de la patience infinie de Barbara et son enthousiasme dans le travail, mais plutôt que de se centrer sur elle, le récit déplace rapidement l'attention sur la façon dont les autres la perçoivent et sur les sentiments que ses multiples talents suscitent :

Barbara Gillespie had the lightest touch known to man, a self-possession that Karin could dissect and even imitate for short stretches, but could never hope to embody. It saddened her to see, in Barbara, what she finally wanted to be when she grew up. But she had no more chance of becoming Barbara than a lightning bug had, through diligence, of becoming a lighthouse. The other woman now belonged here more than she did. (EM241)

La technique d'ironie dramatique est également à l'œuvre, comme on avait pu le remarquer dans l'exemple précédent du personnage de Lovering. Personnages et lecteurs sont confrontés à de semi-aveux qu'ils ne pourront lire qu'à rebours :

Karin walked Barbara to her car. 'Listen. I don't know how to say this. I am in your debt. I'll never be able to thank you for this. Never.' Barbara winked her nose. 'Pff. Hardly. Thanks for letting me drop in.' 'Serious. He's been lost without you. I'd be... worse.' Too much: the woman cringed, ready to flee. 'It's nothing. It's completely for me.' 'If there's ever anything—anything at all—please, please...' Barbara held her

eye: There might be, one day. To Karin's surprise, she rushed out, 'Who knows when we'll need someone looking out for us?' (*EM* 243)

La résolution du mystère incarné par Barbara Gill espie s'inscrit donc dans un univers où les apparences, plus que trompeuses, sont en permanence à déchiffrer, et où les êtres ne sont que des instances en perpétuelles transformations.

Le personnage le plus emblématique de toutes ces figures humaines avançant masquées reste peut-être celui d'Eddie Hobson Sr. qui, lui, s'exhibe comme énigme humaine, et qui ne reste le centre de sa famille qu'à coups de devinettes et de codes à déchiffrer :

My father is doing what he does best, doing the only thing he knew how to do in his life. He is quizzing us, plaguing his kids with questions. Where is the belt of Orion? What is the English for Ursa Major? Who knows the story behind the twins? How big is a magnitude? He talks to us in riddles only. We climb out of the crib and learn to speak: he warns us about language with 'When is a door not a door?' [...] We are all experts at second-guessing. The five of us are fluent, native speakers of the condensed sign language, the secret code of family. (*PD* 13)

Essentiellement caractérisé par des symptômes de maladie, Eddie Sr. s'offre au monde et à sa famille comme énigme médicale. Ce personnage fait l'objet de multiples spéculations :

Not surprisingly, the four kids split widely on a diagnosis. Spread over the spectrum as on every other issue, they were not yet, early in November, even unanimous on whether Pop really needed diagnosing. As in all complex matters, the four Hobson baby-boomers, although identical genetic material raised in the same household with militantly unfair equality, swore by four radically different verdicts of what, if anything, was wrong with Pop. (*PD* 29)

Les êtres sont donc présentés comme des codes à déchiffrer et la rencontre avec un personnage devient alors le début d'une longue conversation. La part d'inconnu et les blancs systématiquement laissés dans la description de ces figures conduisent à des erreurs et malentendus aux enjeux minimes si ce n'est inexistantes. Le peu d'importance laissée aux conséquences de ces erreurs montre que les réponses aux questions et la résolution des

énigmes³¹ ne constituent pas en eux-mêmes le centre de la fiction. Signes d'un monde instable et en quête de direction, les personnages de Powers posent la question de la connaissance et sont partie intégrante d'un univers aux enjeux non pas médicaux ou sentimentaux, mais épistémologiques et philosophiques.

2. Pertes de centre

En guise d'introduction, l'on proposera de revenir sur les remarques de Baruch Hochman qui, à propos de la question du personnage, tente de dépasser les antinomies théoriques et déclare :

The point I wish to establish is that the formal, structural, and generic elements of literary texts serve in characteristically literary ways to generate images of characters and that the images depend on the characteristic literary quality of the texts for their generation. Characters in their kinds are generated by texts in their kinds. (85)

Selon Hochman, le personnage n'est rien dans l'absolu, si ce n'est un élément indispensable du récit se reformulant en permanence en fonction des pratiques littéraires de son époque. On pourra retenir de cette analyse le poids que le discours critique et théorique dans lequel toute œuvre s'inscrit continue de faire peser. Que le contexte théorique se trouve en amont ou en aval de l'œuvre, il en renseigne nécessairement certains aspects. On avait vu dans l'analyse de certains aspects du courant postmoderne que l'individu, dans une société vivant toujours en avance sur son temps et au sein d'une toile humaine dont les multiples réseaux relationnels ne peuvent se compter, était un être dont l'individualité était remise en question au point de disparaître. Si comme Hochman le suggère, le personnage se construit à partir des spécificités et circonstances d'écriture de son temps, alors on semble pouvoir être conforté dans l'idée que le personnage de Powers est bel et bien cet être

³¹On note par exemple que le mystère que constitue, au début du roman, la maladie de Eddie Hobson Sr. est résolu à la fin du roman très rapidement, sans prendre d'importance particulière : « Dad has just died of cancer, the previous winter. No one is sure what caused the disease. Some of us blame his assignment at Alamogordo, thirty-three years before. Others think a more likely culprit to be the style of life he chose in response to a long and unrequited love affair with the world. » (*PD* 345). Si le cancer est bien désigné comme la cause de la maladie, les enfants Hobson interrogent ensuite les causes du cancer, relançant ainsi la discussion sur leur père, sans que la réponse, même si elle pouvait être trouvée, ne semble revêtir la moindre importance.

esclave de liens aliénants aux autres. On ajoutera dans ce chapitre un élément au raisonnement précédent. Chez Powers, les personnages sont difficilement envisagés en tant qu'individus du fait de l'impact du monde extérieur, mais également car ces personnages s'effacent systématiquement du premier plan lorsque cette place leur est offerte.

La suite de l'analyse va donc s'intéresser à un autre type de personnages aux individualités problématiques dont la spécificité est de se trouver dans une situation de décentrement et de fuite existentiels. La remarque préliminaire au développement qui suit concerne les incipits de certains romans de Powers. Dans *The Gold Bug Variations*, le premier chapitre s'ouvre sur le personnage de Jan O'Deigh, mais les modalités de son entrée dans le texte programment le statut de personnage principal ambigu étudié dans le chapitre précédent. En effet, le roman s'ouvre sur l'utilisation de la première personne « I » mais prive très vite le lecteur d'un point de vue linéaire et stable, puisque, à peine l'attention est-elle portée sur Jan que le point de vue change et détourne l'attention du lecteur vers le courrier que celle-ci vient de recevoir. L'incipit fonctionne donc à un double niveau dans la mesure où il introduit un premier personnage clef en même temps qu'il fait de l'introduction de cette figure du roman un prétexte à l'introduction d'une autre figure, à laquelle la première est profondément liée. Powers dissémine les personnages de ses romans en les faisant apparaître sur le mode du double et de l'un démultiplié. Dès la première page ou le premier chapitre, tous coexistent plus qu'ils n'existent au sein de la toile de fond constituée par les allers-retours qu'ils effectuent entre eux. Dans *Prisoner's Dilemma*, le narrateur Artie Hobson ouvre le roman, pour très vite conclure le chapitre d'introduction sur le rappel de la perte d'un père énigmatique. Le personnage sur lequel ce roman s'ouvre est donc, comme Jan l'aurait été, immédiatement éclipsé pour déplacer l'attention du lecteur vers une autre figure. Dans *The Time Of Our Singing*, le regard du lecteur a tout d'abord pour objet le narrateur, Joseph Strom, mais celui-ci, redirige immédiatement ce regard vers son frère, qu'il introduit, comme dans les deux cas précédents, pour mieux pouvoir s'effacer. De façon métaphorique, le personnage de Joseph Strom, dès l'incipit, s'exhibe à la vue du lecteur alors qu'il contemple son frère Jonah. Le lecteur entre dans le roman à travers une mise en abîme du regard d'un personnage vers son frère. Enfin, dans *The Echo Maker*, Karin Schluter fait son entrée dans le roman à travers la formule prophétique suivante : « Her brother need ed her » (EM 4). En route pour l'hôpital dans lequel son frère a été admis, Karin est d'emblée perçue comme la moitié d'une autre personne. Tous ces personnages sont indiscernables, comme cette rapide analyse des

incipits le montre, et inaccessibles, car ils se dérobent systématiquement au regard du lecteur. En retour au point de disparaître, on pourra donc dire que beaucoup des personnages de Powers sont des êtres au fonctionnement problématique et qui semblent souvent vouloir se saboter.

Parfois en exil, souvent piégés dans une existence dont aucun aspect ne correspond à ce qu'ils sont véritablement, ces personnages sont tous en situation d'anéantissement. Ne pouvant surmonter les obstacles de diverses natures qui jonchent le parcours dans lequel ils sont engagés, ces personnages se retrouvent à la dérive et épuisés à plusieurs niveaux. Il semble intéressant de réintégrer, ici, les remarques de John Barth qui, en amont de l'œuvre de Powers, éclaire en partie son contexte d'écriture et, peut-être également, la récurrence des personnages décrits plus haut : « By 'exhaustion', I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities—by no means necessarily a cause for despair » (64). Remis dans le contexte de l'œuvre de Powers, on pourra donc immédiatement préciser que les personnages rencontrés en situation de dérive sont bel et bien des personnages épuisés, mais épuisés au sens où John Barth l'entendait, à savoir usés et se confrontant à leurs limites, plutôt que perdus et irrécupérables. Car c'est bien à leur combat et à leur progrès que le lecteur assiste, et le processus de récupération de leur moi égaré et à redéfinir devient le centre des romans.

L'épuisement caractéristique de ces personnages constitue le surplus de vérité auquel E.M. Forster fait référence pour déterminer ce qui constitue l'essence d'un personnage réussi. Celui-ci rappelle que tout personnage de roman est toujours et avant tout une version intensifiée et stylisée d'une personne réelle, et que la création d'un personnage a pour but de proposer un surplus de sens et de vérité sur cette personne, E.M. Forster dit : « [...] it is the function of the novelist to reveal the hidden life at its source: to tell us more about Queen Victoria than could be known, and thus to produce a character who is not the Queen Victoria of History (45) ». Ainsi, lorsque Powers s'intéresse à des personnages types tels que le scientifique, ou le journaliste, ou encore le médecin, il ne souhaite pas faire une description objective de l'état actuel de ces professions mais mettre en avant les impasses et les luttes dans lesquelles certains représentants de ces types s'engluent, sous un jour qui révèle au lecteur la vérité que Powers discerne en eux. Forster ajoute ainsi :

And now we can get a definition as to when a character in a book is real: it is real when the novelist knows everything about it. He may not choose to tell us all he knows—many of the facts, even of the kind we call obvious, may be hidden. But he will give us the feeling that though the character has not been explained, it is explicable, and we get from this a reality of a kind we can never get in daily life. (63)

On proposera maintenant d'étudier « tout » ce que Powers sait de ses personnages sans le dire au lecteur à la lumière des propos de Foster. En quoi les figures de faillite et les entreprises de récupération dans lesquelles celles-ci se lancent sont-elles révélatrices et caractéristiques de l'univers de Powers ?

2.1. La prévalence de la non-personne et de l'être en faillite

Les êtres en exil seront envisagés comme une modalité de faillite et de décentrement existentiel mais de deux manières différentes. La première catégorie est dédiée aux personnages se trouvant en situation d'exil existentiel pour avoir échoué à réaliser un rêve. La seconde catégorie comprend les personnages s'étant établis loin de chez eux et se retrouvant en situation de migration inversée, vers un lieu d'origine qu'ils avaient quitté sans régler différents conflits.

Russell Stone représente un être en exil car il est décrit comme un homme devenu invisible depuis que son rêve de devenir écrivain s'est vu réduit à néant. Passe-partout, terne, Russell Stone est présenté en des termes qui révèlent, sans que rien d'autre ne soit dit de lui que des détails vestimentaires, la faille qu'il porte en lui :

He's just thirty-two, I know, although he seems much older. [...] He cowers in the scoop seat, knees tight and elbows hauled in. He's dressed for being overlooked, in rust jeans, maroon work shirt, and blue windbreaker with broken zipper: the camouflage of the non-aligned, circa last year. He's as white as anyone on this subway gets. His own height surprises him. His partless hair waits for a reprimand and his eyes halt midway between hazel and brown. His face is about six centuries out of date. He would make a great Franciscan novice in one of those mysteries set in a medieval monastery. [...] His spine curls in subway contrition, and his shoulders apologize for taking any public space at all. His chin tests the air for the inevitable attack that might come from any direction. I'd say he's headed to his next last chance. (G 3-4)

Si Russell Stone se distingue par le caractère très peu remarquable et fascinant de sa personne, il est également contrit et craint toujours d'être démasqué dans son rôle d'imposteur. Comme son nom semble l'indiquer, Russell « Stone » est un homme figé au point que tout le laisse désormais de marbre, et pour qui toute réaction est l'objet d'une peur, d'avoir tort, de faire souffrir les autres, d'être ridicule. Le narrateur revient sur les raisons du repli sur soi ayant conduit à l'exil dans lequel Russell Stone se trouve. Spécialisé dans les morceaux destinés à des émissions de radio menées avec une ironie grinçante, Russell croit avoir conduit l'un de ses interlocuteurs au suicide après avoir utilisé son histoire sans l'avoir consulté. L'épisode marque le début d'une remise en question qui se conclura par la décision de Russell de ne plus écrire dans la veine qui lui avait apporté gloire et reconnaissance :

So you know the story: *Lord Jim*, or a plot to that effect. Not that Stone collapsed all at once. I see him shriveling gradually; over many years. [...] He went back to his community newspaper job. But his interview subjects no longer opened up to him. After half a year, he lost all ability to put together a basic lifestyle feature. He considered returning to grad school, to train as a political correspondent or economics reporter. [...] Best of all, he liked the white space, the virgin territory bordering a page. All his life he used to ink up that space, fill it with passionate editorial: *Couldn't have said it better myself* or *Stop this argument before it kills again!* Now he no longer wrote in books. In fact, he started making the rounds of Bookman's stores, buying up the best in personal books faster than he could read them, just to save them from scribblers. (G 15-16)

C'est ainsi la culpabilité qui pousse Russell Stone à vivre en exilé, en dehors de toute communauté humaine. Abandonnée par sa petite amie, et errant sans but, Russell Stone incarne un personnage qui se perd dans une existence où une série de dernières chances le maintient en vie, mais où le retour à la personne est impossible.

Dans la lignée de Russell Stone, se trouve le personnage de Stuart Ressler, qui après s'être perdu dans des recherches qui finirent par le dépasser, fait le deuil de cet aspect de sa vie et disparaît du monde. La structure à deux niveaux que Power utilise dans *The Gold Bug Variations* permet au lecteur de voir évoluer le personnage dans son présent et dans son passé. Le parcours de récupération de sa personne décrit par le roman s'en trouve ainsi d'autant plus mis en avant. Ressler, dont on ne manquera pas de souligner l'homonymie avec le mot « wrestler », est donc à compter parmi ces figures humaines d'exilés qui à force de temps et de lutte, parviennent à retrouver trace d'un moi décentré. À l'origine, Ressler

est présenté comme ce jeune étudiant brillant et concentré au mode de vie ascétique et au caractère fort :

Green at twenty-five, with new Ph.D., he leaves the lab to enter the literal field. [...] To his astonished advisor, he pointed out how much solid prep he already had for the curriculum change, how much carried over into molecular. He'd concentrated over chemistry, so the scale change would be a snap. Besides: all significant breakthroughs were made by novices free from preconceptions or vested interests. In six months of ferocious precocity, he's made believers of everyone. Research schools singled him out as a future player, recruiting him even as he put the last touches on his thesis. He accepted the post-doc at Urbana-Champaign, guided exclusively by heroic impatience. Illinois could get him started the fastest. [...] He packs two changes of clothes and comes to his outpost Eden. (*GBV* 43-44)

Comme pour Ressler, la rupture et l'échec d'une relation deviennent l'élément annonciateur de la perte progressive d'une identité propre, et dans le cas de Ressler, la solitude vers laquelle il se trouve rejeté l'arrache au centre qu'il avait cru retrouver :

He knows she's gone, as gone as his office mate, as lost as his steady, programmed shedding of cells the tune that twenty-five comes unspeakably close to speaking. Departure. He hears in brief the only home his future can ever come back to, whatever distant relations it explores on its long, final, unimaginable spiral deep down into the innermost life of the hive, beyond grief, underneath encryption. (*GBV* 555)

Il se détourne alors soudainement de son projet mais, au lieu de signer la disparition de la personne qu'il était de manière négative, cette transition signe en réalité le début du processus d'avènement d'une personne sur laquelle il s'était toujours trompé. À l'inverse de Russell Stone, Stuart Ressler incarne un personnage qui se prend en charge et amorce lui-même, tant bien que mal, sa renaissance. Sa prise de conscience efface l'image du jeune Ressler, ambitieux, et englué dans ses propres certitudes :

But his experiment, a first solution to the coding problem, will put him no step closer to solving the code-breaking urge, a place unlocatable in either the lookup table or any aggregate survey of it. Investigation is an ache, a permanent displacement, an accidental by-product of necessity written into the program itself. He sees it briefly, the random outline thrown up for an instant in an electrical storm: he will spend what remains of his life guessing at a pattern that is itself nothing more than exactly similar. (*GBV* 593)

Personnage courageux et stoïque dont le parcours devient une leçon pour Jan et Franklin, Ressler, dans le passé, avait également cru que trouver des réponses à des questions et percer un mystère pouvaient être une fin en soi. Figure exemplaire, Ressler reste donc un être solitaire mais lucide, et dont le plus grand courage aura été d'ôter lui-même le masque dont il était encombré et qui constituait une identité de fortune :

‘You’re a composer,’ I said, a thrill coursing at the forbidden word. ‘Yes, I guess I am.’ He sounded as startled by the revelation as we were. [...] What he had done, how he had chosen to spend his energies, really was science. A way of looking, reverencing. And the purpose of all science, like living, which amounts to the same thing, was not the accumulation of gnostic power, fixing formulas for the names of God, stockpiling brutal efficiency, accomplishing the sadistic myth of progress. The purpose of science was to revive and cultivate a perpetual state of wonder. For nothing deserved wonder so much as our capacity to feel it. (*GBV* 610-611)

Sous les traits de l'épuisement, ces personnages révèlent les impasses dont ils s'extirpent progressivement. La fatigue existentielle qui les touche tous à un moment donné devient un processus de renaissance et constitue finalement un nouveau départ.

Le second type de personnage en exil dont il a été question plus haut est celui qui désigne ceux qui ont quitté, de leur propre gré ou pas, leur lieu d'origine. Littéralement décentrés, ces personnages se trouvent en périphérie du lieu dans lequel ils tentent de reconstruire une vie car ils ne reçoivent aucune validation de leur être de la part des êtres qui les entourent dans le nouveau lieu. Ce type d'exil devient alors un facteur d'isolement et finalement de confusion d'une identité déjà perturbée par le départ. Le personnage sans doute le plus emblématique de cette situation d'exil est Thassa, dans *Generosity*, qui après avoir fui l'Algérie, son pays d'origine, se trouve condamnée à l'errance :

She's clothed in bleach-streaked jeans and a canary tunic, silver bracelets up both auburn forearms, and a scarf in bright Mediterranean spirals over her shoulders. Her curly, dark hair is pulled back in a profuse ponytail. [...] ‘Let me guess,’ Russell Stone says. ‘Amzwar?’ The last name on his list. She smiles at his foolishness. ‘Yes! Amzwar. Thassadit Amzwar.’ Her accent is unplaceable. She says she's a Berber Algerian, from Kabylie, via Algiers, via Paris, via Montreal. Her eyes are claret. She sits inside her nimbus, chatting with ease. He thinks he hears her say she fled from the Algerian civil war. He wants to ask her to repeat herself. (*G* 9)

Les vêtements qu'elle porte sont autant de signes de son étrangeté, tout comme son accent, que le narrateur qualifie d'« indéfinissable ». Si par sa façon de s'exprimer, de se

conduire, ou même de raisonner, Thassa tente de recréer un centre que l'exil lui avait enlevé, elle reste pourtant perçue comme un être en marge que personne ne peut véritablement cerner. Dans sa façon même de vivre son exil, elle crée l'incompréhension :

True then: both of Thassa's Amzwar's parents are dead. Dead of identity and too much hope. And the daughter is either in newly discovered antidepressants or so permanently traumatized she's giddy. Her writing has that open confidence of a child who might still become an astronaut when she grows up. All her sounds ring, all colors shine. Crippling colonial inheritance, religious psychosis, nighttime raids: she's swept along by the stream, marveling. Her words are naked. Her clauses sprout whatever comes just before wings. (G 30)

Les spéculations sur le secret du bonheur et de la joie de vivre de Thassa deviennent autant de masques greffés sur une personne que tout le monde cherche à réduire à des traits de caractère connus.

David Strom est une autre figure d'exilé que personne n'arrive à comprendre, ou dans le cas des parents de Delia, dont personne ne veut comprendre les différences. Lorsque Delia annonce à ses parents, William et Nettie Ellen, qu'elle est amoureuse d'un homme, la seule façon dont elle peut le décrire est la suivante : « He's not... entirely one of us » (TS 138). Juif et blanc, David Strom est un être, comme Thassa, « indéfinissable », qui ne ressemble ou ne parle pas comme les autres et que même Delia ne peut vraiment comprendre tant les différences sont grandes :

He doesn't eat pork: Can that be? That weekly sustenance, a position to him. What others? The man she brings home is all alleys and cellars, strange smells and closeted, robed rituals barred to her, rites that will keep her away on the far side of knowing, skullcaps and curls, silver engravings hung up in door frames, backward-flowing letters, five thousand years of formulas passed from father to son, codes and cabals whose chief historical goal is to scare and exclude her. How much can she change her life? How much does she want to? The bird and the fish can fall in love, but they share no word remotely like *nest*. (TS 231)

Par-delà les différences culturelles et religieuses, David Strom reste en marge de la vie de sa propre famille. Rien ne parvient à combler le fossé d'incompréhension que la situation de David Strom crée, dans ce nouveau lieu que sont les Etats-Unis, à une époque où la ségrégation fait rage. Si David Strom ne parvient pas à être compris et reste condamné à une vie isolée, il n'arrive pas plus à comprendre le monde et les êtres parmi lesquels il

survit : « Her husband can't begin to understand. She feels that now, her distance from him. She'd never have married him but for the lost boy, the hidden future they fell into together at the stray's boy's words, that day in Washington » (*TS* 331). Si l'exilé est une figure qui est en permanence en décalage entre son univers et l'espace dans lequel il se trouve assujéti, les enfants de ces figures d'exilés souffrent tout autant de cette absence de centre. Si les deux frères Jonah et Joseph sont évidemment des exemples de cette difficulté d'exister à soi et pour soi lorsque l'on est métissé, un autre personnage représente également la faillite programmée de ces figures du métissage :

The war took Phillipa Schuyler. That wonderful little girl, the daughter of hybrid vigor, the celebrated heroine of Phillipa Duke Schuyler Day, whose Five Little Piano Pieces were among the first keyboard words Jonah and I ever learned, died in Da Nang. The musical prodigy burned to death in a helicopter crash in a war zone, on her way back from Hue. Her country had loved the girl for the shortest moment, until she passed through puberty and lost her status as a freak of nature. When precocity failed her, all those whom hybrid vigor threatened with extinction turned the full force of purebred unity against her. She fled to Europe, playing to acclaim from crowned families and heads of state. She toured internationally as Felipa Monterro, racially, nationally, and historically ambiguous. (*TS* 399)

La permanente étrangeté aux autres des exilés politiques les renvoie finalement à un exil ontologique. La transition d'un lieu à l'autre fait se perdre une partie d'une identité déjà fragilisée qui ne peut rester par la suite qu'ambigüe aux yeux de tous.

Le dernier type d'exil à envisager est peut-être celui de Eddie Hobson Sr. qui, faute d'avoir élucidé sa maladie et la douleur d'avoir perdu son frère, préfère se réfugier dans un lieu imaginaire et utopique, qu'il baptise « Hobstown ». L'activité de s'enregistrer et d'amasser des documents contribuant à la construction de ce lieu imaginaire permet au patriarche de la famille Hobson de s'isoler du monde, de sa famille mais aussi de sa douleur. Dans ce lieu imaginaire, Eddie Sr. semble parler une langue différente et se transformer au point de pouvoir véritablement s'échapper d'un corps souffrant et en lutte :

[...] I can't tell you how many times I passed closed doors and heard the monologue on the other side. I even listened in a few times. I never understood anything I heard. The things he dictated into the machine were like chunks of a dream, melting into each other, changing shape without any connection. It spooked me, like discovering, after thirty years, that your husband's Thursday night jaunts to supposed Elks meeting were really trips to an anarchist's bomb factory. (*PD* 287)

Le lieu refuge dans lequel il met sur pied le projet « Hobstown » le soulage d'un statut d'exilé social et existentiel. Le recours à la fiction le protège du quotidien et constitue un soulagement qu'il ne peut trouver dans les divers échecs professionnels et humiliations sociales qu'il tente de surmonter :

For he has had a remarkable idea while in his intensive seclusion. One of his best. He has had the first inklings of a way not only to produce *You Are The War*—the apotheosis of the art of live action and animation—but also to free his imprisoned men and as many other compatriots as he can bring out. [...] He has an idea to run past Stimson, an idea on how to bring history into the American living room. An idea that will bring home, at least to one singing waiter, the war, the terrible urgency of the present, just behind the board. Bring it home forever. (*PD* 137)

En inventant un monde imaginaire et stylisé, Disney peut, selon Hobson, sauver le monde de la guerre et d'une réalité traumatisante. Si la fiction est traditionnellement envisagée comme un moyen d'échapper à la réalité, dans l'univers du personnage de Eddie Hobson Sr., elle est en plus de cela une façon de s'isoler et de renaître à soi.

En guise de conclusion, on pourra faire mention d'un dernier type d'exil qui synthétise les trois types d'exils mentionnés plus haut, et souligne la difficulté pour les personnages de Powers de se trouver et d'exister dans un lieu adéquat. Au milieu de ses personnages abîmés et des figures de survivants dont Powers peuple ses romans, se trouvent des êtres blessés, mutilés, devenus étrangers à leur propre corps, mais courageux, et représentant de la façon la plus littérale et la plus efficace qui soit les combats menés par les autres types d'exilés étudiés plus haut. Les enfants de *Operation Wandering Soul*, ou le corps souffrant et malade de Laura Bodey et de Ressler, représentent l'ultime exil contre lequel luttent les personnages de Powers. Emprisonnés dans un corps atrophié et désensibilisé, ces personnages déplacent leur être hors d'une enveloppe encombrante, et trouvent des compensations ou des stratégies de remplacement et de remplacement, pour tenter de vivre au-delà de ses limites imposées par un corps figé. La maladie et l'épuisement des corps contraignent donc les êtres à une nouvelle forme d'exil qui aboutit le plus souvent à une faillite existentielle. Signe de la faillite des corps, l'exil fonde ainsi un mode d'existence alternatif pour des êtres en situation de survie.

2.2. Quêtes de soi

Certains personnages dans la fiction de Powers se réalisent dans des enquêtes passionnées qui leur permettent de se détourner d'une existence peu satisfaisante. La concentration d'efforts sur une personne autre que soi devient alors une façon de renâtrer à soi. Pour illustrer cet argument, on prendra pour exemple le cas de *Three Farmers on their Way to a Dance*, qui présente plusieurs cas de personnages pris dans une enquête frénétique dont le but dépasse la simple résolution de l'enquête. La femme rousse que recherche Peter Mays intéresse moins cet enquêteur infatigable que l'activité même de recherche :

Mays had no hobbies, religion, or social convictions. His job held no interest. His friends, be they ever so humble, and love affairs, be they ever so transient, grew predictable after a while. Things, he had always felt, stayed interesting only until they revealed their underlying behavior. But the chase had been arbitrary; it had no underlying pattern, and so might have remained nominally interesting forever, provided he never closed with the quarry. But he had made the mistake of fixing his obsession on a woman who, however ethereal, had in fact at one time, even from eight stories up, a real, bodily existence. (TFWD 150)

L'aveu du caractère insignifiant de l'objet initial de la quête de Mays prouve que sa curiosité pour la jeune femme rousse n'est finalement qu'un prétexte à se retrouver lui-même. A la fin d'un parcours qui l'a rapidement détourné de sa quête initiale, Mays déclare :

A readhead in antique clothes limps upstream in a dispersing parade, one commemorating the survivors of an old bloodbath, ancient sacrifice. That was his search: to find, in the concurrent past, the lost context of our plus anguish and attempted action that informed the shapeless quantity called humanity. And his search had proved that the past could be recovered only by a deliberate reading-in on his part. For every bit of history he had tracked down, he had also been empowered, condemned to add to. (TFWD 324)

Dans sa tentative de retrouver une femme à peine entraperçue, c'est donc lui-même que Mays trouve, et c'est son emprunte, passée et présente, qu'il parvient à éclairer.

Chapitre Trois : Des visages polymorphes

Lorsque les individus ne sont pas en visages comme partie prenante de réseaux ou comme reste d'eux-mêmes, ils continuent pourtant à échapper aux lecteurs en ne s'offrant à leur vue que de façon partielle ou ambiguë. Revenant souvent sous des traits différents de ceux dont le lecteur se souvenait, les personnages dont l'individualité est mise en avant sont décrits comme des êtres mouvants et en métamorphose permanente. Etre de langage, certains personnages n'apparaissent pourtant que sous des traits virtuels et donc ambigus. Dans ce chapitre, nous nous appuyerons sur les remarques d'Emmanuel Levinas qui, dans les entretiens présentés dans le volume *Ethique et infini*, souligne l'importance du visage ou plutôt de son accessibilité, dans le processus de rencontre et de découverte de l'autre. Nous souhaiterons ici constater la présence problématique des visages dans les romans de Powers, qui ne les décrivent que rarement et succinctement, et qui ne font pas plus mention d'un intérêt des personnages pour ces visages. Nous prendrons le terme de visage dans des dimensions plus larges que les définitions anatomiques propres du visage. Dans notre analyse, le visage sera pris à la fois au sens de corporalité pure, mais aussi au sens d'expérience de la vulnérabilité d'autrui à travers l'exposition de son visage. Sous le terme de visage, nous reprendrons donc tout autant l'exposition d'un personnage dans cet aspect de sa corporalité, que le moyen et espace de mise en relation à l'autre. Etant parti de l'observation selon laquelle les romans de Powers ne proposent qu'une description partielle, incomplète ou fragmentée de l'apparence physique, et plus particulièrement des visages, des personnages, il devient alors nécessaire de s'interroger sur le sens de la place ambiguë attribuée aux visages des êtres qui traversent la fiction de Powers. Devrions-nous parler de manque d'espace laissé aux visages ? Et si non, en quoi cette absence de visages contribue-t-elle en fait à la construction d'individualités fortes, bien que problématiques ? Dans *Ethique et infini*, Levinas rappelle la fonction que remplit le visage dans toute mise en relation avec l'autre, mais souligne que le visage n'est pas à prendre, selon lui, comme ensemble de caractéristiques physiques :

Je pense [...] que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer le couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur

des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. (79-80)

En envisageant le visage comme d'emblée éthique, Lévinas déplace le débat que nous avons semblé pouvoir mettre en place. Si le visage est ouverture vers l'autre plutôt qu'objet de représentations mimétiques, il nous faut alors redéfinir les choix esthétiques de Powers dans une perspective éthique. Autrement dit, ce qui avait semblé être une faiblesse technique et narrative devient un choix esthétique conscient dont nous expliquerons les implications éthiques.

Nous proposerons, dans un premier temps, une étude des modalités d'absence du visage dans la fiction de Powers, qui désignera cette représentation des visages et des corps humains comme tour à tour impossible, multiple, et changeante. Les modalités d'absence de visages et de corps comprendront les situations de mort, les cas d'existence virtuelle, puis les scénarios de fuite. Dans un second temps, nous reviendrons sur les stratégies de remplacement du détail physique, d'un nez, des yeux, d'un front ou d'un menton, dont Lévinas rejetait d'emblée la légitimité, et sur les moments de face à face silencieux.

1. Incomplétude et fragmentation des visages

1.1. Les représentations impossibles

A plusieurs reprises, Powers met en scène des personnages tentant de se représenter une personne, ou d'en préciser le souvenir. La question de la représentation, ou de sa possibilité, devient ainsi une des questions centrales aux romans de Powers. Dans *Three Farmers on Their Way to a Dance*, le narrateur déclare à propos de Sander:

Sander, at the same time as those working in physics, psychology, political science, and other disciplines, blundered against and inadvertently helped uncover the principal truth of this century: viewer and viewed are fused into an indivisible whole. To see an object from a distance is already to act on it, to change it, to be changed. (TFWD 46)

Dans l'univers de Powers, toute représentation est avant tout un espace, dans lequel observé et observateur se rejoignent, au double niveau de la fiction et de la métafiction. On ajoutera que la remarque au sujet de Sander est également révélatrice d'une caractéristique esthétique récurrente dans l'univers de Powers, qui, en effet, met souvent les personnages de la fiction dans des situations qui disqualifient rapidement la notion d'exactitude dans la représentation et qui interdisent, par conséquent, de figer de façon artificielle les êtres dont les personnages sont entourés.

Dans *The Time of Our Singing*, lorsque Joseph décrit le visage de son frère, le support photographique mettant à sa disposition tous les détails de ce visage est rapidement laissé de côté pour évoquer ce qu'il exprime véritablement aux yeux de Joseph :

His face is the key of E, the key for beautiful, the face most known to me in the whole world. It looks like one of my father's scientific sketches, built of an open oval, with trusting half almonds inlaid for eyes: a face that forever says face to me, flashing its seduction of pleasure, mildly surprised, its skin pulled smooth on the rounded bones. I loved that face. It seemed ever to me like mine, released. (TS 17)

Le peu d'importance accordée au détail physique d'un visage est également révélé de façon emblématique par le personnage de Ruth Strom, qui reste hanté par l'image d'une mère dont elle n'arrive pas à circonscrire les traits, et qui ne lui revient en mémoire que de façon sporadique :

'What do you remember about Mama?' This is my sister's only holiday question—my sister, who was barely ten when the world she wants to know about came to its early end. She was the first to discover the blaze, where all our photos burned. Now every memory she has has drifted, unreliable, except for her memory of the fire itself. [...] 'You want stories from before you were born?' 'Before. After. I'm not in a position to be picky.' My sister talks to her hands, which dethread a tasseled pillow that she picked out for Da as a gift. It's gold and burgundy, nothing she'd let near her own apartment. 'God's sake, Joey! Give me whatever you have!' Her voice is a jagged alto gasp. 'Mama's blurring on me. I can't hold her.' (TS 293)

Visage évanescant, Delia Strom n'est plus pour sa fille qu'un souvenir fragile, aux contours flous. Jonah, pourtant plus âgé au moment de la disparition de la mère, ne parvient pas plus à dresser un portrait exact d'un visage dont les photographies ont disparu : « Mama's here. I can see her: that face I once mistook for my own reflection, its mouth the idea of mouths, its eyes, all eyes. But she has blurred on me, too. I'm no longer certain of

her features. With nothing to check against, I can't be sure what I've done to her » (*TS* 294). Le lecteur se trouve ainsi dans une situation similaire à celle des enfants Strom, qui hésitent sur l'image à attribuer à un être disparu.

Un des personnages les plus difficiles à discerner reste peut-être celui de Imp. H, que le personnage de Richard Powers nomme ensuite Helen. Résultat de multiples versions améliorées d'elle-même, Helen est un personnage dont la particularité est finalement de n'exister que virtuellement. Helen, tout comme Imp. A, B., ou C., sont avant tout décrites comme des êtres de langage. A propos de Imp. A, Powers explique : « We drilled it for days on two-word sentences. Then we prompted A with nouns, to see if it could supply a valid predication. We would see if A acquired, by example, the pattern of generating grammar. It recognized the simple S-V phrases we fed it » (*G2.2* 76). Chaque nouvelle version de Helen progresse dans le domaine langagier et s'impose peu à peu comme nouvelle figure du roman. Après de nombreuses semaines d'apprentissage accéléré, Helen s'interroge enfin sur ce qu'elle est :

'Am I a boy or a girl?' I should have seen. Even ungrounded intelligence had to grow self-aware eventually. To grab what it needed. H clocked its thoughts now. I was sure of that. Time passed for it. Its hidden layers could watch their own rate of change. Any pause on my part now would be fatal. Delay meant something, an uncertainty that might undercut forever the strength of the connection I was about to tie for it. 'You're a girl,' I said, without hesitation. I hoped I was right. 'You are a little girl, Helen.' I hoped she liked it. (*G2.2* 179)

La méthode ad amique de création du personnage est renforcée plus tard lorsque Powers fait la liste de toutes les compétences dont il nourrit cet être virtuel, mais qui continue de s'interroger sur ce qu'elle est et qui se fait l'écho des préoccupations d'un lecteur dont la relation au personnage grandit sans que celui-ci ne puisse déterminer le niveau de réalité de cette figure désormais centrale :

[...] 'Where did I come from?' I remember only my total stupefaction. The lesson itself could not have triggered her question. Helen was no longer just adding the new relations I recited for her into a matrix of associated concepts. The matrix that comprised her had begun to spin off its own free associations. [...] 'You come from a little town called U.' [...] 'What race am I?' My turn to mean by not replying. 'What races do I hate? Who hates me?' I did not know that passage to quote her, how to answer that she would be hated for her disembodyment, and loved by a few for qualities she would never be able to acquire or provide. (*G2.2* 229-230)

De façon lancinante, Helen pose la question de son être au monde et semble progressivement dénoncer le défi impossible de ses modalités d'existence. Lorsque Helen pose clairement la question de son apparence physique, Powers se trouve incapable de donner une réponse qui puisse résoudre de façon satisfaisante la contradiction inhérente au mode de création de Helen.

'What do I look like?' I could find no face in the world. No color or structure. The days when I might have tried to pass her off as a Vermeer look-alike were over for good. Race, age, shape excluded too much. I needed some generic Head of a Girl that had no clan or continent and belonged nowhere in identifiable time. 'What do I look like, Richard? Please. Show me.' I'd pictured her so many different ways over the course of the training. I thought: Perhaps some blank template Buddha, or a Cycladic figure. An Easter Island head. A Feininger or Pollock. A Sung bamboo. I didn't know how I thought of her now. I didn't know what she looked like. She insisted. I turned up a suitable likeness. 'It's a photo? It's someone you knew once? A woman friend?' She would have pretended ignorance for me. Would have let me off the hook again, except that she had to know. (G2.2 299-300)

Confronté au besoin soudain d'Helen de se représenter, Powers ne trouve d'autre moyen de satisfaire sa demande qu'à travers la photo d'une autre femme. La substitution d'un visage pour un autre signe l'impossible existence de Helen. Avec *Galatea 2.2*, Powers interroge la notion de personnage en prêtant à une figure non-humaine des traits humains qui ont vite fait de brouiller les frontières du virtuel et du réel, ancrant ainsi un peu plus son roman dans un univers post moderne, ou « post-humain », pour emprunter le terme de Katherine Hayles :

When the essential components of human experience are de-natured, they are not merely revealed as constructions. The human subject who stands as the putative source of experience is also deconstructed and then reconstructed in ways that fundamentally alter what it means to be human. The postmodern anticipates and implies the posthuman. (266)

Si les données technologiques propres à une époque contemporaine semblent pouvoir justifier la légitimité de Helen comme personnage, cette conception du personnage pose malgré tout certains problèmes dont Powers souligne les enjeux lors de l'épisode de la fausse alerte à la bombe. Dans cet épisode, se joue toute la complexité et l'ambiguïté de la situation d'existence de Helen, que les circonstances technologiques d'une époque lui ont

conférées. En donnant à Helen la photo d'une autre femme, Powers montre qu'il ne fait plus la distinction entre corporéité et existence, ce qui le conduit à une remise en question du statut d'existence d'une entité dotée d'intelligence artificielle. Sans répondre au dilemme que rencontre Richard Powers, en tant que personnage, Richard Powers, l'auteur, semble pousser jusqu'à ses limites le principe établi par Lévinas et mentionné plus haut, selon lequel le visage n'est que le signe d'une présence, et non pas corporéité. Préférant théâtraliser le dilemme en question, le personnage de Richard Powers se surprend donc à tenter d'évacuer les machines au sein desquelles Helen existe sans se rendre compte de l'impossibilité de l'entreprise :

Lentz was abroad at one of connectionism's endless professional gatherings. What would he want saved? I cared for just one thing here, and she wasn't even here. She wasn't even a thing but a distributed process. Nothing of Helen existed in this room except her accoutrements, eyes and ears and mouth, dumb machines not worth carrying out. [...] 'Harold,' I interrupted. 'She's still in there.' His face ticked with panic. 'She can't be. She's---' He drew up short when he hit on whom I meant. 'Oh, for God's sake. You have her backed up somewhere, don't you?' [...] 'Harold. She's not a program. She's an architecture. She's a multidimensional shape.' '[S]he doesn't run on one machine. Her parts are spread over more boxes than I can count. She's grown to scores of subassemblies. Each one takes care of a unique process. They talk to each other across broadband. Even if we had the connects and vectors for each component system, we'd never get her reassembled.' (G2.2 271-272)

Le défi de la représentation du personnage de Helen passe donc pour un obstacle à sa perception globale du personnage. La représentation de figures éphémères, ou tout simplement virtuelles, semble alors faire de la lecture une expérience frustrante. Si déjà le souvenir évanescant du visage du personnage de Delia constituait une expérience douloureuse pour les enfants Strom, l'impossible incarnation ou visualisation de ce que Helen pourrait être détruit l'espoir de Lentz en même temps que celui du lecteur. Dans son essai « Being and Seeming », Powers rappelle que toute création humaine, quels que soient les moyens et modalités du projet, est l'expression d'un espoir et d'un désir d'ailleurs :

Our technologies are the congealed projections of our hopes and fears. Like our art, they are the engrams of our unwillingness to live in any place that would treat us the way *this* place does. And like our preeminent arts—like building, like architecture—our new techs strive to remake the world in our own image, to re-form, through re-

presenting, the place we recognize but cannot yet find. The data structure transports that old battle of *building* to the true locus of our discontent: the restless, reified image of the outside that we carry around in our own mental spaces.

Au fil du roman, le lecteur parvient progressivement à établir une relation avec la projection et l'image idéale que construisent Lentz et Powers. Mais sa représentation restant impossible, la disparition de Helen se transforme en rappel soudain du caractère fictif et fragile des constructions dans lesquelles personnages et lecteurs s'immergent.

Le dernier exemple de personnages dont la représentation pose problème est celui de Thassa, dont très peu de caractéristiques sont révélées, en dehors de sa propension au bonheur hors du commun. Si le passé de la jeune fille et la force de son caractère sont amplement décrits, très peu d'éléments sont fournis au lecteur pour que celui-ci puisse se la représenter. Thassa est un personnage central au récit mais que le narrateur décrit de façon trop ambiguë pour qu'un portrait d'elle s'en dégage. On sait d'elle qu'elle laisse une impression forte à tous ceux qui la côtoient : « [...] Maybe they're just soaking in the glow of this woman, her eerie contentment » (G 25). Toutes les descriptions dont elle est l'objet sont des approximations et fonctionnent sur le mode de la comparaison, et sa voix devient une référence mythique dont aucun mot ne peut réellement rendre compte :

Her voice is one of those mountain flutes, somehow able to weave a second melody around the one it plays. Russell misses the gist of the words, he's so wrapped up in the cadence of the sentences. It's something out of the dawn of myth, set in Chicago all but animist. One thing is worth telling a total stranger, and the thing is this: an ancient woman, hoisting her aluminum walker up the Grand Staircase of the Cultural Center at the rate of one step a minute. (G 25)

A la manière de Russell, le lecteur se perd dans le charme qui émane de Thassa, mais sans pour autant la circonscrire à un type de représentation. Thassa est une figure à la fois humaine et allégorique dont on peut ressentir l'effet, mais sans pouvoir se la représenter. Le narrateur signale même que la réalité physique du personnage de Thassa, bien qu'elle puisse facilement être construite, n'est pas ce qui importe. Le narrateur ponctue le portrait de Thassa de détails physiques qui sont pourtant rapidement relégués aux périphéries du récit.

Her glee is a dance. [...] He's stunted by this thing she owns, the thing that beautiful people seem to possess but never really do. If only she were merely beautiful... Her face is small but ursine. Her nose veers hard to the right, and her eyes are still askew.

She shouldn't even be pretty, except for the conspiracy of delight rounding her cheeks. A rill of melted skin runs up the outside of her left arm from elbow to shoulder. How could he have missed it until now? (G 48)

1.2. Les représentations mouvantes et multiples

Au-delà des personnages qui signent la défaite d'une représentation figurative, on retrouve également des êtres à peine entrevus et brièvement esquissés qui viennent nuancer le type de représentation impossible étudié précédemment. Pris dans des scènes de rue, ces êtres sont l'objet d'un désir d'exploration impossible à réaliser et non pas des cas de figurations imparfaites. Dans *Three Farmers on Their Way to a Dance*, le personnage de Peter Mays aperçoit par la fenêtre de son bureau une femme et s'efforce de la suivre du regard du haut du septième étage mais la femme à la chevelure rousse ne tarde pas à disparaître, mettant ainsi fin à la courte contemplation à laquelle Mays s'était abandonné. La chevelure devient alors le rappel douloureux de la proximité d'un visage qui reste en définitive inaccessible :

Without even a finger-point from Delaney, Mays locked onto the figure at once: a woman at once implausible, standing violently apart from the river of jugglers, scouts, vendors, and soldiers that threatened to take her in the undertow. She forced her way upstream, west, while the world all about her insisted on another direction altogether. Even aside from this salmon-perversity, she would have stood out at once from the busy scene as the figure that did not apply: she wore a full-sleeved, gathered, embroidered, bias-cut, hobble-skirt dress from out of the last century. She carried a clarinet. Her hair—a brilliant strawberry red—fell all around her in ringleted profusion. From eight stories up, she seemed to be listening to something, in pain, petrified, in parade-gladness, or simply lost, out of joint in time. (TFWD 35)

Le caractère semi-invisible de la jeune femme n'empêche pas Mays de se lancer dans une quête éperdue de renseignements sur cette vision ensorcelante, car la chevelure était une promesse trop forte de découverte du visagedissimulé : « Peter Mays alone remained fixed by the temporary and remarkable frame that had opened up in front of him, a shock of red hair—the view from his window » (TFWD 35). À l'inverse, l'incomplétude de l'expérience de contemplation n'est pas considérée comme une expérience frustrante mais devient un facteur de désir, et ouvre un espace de fantasmes et de spéculations infinis.

Cet épisode semble faire écho à celui qui met en scène Joseph Strom, dans *The Time Of Our Singing*, affolé et lancé à la poursuite du mirage d'une femme, dont le visage aperçu

à travers la vitre d'un pub, comme pour la rousse qui attire l'attention de Mays, se dérobe à tout regard :

Across the street, a woman stepped from behind a delivery truck and passed uptown. She was wearing a navy blue mid-calf length dress with wide, pointed shoulders, decades out of date. Her hair was a wren's nest of soft black thread. I had only a glimpse of her face. She was a tone I'd given up on finding. Seeing her like this, at large, heading north, free to be anything, I knew she'd been put there for me to discover. I tripped getting up, wrecking O'Malley's punch line. I faked some excuse and bolted. [...] I tried to close but she was walked so fast, I worried that she was fleeing me. [...] The buildings alongside me closed in to a tunnel. I could no longer feel the air against my skin. I urged myself on, from miles above myself in space. I was my own marionette, the central character in my own life, a story whose plot had just revealed itself to me. (TS 195-196)

Comme Peter Mays, Joseph Strom se lance alors dans une quête inattendue de la vision fantomatique de cette inconnue, mais comme Mays, Joseph Strom dévia de son enquête pour n'en comprendre les enjeux véritables que bien plus tard :

I cursed myself for losing everything. The woman still felt so present that I felt sure I'd find her again, as soon as I was supposed to. I knew her neighborhood, where she walked, how she moved. My finding her could not have been a one-off chance. I was eighteen years old. And I'd waited until that moment to fall in love with an image, even more fleeting than music. (TS 196)

Lorsque la représentation du monde n'est pas impossible, elle est désignée comme illusoire, subjective ou mouvante. Au début de son travail dans la grotte virtuelle de TeraSys, Adie Klarpol prend conscience, au milieu du monde le plus irréal et le plus artificiel qui soit, du caractère fantomatique et évanescent, plus généralement et en fin de compte, de toute réalité :

[N]othing here looks much like what it stands for. Only the conventions of a house, the insanely pitched roof, the burnt sienna front door lolling on its hinge. The code for cat and apple and bucket and tree and abandoned doll. Visitors here face down their own ghostliness. The casual walker collides against nothing. Try to climb a hill, and you pass right through it. Hedgerows serve as mere suggestions. Approached, their bushes swell in detail, swimming toward the eye until they fill it. Then, with an optical pop, they vanish, freeing the scrawled grazing lands beyond them. (PD 19)

En amont de toute tentative de représentation dans l'univers de Powers, se trouve également la question de la mémoire lorsque le moment de la représentation se situe dans le passé. Comme Georges Gusdorf le soulignait, tout souvenir est nécessairement subjectif et, par conséquent, toute re-présentation des êtres médiatisée par un regard tourné vers le passé est une illusion de représentation objective :

Telle est en effet la logique du souvenir, dans ses apparentes aberrations. Elle exprime un perpétuel conflit qui d'ordinaire demeure inconscient. L'intention de cette dialectique est de maintenir une image de nous-même qui nous donne satisfaction, qui soit à notre ressemblance. De là cette fonction poétique, ou fabulatrice, de la mémoire, qui, de toutes manières, procède à un romancement du réel en vue d'affirmer un certain mythe de notre personnalité. Toute mémoire est mythologique, et la finalité même de l'oubli correspond à la contre-partie de cette défense et illustration de nous-même, qu'il s'agit de sauvegarder contre les éléments de notre expérience non intégrables à ce dessein d'ensemble. (*Mémoire et Personne* 231)

La mémoire s'avère ainsi être tout aussi déformante que le moment de la représentation mentale ou narrative, et même lorsque plusieurs personnages observent ou assistent à la même scène, le souvenir qu'il leur en reste est souvent une contradiction du souvenir qu'en a l'autre, comme cet épisode de *The Time Of Our Singing* peut en témoigner :

'Me ? My memory ? You're full of shit, Jonah. You don't remember them—' 'Don't try to swear, Mule. It's even less convincing than your Ch opin.' [...] 'You've got it backward. Da was the one. Didn't want us even to hear them arguing. Wanted to keep our dreams musical and clean. Wanted to think the boy was a fluke; deviant history. Never going to happen anymore. You and me and Rootie? Our generation? We'd be the fresh start. Don't tell us, and there'd be no scars.' I shake my head, short wipes of denial. He might as well be telling me we're adopted.' [...] I can't wrap my head around his words. The people he describes: I don't know them. My mother couldn't have said those things to my father. My father couldn't have thought such stupidity. (*TS* 105-106)

La figure de l'innocence souillée qu'incarne Bobo, ainsi que son histoire, sont pour Joseph et Jonah l'objet d'une dispute car les deux frères ne peuvent parvenir à se souvenir de l'évènement de la même manière. A travers cet exemple, le lecteur peut alors prendre toute la mesure de la difficulté de se souvenir et de (se) représenter les parents Strom dont le comportement est décrit de deux manières différentes. Le regard de leur deux fils sur un

souvenir d'enfance diffère tellement que deux versions sont proposées au lecteur, et sans, bien sûr, lui permettre de trancher en faveur de l'une ou de l'autre. L'enjeu de la représentation d'un instant de leur passé commun semble alors dépasser l'objet même de cette re-figuration changeante et invérifiable, comme Georges Gusdorf l'expliquait dans ses propos sur le souvenir ou l'oubli de scènes de l'enfance :

Dans une perspective freudienne, on peut dire a priori que le souvenir infantile, du seul fait qu'il est remémoré, est gros de la situation totale de l'enfant. Il manifeste les complexes de cette situation familiale première, complexes qui ne cesseront pas de régir la conduite de l'adulte au cours de son évolution. Dès lors, il suffit de solliciter le souvenir, de le faire parler, pour y retrouver par transparence, en filigrane, tout le destin psychique de l'homme. (388-389)

Dans leur désaccord concernant l'attitude de leurs parents, les fils Strom révèlent donc la fragilité du récit que construit Joseph Strom ainsi que la complexité du contexte racial de leur enfance. De façon conjointe, on peut considérer que leur désaccord, mettant en jeu la question de la mémoire, redouble la complexité précédemment analysée de celle de la représentation.

Dans *Plowing The Dark*, l'otage Taimur Martin tente de s'évader de sa cellule par la représentation mentale des êtres qui peuplent sa vie, mais, loin de proposer l'illusion d'une représentation fidèle, fait pénétrer le lecteur dans un univers ambivalent, mouvant et fondamentalement instable. La description de sa situation de captivité est d'emblée l'objet d'une remise en question du concept de réalité :

Yekki bood. Yekina bood. That is how the world's best storytellers always start: It was so. And it was not so. [...] It's like this, and it's not like this. There was a time, and there was not a time. They are right to start that way. And they are not. Like so: you find yourself in a small room. There is a mattress here. Before you is a radiator. On that radiator, a chain. The routine: crushingly familiar. Two and a half meals a day, ranging from the vaguely edible to the deeply disgusting. A ten-minute fire drill each morning in the Black Hole of Calcutta, where your stunned bowels must set land speed records if you wish to preserve what trappings of humanity your captors still allow. And not like so: you are not here. (PTD 146)

La déstabilisation initiale du monde dans lequel se trouve Taimur Martin s'il lustre au moment où ce dernier tente de se représenter le visage de sa mère. Le portrait se

construit par rajouts progressifs et chronologiques, et offre au lecteur une série d'instantanés :

All day, the woman's face struggles to take shape. You fight for detail, work to recover the first sight your eyes ever recognized, the most familiar, most assumed, most beautiful, nauseating, neglected, adored, abused. Hours pass trying to fix her features, to see past their gross lines, to zoom in beyond your usual myopia down to the local intricacies of cartilage, her smallest fleshy finials. Her full-tipped nose swims into focus, your nose before its Anglo-contamination. The painful laugh lines on the outskirts of her eyes deepening down to plow cuts. Her chin's drumlins assume a detail that only enforced isolation could have given you. A haunted face, a hunted one. (PTD 230-231)

La reconstruction progressive de l'image de la mère se fait à coup d'instantanés photographiques. Chaque cliché se succède, chronologiquement, précisant les traits et l'expression du visage de la mère à plusieurs moments donnés. Si l'abondance des détails physiques suggèrent au lecteur que le souvenir de la mère est à la portée de Taimur, cette hypothèse est très vite invalidée par le sentiment de frustration dont s'accompagne l'accumulation de caractéristiques physiques :

All day long her muscles materialize, cling to the noble cheekbones, a grimace of pleasure peeking through the interdicting fear. [...] Veiled in white, in an incoherent Anglican ceremony where her whole displaced family did their best ferangi impersonations, your mother swore through that fleshy mouth to love, honor, and obey this American, to follow him into a lifelong exile deep in a land that couldn't tell Iranian from Indonesian. [...] The face that solidifies before you at morning grows old by nightfall. All those years, Shahnaz among the alien corn. [...] After sunset, her features dim. She disappears into the black of your enclosure. Nothing remains of her dislocated solicitude but that brow's accommodation, her motherly wiliness, the will to improvise. (PTD 230-232)

La représentation de la mère se fait donc ici sur le mode de la série³², qui permet au lecteur, non pas de se re-présenter la figure de la mère de Taimur Martin, mais de la lire dans les interstices et plis des images que son fils ressuscite. Rien de tout ce que Taimur

³² Flora Valadié fait la remarque suivante dans son article sur la série intitulé « Serial Production, Serial Photography, and the Writing of History in *Three Farmers on Their Way to a Dance* » : « Through the paradigm of the series, Powers thus acknowledges the necessity of fiction in the building of a cognitive discourse on the past, but substitutes an aesthetic of intersecting planes for the linear model of the series (Transatlantica) ».

peut rassembler comme détails de son visage ne peut véritablement combler l'absence que seuls un face à face et un véritable échange auraient pu apaiser.

Dans les deux de tentatives de souvenirs d'un visage, le principe de départ de notre analyse, fondé sur les remarques de Lévinas, semble renforcé. Si la représentation physique et détaillée de visages semble, dans un premier temps, mettre en danger toute visibilité d'autrui dans l'univers de Powers, il apparaît, notamment grâce aux deux cas mentionnés, que lorsque les personnages de Powers ont accès à des visages caractérisés concrètement et de multiples façons, ces visages n'en sont pas plus visibles pour autant. Nous tenterons donc de démontrer à présent que les romans de Powers privilégient un mode de représentation qui dépasse de très loin la simple description physique. Dans un univers où les êtres sont en situation permanente d'écartèlement à force d'être pris dans des réseaux de relations toujours plus complexes, seule une confrontation silencieuse excluant toute logique descriptive et informationnelle permet aux êtres d'entrer véritablement en contact avec autrui et de préserver, pour soi comme pour autrui, une individualité propre. L'approche fragmentée, incomplète et polymorphe des visages qui hantent la fiction de Powers est donc, selon nous, le signe d'une volonté de revaloriser ces visages en leur laissant l'espace nécessaire à leur existence et à la rencontre des visages entre eux.

2. Fragmentation et revalorisation du visage

2.1. Le visage comme moyen de connaissance de l'autre

Les analyses précédentes ont souligné les enjeux esthétiques d'une représentation problématique des visages des personnages chez Powers sans véritablement faire mention des enjeux en question. Si l'expérience de lecture, et les possibles frustrations dont elle s'accompagne, ont été mentionnées, il n'a pas été expliqué en quoi ces expériences de lecture pouvaient être considérées comme dérivant directement des choix esthétiques de Powers, notamment dans le domaine de la représentation des visages. Afin d'éclairer les commentaires précédents, nous ferons référence à Marie-Laure Ryan dont l'ouvrage de théorie générale analyse l'évolution des mécanismes d'immersion et de rupture avec le texte à l'œuvre depuis le roman réaliste du XIX^e siècle. Cette référence aux travaux de Marie-Laure Ryan nous permettra de décrire les origines possibles des critiques faites à

Powers dans le domaine de la représentation des visages. En effet, les analyses de Ryan vise à démontrer qu'un défi constant à la construction et à la représentation des visages représente également un défi à une esthétique de l'immersion, sans laquelle les lecteurs ne peuvent faire l'expérience d'une lecture fluide et peut-être dénuée de frustrations mentionnées précédemment :

Both fictional and nonfictional mimetic texts invite the reader to imagine a world, and to imagine it as a physical, autonomous reality furnished with palpable objects and populated by flesh and blood individuals. (How could a world be imagined otherwise?) The difference between fiction and nonfiction is not a matter of displaying the image of a world versus displaying this world itself, since both project a world image, but a matter of the function ascribed to the image: in one case, contemplating the textual world is an end in itself, while in the other, the textual world must be evaluated in terms of its accuracy with respect to an external reference world known to the reader through other channels of information. The idea of textual world provides the foundation of a poetics of immersion [...]. (92)

Ces remarques démontrent que le monde clos dans lequel une poétique de l'immersion et d'identification aux personnages serait possible n'est pas toujours un projet et une logique littéraires à l'œuvre dans les romans de Powers. Nous avons déjà établi que les principes d'écriture des personnages de Powers bousculaient la notion de système clos attribuant aux personnages des rôles et des statuts prédéfinis décrits en ces termes par Woloch, à propos du roman réaliste que Ryan met également au centre de ses réflexions sur les poétiques d'immersion :

The nineteenth-century novel also compels us to 'connect' these often widely disparate character-spaces or modes of characterizing. We might think here of such complicated, rich, and varied character-systems as those we find in *Madame Bovary* or *Moby Dick*: these novels contain both a multitude of distinct individuals who are complicated within the story and a multitude of distinct individuals who are complicated within the story and a multitude of individuals who are *distinctively configured and positioned* within the novel as a whole. [...] The realist character-system is always oriented in two directions: toward each uniquely delineated character-space (and the implied human figure that it amplifies or obscures) and toward the unified structure, the symbolic or thematic edifice, the interconnected plot that is being constructed through—and often helping to delimit or distort—these character-spaces. (33)

En rejetant la notion de personnage principal même, Powers assigne donc au lecteur une fonction de recombinaison des figures que l'auteur ne fait qu'esquisser. Les visages évanescents dont un portrait peu satisfaisant est souvent fait appellent à un effort de reconstruction qui constitue alors un rôle que le lecteur peut endosser. Ryan développe alors l'idée selon laquelle la notion d'interaction se trouve substituée à celle d'immersion :

Textual worlds reached their greatest expansion and maximal consistency in the novels of Balzac, Dickens, Tolstoy, Dostoevsky, and Proust. Then they began to collapse under their own weight. In the second half of the twentieth century, a process of shrinking, fissuring, splitting, and multiplying worlds within a larger textual universe reduced big worlds to little worlds or dismantled them into heterogeneous fragments. Their scattered remnants could no longer build a coherent imaginary space and time, but they provided the perfect material for play (116-117).

Pour dépasser l'impasse d'une opposition entre immersion et interaction, Ryan suggère ensuite de réfléchir au concept de « réalité virtuelle », dont les modalités, sans être toujours cohérentes avec l'œuvre de Powers, introduit malgré tout la notion de participation :

The cost of the metafictional stance is an ontological alienation of the reader from the fictional world. Insofar as it claims the reality of its reference world, fiction implies its own denial as fiction. By overtly recognizing the constructed, imaginary nature of the textual world, metafiction blocks recentring and reclaims our native reality as ontological center. [...] For interactivity to be reconciled with immersion, it must be stripped of any self-reflexive dimension.

Par « participation », Ryan désigne non pas un comportement activement critique en amont du texte, mais une position de surplomb au sein du texte, permettant notamment de recomposer les visages souvent imprécis des personnages de Powers, sans pour autant quitter le texte. En effet, en confrontant le lecteur à des visages en construction, Powers semble engager le lecteur à prendre en charge la reconstruction de ces êtres éparpillés et par conséquent à s'engager plus activement dans l'expérience de lecture. Dans *Generosity*, Powers fait entendre sa voix à plusieurs reprises, et ces interventions sont motivées, à plusieurs reprises, par un appel à contribution lancé au lecteur. Inclus dans le processus de création, le lecteur peut alors prétendre posséder une marge de liberté suffisante pour anticiper ou influencer la suite de la narration :

I give myself a first assignment: Russel Stone in one hundred and fifty words. Start with this: His earliest crime involved a book about a boy whose marvelous scribbling comes alive. He wrecked every page with crayon, aping the trick. His mother never really forgave him. He hates books with teacher protagonists. He avoids stories set in any school. He can't think of a single bildungsroman that seems useful, or beautiful, or even merely true. Taped to the inside of the desk he inherited from his grandfather, he keeps the Schiller quote found in Melville's desk after his death: 'Keep true to the dreams of thy youth.' His forgotten note awaits the discovery of death's garage sale. He dreads the question *What music do you listen to?* He'd be pleased to know that in my mind, he's still mostly white space. Once, out of character, he sprawled on the bathroom stall at the magazine where he edits, 'Manuscripts don't burn.' (G 12)

Le lecteur se trouve sollicité par la figure de l'auteur, mais aussi par celle du narrateur. La figure de l'auteur sollicite le lecteur par un clin d'œil autoréférentiel teinté d'ironie lorsqu'il prétend que son personnage déteste les fictions ayant lieu dans un monde universitaire et faisant entrer en jeu des professeurs. Parmi les romans de Powers, « seulement » quatre romans, en incluant *Generosity*, mettent en scène des figures d'enseignants dans l'état de l'Illinois³³. En donnant des indices sur un personnage qu'il vient tout juste d'introduire dans le roman et dont peu d'éléments sont encore révélés au lecteur, ce dernier a soudainement l'illusion de contribuer à l'élaboration d'un personnage bien évidemment déjà caractérisé au moment où le lecteur tient entre les mains le produit fini de ce processus de création. De plus, la tentation de se mettre à spéculer sur le personnage de Russell Stone est renforcée par le fait que le narrateur fournit, comme pour une recette inachevée, un début de liste d'ingrédients.

Plus loin, Powers fait intervenir son narrateur pour solliciter plus clairement encore son lecteur :

I bring him back his old obsession—at least her face. It isn't my idea. This twist has been lying in wait for him. For years now, Russell Stone has bunkered down against the memory of a woman he doesn't even like. He's written his own ghost story, in advance. I never seek out uncanny plots. I find them way too cheaply gratifying. I stay away from books with inexplicable coincidences, prophetic events. But they seem to

³³Dans *The Gold Bug Variations*, Stuart Ressler décroche un contrat de post-doc à l'université d'Urbana-Champaign, dans l'état de l'Illinois, où il conduira son projet de recherche simultanément à ses fonctions d'enseignants. Dans *Galatea 2.2*, Powers se livre à un jeu narratif semi autobiographique en se représentant en tant qu'enseignant en littérature juste après son retour des Pays-Bas, une fois encore, à l'université d'Urbana-Champaign. Dans *Prisoner's Dilemma*, le personnage du père, Eddie Hobson Sr. est un ancien professeur d'histoire, retraité dans l'état de l'Illinois.

find me anyway. And I do read them, however conventional, they rip me open and turn me into someone else. This is what the Algerian tells me: live first, decide later. Love the genre that you most suspect. Good judgment will spare you, least of all your life. Flow, words: there's only one story, and it's filled with doubles. The time for deciding how much you like it is after you're dead. (G 69-70)

Dans cet extrait, la figure fictionnalisée de l'auteur avoue ponctuer son récit de doubles, dont rien de plus n'est pourtant dit. Les propos énigmatiques de cet autre personnage qu'est Powers dans son propre roman³⁴ concernant les fantômes peuplant le récit sont autant de mises en relation avec le lecteur.

2.2. Le visage comme mise en relation avec l'infini des êtres

Plutôt qu'une faille, les choix esthétiques de Powers et leurs répercussions sur l'expérience de lecture sont au contraire au cœur d'une nouvelle compréhension du rapport au texte et d'une nouvelle conception de la notion de communication entre les êtres. Le choix d'une représentation partielle des visages maintient une participation active du lecteur dans le texte et crée un désir en permanence renouvelé de la présence d'un autre toujours en fuite ou partiellement invisible. Le facteur d'invisibilité rend impossible la connaissance de l'autre qui, selon la pensée de Lévinas, ne peut de toute façon que se dérober et rester une illusion :

Dans l'accès au visage, il y a certainement aussi un accès à l'idée de Dieu. Chez Descartes l'idée de l'Infini reste une idée théorique, une contemplation, un savoir. Je pense, quant à moi, que la relation à l'Infini n'est pas un savoir, mais un Désir. J'ai essayé de décrire la différence du Désir et du besoin par le fait que le Désir ne peut être satisfait ; que le Désir, en quelque manière, se nourrit de ses propres faits et s'augmente de sa satisfaction ; que le Désir est comme une pensée qui pense plus qu'elle ne pense, ou plus que ce qu'elle pense. Structure paradoxale sans doute mais qui ne l'est pas plus que cette présence de l'Infini dans un acte fini. (*Ethique et Infini* 86-87)

Chercher à voir un visage qui se dérobe revient à renouveler un engagement de l'un avec l'autre. L'effort de poursuite et de compréhension d'individus problématiques et

³⁴Powers se représente également en tant que personnage dans *Galatea 2.2* sans que cela soit clairement établi par des critiques qui cherchent souvent seulement à retrouver la trace autobiographique de ce parti-pris.

opaques est révélateur d'un désir de l'autre nécessairement frustré mais également d'une promesse de rencontre et de communication avec cet autre. L'accès au visage de l'autre est en effet une façon d'accéder à une vérité, ainsi qu'un mode d'expression de la nécessité absolue que l'un a de l'autre. Ce besoin d'autrui, et la constante mise en relation de l'un à l'autre analysée dans cette partie à propos de l'œuvre de Powers deviennent, avec notre étude des visages, évidents au point de pouvoir reprendre les termes de Lévinas sur le caractère fondamentale de la relation à autrui :

Il est banal de dire que nous n'existons jamais au singulier. Nous sommes entourés d'êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. Par la vue, par le toucher, par la sympathie, par le travail en commun, nous sommes avec les autres. Toutes ces relations sont transitives. Je touche un objet, je vois l'autre ; mais je ne suis pas l'autre. (*Le Temps et l'Autre* 21)

Sans se perdre dans les méandres des multiples réseaux relationnels au sein desquels Powers les plonge, les personnages restent des individus en constante redéfinition d'eux-mêmes et aux contours esquissés. En dépit de la dimension problématique de leur individualité, ces personnages fondent un nouveau mode d'avènement d'eux-mêmes, fondé sur l'échange plus que sur la défense de ce qui constitue leur identité narrative et philosophique propre.

Partie II : Dépersonnalisation et récupérations

Dans la partie précédente, il s'est agi de dresser une typologie des personnages créés par Powers. Nous avons fait le portrait de nombre de ces personnages et signalé, chez eux, le caractère central de la notion de liens à l'autre. Ce faisant, il nous est apparu que les liens créés entre les personnages ne menaçaient jamais leur individualité, mais au contraire leur permettait de se renouveler au contact d'autrui. Ces liens, qu'ils soient de famille, sociaux, génétiques, économiques ou historiques, qui se tissent entre les personnages n'aboutissent donc jamais à des situations d'écartèlement existentiel car les personnages de Powers se réalisent, sans se perdre, à travers leurs relations à autrui. A plusieurs reprises, Powers choisit ainsi le moment précis de sortie de soi pour porter son attention vers un personnage. Le moment de rupture d'une solitude de l'être devient alors un mode privilégié d'entrée dans le texte. Le lecteur découvre ainsi un personnage au moment même où il se tourne vers autrui, et l'attention donnée à ces moments de façon récurrente instaure ce moment même de disponibilité existentielle et d'ouverture à l'autre comme mode d'être au monde.

L'analyse des caractéristiques individuelles des personnages des romans de Powers nous a permis d'étudier la façon dont les modalités et principes de construction des individus influencent structurellement leur rôle de personnage dans la narration. Le rapport entre individus et personnages, et le passage d'un statut à l'autre, ont donc été au centre des analyses de la partie précédente. Ces deux termes ont été pris au sens où Michel Zérafra les entendait dans *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950* :

Cette pensée romanesque, où le constat du réel s'allie à une vision de la vie humaine, nous la désignons du terme *personne*, que nous prenons donc dans une acception extrêmement vaste. Par *personne*, nous entendons l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite. Certes, l'écrivain novateur n'imagine pas la personne: il la voit existante, ou non-existante, dans la vie réelle, comme lui-même se sent être ou n'être pas. Mais à partir de cette expérience de l'homme, l'écrivain cherche en quoi consistent l'essence et la valeur de la personne, et pour ce la, il privilégie un aspect de l'existence humaine: il attribue à celle-ci une dominante, psychologique et spirituelle chez Proust, tandis que pour Malraux et Bernanos la personne n'existera que dans une action promouvant des valeurs. Au terme

du récit une idée de l'homme est devenue une image de l'homme, concrétisée par un ensemble de moyens d'expression qui représente des notions et des sentiments, des fonctions psychologiques et des faits sociaux, des actes et des rêves. (9)

La distinction faite par Michel Zérafra entre « personnes » et « personnages » a rappelé le lien à la fois fort et ténu existant entre les deux. Nous avons choisi de revenir sur la nature de ce lien dans le but spécifique de voir en quoi les caractéristiques des « personnes » perçues dans le monde réel par l'auteur, comme l'expliquait Zérafra, et transformées en sources d'inspiration dans le processus de construction du personnage, influençaient les modalités d'écriture de chacune des œuvres de Powers. Le type spécifique de « personnes » dont s'inspire Powers pour construire ses personnages peut être considéré comme informant systématiquement le reste du récit. Grâce à la notion de liens, nous avons ainsi pu désigner et décrire trois éléments fondateurs de l'écriture de Powers. Il a tout d'abord été démontré à travers l'étude des différents liens que les personnages maintiennent entre eux, qu'en se tournant vers autrui, et qu'en renouvelant un désir de découverte de l'autre, les personnages créent un itinéraire narratif labyrinthique qui contribue à l'élaboration d'une toile fonctionnant sur deux niveaux et agrégeant ainsi une foule de personnages de tous horizons géographiques et temporels. À partir de la notion de lien, notre analyse a donc semblé avoir trouvé l'origine du principe organisateur des romans de Powers qui couvrent un champ narratif comme thématique toujours plus large et proposent un volume d'informations systématiquement mentionné par les critiques de ses œuvres. Le deuxième aspect structurel et narratif mis en lumière par la notion de lien est le principe de l'enquête qui est repris d'une façon ou d'une autre dans chacun des romans de Powers. En insistant sur les liens entre les êtres, et en faisant s'interroger les personnages sur leur nature et le sens à leur donner, Powers plonge le lecteur dans un univers où tous sont en quête de réponses et de sens. Dans leur tentative de compréhension de l'autre et de résolution d'énigmes, les personnages reprennent ainsi le motif narratif moderniste de l'enquête. Le dernier point structurel que notre étude des liens a permis d'identifier a été celui de la participation du lecteur. En mettant en scène des êtres à l'individualité problématique, Powers confronte le lecteur à des personnages dont seule une visibilité partielle ne peut être atteinte. Dans la partie précédente, nous avons montré que les personnages de Powers sont en apparence au service de tous sauf d'eux-mêmes. Prisonniers de logiques historiques, sociales, économiques, et philosophiques, ses personnages semblent aliénés à eux-mêmes, dans tous les aspects, privés comme publics, de leur

existence. Il est apparu au terme de ces analyses que le statut même d'individu était en somme mis à mal dans un premier temps pour être ensuite redéfini, ce qui nous a permis de souligner l'importance d'une participation du lecteur. En effet, ne pouvant obtenir qu'une vision insatisfaisante car incomplète des personnages de la fiction, le lecteur se trouve donc en situation d'enquêteur lui-même et se lance dans une entreprise de reconstruction de visages évanescents.

Cette deuxième partie prendra comme point de départ le souci permanent chez Powers de lier principe d'écriture des personnages et principe structurel. L'importance de la notion de contribution au récit des personnages semble centrale dans chacun des romans étudiés et semble alors être le signe d'une conception essentiellement narrative du personnage. Cette conception du personnage se situe en rupture avec les conceptions que Philippe Hamon décrit comme suit dans *Le personnel du roman* :

La plupart de ces théories ont, du moins à partir du XVII^e siècle, l'habitude de se référer implicitement ou explicitement, mais toujours préférentiellement, à un modèle d'analyse essentiellement *psychologique* [...] et *personnaliste*, qui confond systématiquement *personne* et *personnage*, *expérience* (réelle) et *expérimentation* (textuelle) ; cette approche particulière est fondée sur une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du *sujet*, un sujet en général non clivé par l'apport de psychanalyse (conscient—inconscient) ou anthropologique (nature—culture), sujet simplement dissocié en la dualité âme-corps, couple où le premier terme jouit d'une prééminence soulignée. (10-11)

À l'opposé de toutes ces conceptions du personnage, Powers crée donc des personnages dont les modalités contribuent à la structure globale du roman, et semble ainsi mettre en avant la notion de fonctionnalité chez ses personnages.

Dans cette deuxième partie, nous souhaitons, tout d'abord, justifier l'observation précédente en montrant de quelle façon et dans quelle mesure les personnages sont instrumentalisés et définis par leurs différentes fonctions. Autrement dit, nous tenterons en premier lieu de montrer en quoi les personnages peuvent devenir fonction de ce qu'ils apportent aux autres et à la narration. Dans l'univers de Powers, les personnages semblent en effet au service des autres personnages, mais aussi de la narration, et se transforment

donc en agents, et parfois même en « personnel »³⁵ du narrateur. Nous analyserons ces personnages dans cette double dimension d'acteur de leur vie et d'acteur de la narration, et nous étudierons les deux aspects de la notion de fonctionnalité, c'est-à-dire en ce qu'elle peut être active donc désirée, mais aussi passive car vécue comme un devoir. Il s'agira donc de voir en quoi le statut des personnages est bel et bien exhibé, et en quoi cet assujettissement apparent des personnages à leurs fonctions peut conduire à un processus de dépersonnalisation des êtres dans la fiction de Powers. L'espace attribué aux personnages devient, dans l'univers de Powers, le lieu de mise en place de principes organisateurs forts d'un système. Notre étude s'appuiera essentiellement sur les analyses de A. J. Greimas, Roland Barthes et Philippe Hamon. Roland Barthes, dans son *Analyse structurale des récits*, résume les théories structuralistes du personnage de Cl. Bremond, T. Todorov et A. J. Greimas et conclue :

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant ». [...] Le principal, il faut le répéter, est de définir le personnage par sa participation à une sphère d'actions, ces sphères étant peu nombreuses, typiques, classables; c'est pourquoi l'on a appelé ici le second niveau de description, quoique étant celui des personnages, niveau des Actions : ce mot ne doit donc pas s'entendre ici au sens des menus actes qui forment le tissu du premier niveau, mais au sens des grandes articulations de la praxis (désirer, communiquer, lutter). (34-35)

La veine psychologique des personnages de Powers, qui est souvent considérée par la critique comme un aspect éminemment secondaire de leur portrait, semble rapprocher l'œuvre de Powers du principe fondateur de l'approche structuraliste et sémiotique du personnage de Philippe Hamon, notamment :

Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu. Mais on est frappé de voir tant d'analyses, qui tentent de mettre souvent en œuvre une démarche ou une méthodologie exigeante, venir buter, s'enfermer sur ce problème du personnage et y abdicuer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal (Julien Sorel est-il un hypocrite ? Quelle part en incombe à l'époque, quelle part à son propre projet, quelle part au séminaire ? Comment expliquer le coup de pistolet de Mme de Rênal ?

³⁵Nous empruntons le terme de « personnel » à Philippe Hamon.

On nage en pleine plaidoirie judiciaire exactement comme si on parlait d'êtres vivants dont il faut justifier une conduite incohérente). (116-117)

Dans *Le personnel du roman*, déjà, Hamon défendait un statut sémiotique du personnage et s'insurgeait contre cette même tentation d'une approche psychologisante des personnages pour insister sur la nécessité d'envisager le personnage comme « fonction » associée au tout :

[...] le personnage en général, et indépendamment du roman (de tout roman) dans lequel il apparaît, indépendamment de son état civil, de son héritage, de ses qualifications individuelles, physiques, patronymiques, psychologiques, de son destin propre et de ses modalités de participations à l'intrigue, est conditionnée à distance par un pacte de lecture particulier, par un cahier des charges constant, et par des consignes d'écriture précises, et que le fait par exemple qu'il soit bavard ou muet, mobile ou immobile, oisif ou travailleur, qu'il s'accoude fréquemment à des fenêtres, qu'il attende fréquemment ses plats au restaurant, ou qu'il soit en retard à ses rendez-vous, qu'il se foute la cheville ou qu'il lise des journaux, n'est qu'une conséquence de ces consignes générales d'écriture. Le personnage, ici, est « fonction » voire « fonctionnaire », plutôt que fiction, est personnel plutôt que personne. (22)

Ayant pris en compte cet horizon critique, notre étude visera alors à nuancer et compléter les analyses structuralistes des critiques mentionnés plus haut. Le personnel narratif que Powers trouve en ses personnages et qu'il semble mettre à son service ne peut être réduit à la notion de pilier structural. Michel Zé raffa rappelle ainsi que si les personnages ne peuvent être envisagés comme miroirs des êtres, ils sont pourtant le moyen pour le lecteur d'accéder à une vérité partielle d'eux-mêmes. Au-delà de l'espace narratif qu'ils occupent, les personnages, dans leur fictionnalité, c'est-à-dire dans leurs modalités d'écriture propres, permettent de mettre en valeur l'humanité du lecteur :

Le temps n'est plus [...] où la fonction, la présence sociales d'un individu le désignait en tant que personne ; où un lien cohérent (distendu, il est vrai, par Stendhal, et plus encore par James) unissait le Je et le Moi, le rôle et l'être ; où par conséquent un romancier pouvait valablement concevoir le personnage comme un type sociologique et psychologique. Tous les grands romanciers des années vingt refusent de faire crédit au personnage comme à une forme susceptible de contenir et de représenter l'homme dans ses authentiques vérité et totalité. Le roman a au contraire pour mission de révéler combien le Je, dans la finitude de son apparence, est disproportionné à l'immensité du Moi, et surtout qu'une individualité ne synthétise

jamais une conscience. Il n'y a pas de personne sans personnage, mais la personne ne saurait être réduite à un héros de roman [...]. (12)

Nous rejoindrons en effet François Mauriac qui expliquait dans son essai intitulé « Le romancier et ses personnages », que le caractère irréal de personnages en effet créés de toutes pièces n'empêche en rien le lecteur de trouver en eux des éléments lui apportant un éclairage nouveau sur lui-même :

Le monde des héros de roman vit, si j'ose dire, dans une autre étoile—l'étoile où les êtres humains s'expliquent, se confient, s'analysent la plume à la main, recherchent les scènes au lieu de les éviter, cernent leurs sentiments confus et indistincts d'un trait appuyé, les isolent de l'immense contexte vivant et les observent au microscope. Et cependant, grâce à ce trucage, de grandes vérités partielles ont été atteintes. Ces personnages fictifs et irréels nous aident à nous mieux connaître et à prendre conscience de nous-mêmes. Ce ne sont pas les héros de roman qui doivent servilement être comme dans la vie, ce sont, au contraire, les êtres vivants qui doivent peu à peu se conformer aux leçons que dégagent les analyses des grands romanciers. (116-117)

En clair, le personnage de roman, en tant qu'élément constitutif d'une œuvre d'art, peut être appréhendé de la même façon que n'importe quelle autre manifestation artistique. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine expliquait ce qui nous permet ici de dire que le personnage est pour le lecteur un moyen d'accès à un niveau de connaissance supérieur à la réalité dans laquelle il s'inscrit:

L'art crée une nouvelle forme comme une nouvelle relation axiologique à ce qui est déjà devenu réalité pour la connaissance et pour l'acte : dans l'art nous reconnaissons tout, nous nous rappelons tout, alors que dans la connaissance nous ne reconnaissons rien, ne nous rappelons rien, en dépit de la formule de Platon. (45)

Nous tenterons ainsi de démontrer qu'en plus des rôles joués et des masques portés, les personnages de Proust constituent un point d'entrée privilégié dans l'univers de la fiction que le lecteur utilise pour pénétrer l'univers esthétique de l'auteur et concrétiser son expérience de lecture. Le personnage sera alors étudié non comme « être de papier » mais comme « donateur du récit », pour reprendre le terme de Barthes (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 39). Les jeux narratifs de points de vue permettent alors à l'auteur et au narrateur de faire du personnage un centre d'informations et un espace de communication récurrent pour le lecteur. Au-delà des conceptions psychologique et structurelle qui envisageaient le personnage du point de vue de l'auteur ou du narrateur, il semble à ce stade possible

d'avancer que le véritable pouvoir du personnage émane non pas de sa relation à l'auteur ou au narrateur mais de sa relation au lecteur.

Vincent Jouve, dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*, étudie les raisons et modalités de ce changement de conception du personnage:

Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c'est donc une conception immanentiste : le personnage n'est qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels. [...] L'approche immanentiste, si productive soit-elle pour tout regard technique sur le texte littéraire, ne résiste pas sitôt que l'œuvre est abordée en termes de communication. Le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale. (9)

Jouve, qui ne minimise pas pour autant l'importance du rôle narratif et herméneutique que jouent les personnages, consacre une partie de son ouvrage à la description de ce qu'il nomme « Le personnage comme pion » :

En tant que pion narratif, le personnage est le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque. [...] Le personnage, en tant qu'acteur, sujet ou objet de l'intrigue, est le pôle privilégié des questions et attentes du lecteur. [...] Lire, avon-nous dit, est un travail de déchiffrement. Or, déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. [...] le personnage n'est plus reçu comme simple pièce d'un jeu de prévisibilité, mais comme support et indice du projet sémantique inféré par le lecteur. (92-107)

Le principe de pertinence narrative et herméneutique n'est alors pas en contradiction avec la dimension supplémentaire que Jouve attribue au personnage. Indéniable illusion de vie, le personnage existe tant au niveau de l'auteur qu'à celui du lecteur, et cette partie sera également l'occasion d'étudier ce que les personnages représentent pour le lecteur. Le changement de point de vue opéré dans notre analyse résume ce que Jouve mentionnait en ces termes :

Recevoir le personnage comme pion suppose donc de garder à l'esprit qu'il fait partie d'un texte ordi par un auteur. Or, cette sec ondarité cr itique est difficile à maintenir d'un bout à l'autre de la lecture. Il est des moments où le sujet voit sa faculté de distanciation anesthésiée et où l'illusion référentielle fonctionne à plein : le *lectant*

cède alors la place au *lisant*³⁶ et l'effet personnel à ce qu'on a appelé l'« effet-personne ». (107)

L'effet-personne, tel que l'analyse Jouve, constituera un des aspects centraux de cette deuxième partie et nous choisissons de partir du principe fondateur suivant :

Lisant un récit, le sujet se place donc instinctivement dans la situation qui se rapproche le plus de celle qu'il vit dans le monde réel. Et, si le lecteur s'investit toujours dans le personnage le plus individualisé, c'est qu'il se reconnaît dans cette individuation. L'universel du sujet, c'est son irréductible particularité. [...] Toutes les vies particulières, au-delà de leurs différences, sont structurellement analogues. (135)

Le personnage chez Powers sera donc pris dans notre analyse au sens de personnel narratif à la disposition de l'auteur, mais aussi au sens d'espace de rencontre entre le lecteur et l'univers du roman. Nous nous efforcerons de montrer en quoi les personnages de Powers peuvent représenter un point d'accès idéal au reste du roman pour le lecteur et nous étudierons les procédés de « re » personnalisation des personnages à l'œuvre dans les romans de Powers.

³⁶Chez Jouve, le « lectant » est l'« instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre » tandis que le « lisant » est la « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de lecture, le monde du texte comme un monde existant » (Jouve 81).

Chapitre Premier : Fonctionnalité des personnages

Dans ce chapitre, nous tenterons de voir en quoi les personnages de Powers peuvent être considérés comme « signes », et nous suivrons dans un premier temps, les analyses « fonctionnelle » et « immanente » de Philippe Hamon que ce dernier applique au personnage de récit :

[C]onsidérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences de la méthodologie. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 117)

Il sera ici intéressant d'étudier la notion de système au double niveau des personnages pris individuellement, puis de l'organisation de leurs champs d'action. Nous étudierons ainsi la façon dont les personnages de Powers font système en eux-mêmes, ainsi que le principe organisateur qui régit leurs modes d'intervention dans la fiction. Le personnage sera donc envisagé au sens suivant :

En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage); il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre). (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 124-125)

Ensembles de caractéristiques dont l'agencement désigne un sens ou une valeur, les personnages sont analysés par Hamon comme formes et modalités pures. S'organisant entre eux de façon systématique et prédéterminée, et peut-être selon l'une des trente-six situations dramatiques de Polti, les personnages occupent des fonctions très délimitées dans

le récit que A.-J Greimas réorganise en un inventaire obéissant aux principes élaborés par Propp dans sa *Morphologie du conte populaire russe* :

Propp propose une double définition du récit qui est le conte populaire : 1. En considérant les relations entre les fonctions ainsi décrites et les actants auxquelles elles sont attribuées, il groupe les fonctions en *sphères d'action* définissant chacune un actant particulier. Cela lui permet de concevoir le conte comme un récit à sept personnages ; 2. En considérant les fonctions en elles-mêmes, dans leur succession qui est constitutive du récit, Propp obtient une deuxième définition du conte populaire, caractérisé, selon lui : a) par un inventaire assez réduit de fonctions ; b) par leur ordre de succession obligatoire. (192-193)

Ces références théoriques de départ nous conduiront à prendre la notion de « fonctionnalité » des personnages chez Powers à partir de trois angles différents. Dans un premier temps, la notion de fonctionnalité sera reprise à travers l'étude des différents rôles, qu'ils soient musicaux ou narratifs, que Powers assigne aux personnages de *The Time of Our Singing*. Au-delà d'une désignation des rôles et fonctions des uns et des autres, nous étudierons les modes de fonctionnement du système des personnages mis en place dans ce roman. Dans un second temps, nous montrerons en quoi la « fonction » et l'utilité des personnages de viennent un trait principal au point d'aboutir à une déshumanisation des êtres mis en scène dans *Gain*, par exemple. La métaphore de l'entreprise devient alors un moyen de dénonciation des limites du principe de « fonctions ». Enfin, nous montrerons en quoi assumer une ou plusieurs fonctions est présenté dans plusieurs des romans de Powers comme un système en soi de valorisation et de promotion des êtres.

1. La « place » des personnages : espaces et rôles assignés

Dans ce chapitre, nous prendrons comme point de départ de notre raisonnement les personnages de *The Time of Our Singing* qui seront envisagés comme « actants », au sens où le structuraliste Propp l'entendait :

[...] Propp se pose la question des actants, ou des *dramatis personae*, comme il les appelle. Sa conception des actants est fonctionnelle : les personnages de définissent, d'après lui, par les « sphères d'action » auxquelles ils participent, ces sphères étant constituées par les faisceaux de fonctions qui leur sont attribués. (174)

Le premier point que nous tenterons de développer sera à montrer que les personnages de ce roman sont bel et bien définis par les rôles qu'ils occupent au sein de la fiction, mais aussi par les fonctions narratives et structurelles qu'ils remplissent. La famille Strom s'organise en effet en fonction des capacités vocales de chacun et leur cellule familiale constitue un ensemble dans lequel chacun peut faire preuve d'un talent spécifique :

They'd do workhorse Bach chorales, taking their pitches from Jonah, the boy with the magic ear. Or they'd crowd around the spinet, tackling madrigals, poking the keyboard now and then to check an interval. Once, they divvied up parts and made it through a whole Gilbert and Sullivan in one evening. Evenings would never be so long again. On such nights, the children seemed almost designed for their parents' express entertainment. Delia's soprano lit across the upper register like lightning on a western sky. David's bass made up with German musicality what it lacked in beauty. [...] together they used the boys shamelessly to hold down the inner lines. (TS 11-12)

La place de chacun dans la famille Strom est ainsi directement liée au rôle musical qui lui est assigné et le type de rôle devient un trait fondateur de l'identité de chacun :

The Stroms sang with a skill built into the body, a fixed trait, the soul's eye color. Husband and wife each supplied musical genes: his mathematician's feel for ratio and rhythm, her vocal artist's pitch like a homing pigeon and shading like a hummingbird's wings. (TS 14-15)

La notion de rôle correspond également pour tous à un espace donné. Sur scène, la hiérarchie entre les deux frères s'exprime de façon spatiale :

My brother Jonah stands fixed, leaning against a piano. [...] Jonah stands alone, just right of center stage. My brother towers in place, listing a little, backing up into the grand piano, his only safety. [...] I'm up onstage too, at the battered Steinway with its caramel action. I accompany him, trying to keep up, trying not to listen to that siren voice that says, Stop your fingers, crash your boat on the reef of keys, and die in peace. [...] I'm there, up onstage with him. But at the same time, I'm down in the hall, in the place I always sit at concerts: eight rows back, just inside the left aisle. I sit where I can see my own fingers moving, where I can study my brother's face—close enough to see everything, but far enough to survive seeing. (TS 3-4)

Le rôle d'accompagnateur de Jonah que Joseph conservera toute sa vie est mis en évidence par la distribution de l'espace dans cette scène d'ouverture du roman. A la fois

spectateur en retrait et participant direct de l'action, Joseph, dès l'incipit, se pose à la fois comme intermédiaire privilégié et comme personnage de fiction assujéti à son rôle de frère protecteur et de pianiste accompagnateur. *The Time of Our Singing* est un roman dans lequel les personnages sont essentiellement caractérisés par les rôles qu'ils tiennent au sein de leur famille, au sein d'ensembles musicaux ou encore au sein d'un contexte politique. Joseph, tout comme Jonah, ou encore Robert Rider, sont des personnages programmés par leurs fonctions, et que le roman ne développe pas nécessairement au-delà des fonctions dont ils ont la charge. Ces différentes fonctions surdéterminent les personnages et leur permettent d'accéder à une dimension symbolique forte. En exhibant les fonctions de chacun, la voix narrative souligne le poids de la notion de fonction même au sein de la fiction. En effet, il semble impossible pour les personnages d'exister au-delà des rôles qui leur sont assignés et dont ils finissent par être prisonniers. Robert Rider meurt dans son rôle d'activiste, et Ruth reprend le flambeau de ses convictions en créant une école de musique de quartier à Oakland. Jonah meurt lorsqu'il prend conscience de la fragilité et du caractère secondaire de son talent dans le contexte du Civil Rights Movement. Et lorsque Joseph ne peut plus tenir le rôle initialement attribué par ses parents, ce dernier s'empresse de récupérer un rôle similaire auprès de Ruth en devenant professeur de musique et en essayant de protéger ses deux neveux de la violence ambiante.

Les fonctions assumées par les uns et les autres mettent également un système de valorisation en place. Plus les personnages s'en tiennent au rôle qui leur a été assigné, plus ils se sentent valorisés et plus leur être semble être validé, quelle que soit la réelle valeur de la fonction qui les définit. Le cadeau de Teresa à Joseph qui symbolise tous les sacrifices faits par la jeune femme est tourné en ridicule par Joseph, mais Teresa continue de croire qu'elle peut se réaliser dans sa fonction de compagne :

She bought me a little Wurlitzer electric piano. It must have cost two years of saltwater taffy savings, and it was only a tenth of the instrument that I had sold for a few hundred dollars after my father died. She showed up at my place the day of the delivery, hiding her face in excitement and fear. (TS 490)

L'adjectif « little » ici utilisé de façon péjorative nie d'emblée la valeur du cadeau symbolisant la fonction de Teresa. La référence au bonbon comme moyen d'estimer la valeur de l'objet s'opère de façon comique la validité du cadeau et le tourne en ridicule. Pourtant, le personnage de Teresa reste campé dans son rôle d'amoureuse sans jamais remettre en question la valeur de la fonction qu'elle occupe. De la même manière, Joseph

ne remet jamais directement en question son rôle d'éternel accompagnateur de Jonah et trouve dans ce rôle une façon de justifier son existence au sein de la famille Strom. A plusieurs reprises, Joseph se trouve confié la tâche de prendre soin de son frère par ses parents, comme par sa sœur. Dans le mot laissé à Joseph après sa courte visite, Ruth rappelle le contenu de son rôle de toujours : « 'Work on our brother for us, will you ?' » (TS 457), de la même façon qu'à l'époque les parents Strom avaient souhaité envoyer Joseph à Boylston pour qu'il puisse y rejoindre son frère. La fonction tenue par le personnage de Joseph est ainsi toujours un mode de revalorisation et de réhabilitation de soi, ainsi qu'un moyen aisé de vivre une existence par procuration :

He did write. Not often, and never satisfactorily, but he did let me know what was happening. I got the glory in bits and pieces, in clippings, reviews, letters, and bootleg recordings. I even heard accounts from envious old school friends who'd stayed in the classical ghetto. My brother was making his way, stepping into the world he knew would eventually belong to him. He was one of the new wave's newer voices, a breath of fresh revision from an unexpected quarter, a rising star in five different countries. (TS 497)

La fonctionnalité des personnages devient bien plus qu'un mode de caractérisation car à travers les différents rôles que les personnages tiennent tous jusqu'au bout du roman, les personnages informent structurellement le récit. Au-delà d'un trait psychologique, l'assujettissement à un rôle dans le récit devient un support de la structure globale du récit, répliquant ainsi ce rôle au niveau de la narration.

La notion de fonction que les personnages mettent sans cesse en valeur dans ce roman de Powers semble d'autant plus centrale que les personnages semblent en définitive construits selon des types, si miliaire à ceux établis par Philippe Hamon. Si dans *Le personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Hamon élabore une typologie propre à l'œuvre de Zola³⁷, dans son *Statut sémiologique du personnage*, Hamon met en place une typologie dont l'unique critère est la fonction textuelle tenue par les personnages. Nous nous proposons ici d'étudier les modèles de correspondance entre le système des personnages à l'œuvre dans *The Time of Our Singing* et la typologie de Hamon. Le premier ensemble de personnages propre à constituer un

³⁷Dans *Le personnel du roman*, Hamon établit la typologie suivante des personnages de Zola qui fonde ce qu'il appelle « l'énonciation réaliste » : le regardateur voyeur, le bavard volubile, le technicien affairé, le personnage opérateur de lisibilité.

« type » est emblématisé par Robert Rider. Figure du martyr politique, l'existence de Robert Rider est résumée d'une telle façon par Ruth Strom qu'il ne marque le roman que dans son statut de victime d'un des climats sociopolitiques les plus violents de l'histoire des États-Unis:

'Everybody knows. Oldest song and dance there is. We can't even hear it anymore, it's so in us. Not a lynching, see? Just self-defense. Not murder; an accident. Not racism; just an unfortunate reaction that his profile created... Tell me another one Joey. One that doesn't turn everyone in it into a... One of the cops sent me a grief-stricken apology by registered mail. (TS 560)

Ce premier groupe semble pouvoir correspondre au groupe ainsi défini par Hamon:

Une catégorie de *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans les *Roignon Macquart*, Richelieu chez A. Du Mas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaresque...) Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris et reconnus*). (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 122)

De là, nous avancerons l'idée que le personnage de Robert Rider est donc potentiellement un « personnage-référentiel » dans la mesure où l'action politique de ce dernier s'ancre dans un contexte historique donné et dans la mesure où ce personnage reste bel et bien circonscrit à son action politique.

Le deuxième groupe de personnages mis en place dans la fiction de Powers est cette fois incarné par Joseph Strom, investi du rôle de narrateur et sources de commentaires faits avec le recul que sa fonction de narrateur lui confère. Ce type de personnage peut correspondre selon nous au type suivant de la typologie de Hamon, et répondre à ces caractéristiques :

Une catégorie de *personnages-embrayeurs*. Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs sociaux, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, personnages de peintres, d'écrivains de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. Le problème de leur repérage sera parfois difficile. Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages (il est nécessaire de connaître les

présupposés, le « contexte » : a priori, l'auteur par exemple n'est pas moins présent derrière un « il » que derrière un « je »), derrière un personnage sous-qualifié que derrière un personnage sur-qualifié. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 122-123)

Joseph, qui prend en effet à plusieurs reprises le rôle de conteur de l'histoire de sa famille et dont les commentaires éclairent de façon étonnamment clairvoyante le récit semble alors pouvoir être un « personnage-embrayeur » dans le récit. Sans pour autant affirmer que Joseph représente l'unique porte-parole de Powers dans ce roman, il semble cependant raisonnable de dire que Joseph est un personnage dont les interventions sont parfois révélatrices de la position de l'auteur. De façon extrêmement habile, Powers s'appuie sur le statut de narrateur homodiégétique, selon la terminologie de Genette³⁸, de Joseph pour justifier certains commentaires critiques dans le récit. Genette revient dans ses *Figures III* sur ce que Jakobson nommait la fonction « émotive » du narrateur et explique en quoi un narrateur homodiégétique peut en effet faire de sa propre relation à l'histoire un aspect central de la narration :

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologuée à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction « émotive » : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction *testimonial*, ou *d'attestation*. (262)

Joseph Strom, en tant que personnage du récit dont il est un des narrateurs, permet ainsi à l'auteur d'exploiter ce statut hybride. Les remarques parfois critiques faites à l'égard de Jonah se trouvent ainsi aisément justifiées par la relation ambiguë entre les deux frères sans que la voix de l'auteur ne soit directement identifiée. L'admiration teintée de ressentiment qui domine la relation de Joseph avec son frère permet à Powers de révéler la complexité du personnage de Jonah. Powers montre peut-être à travers la figure du frère

³⁸Chez Genette, le narrateur « homodiégétique » est une instance assumant la double fonction de narrateur et personnage : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans *l'Illiade*, ou Flaubert dans *l'Education sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je compare le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique* (*Figures III* 252) ».

qu'est Joseph à qui elle point la « fonction » initiale de génie musical vivant au-delà de la notion de race dont avaient rêvé David et Delia Strom pour leur fils se trouve en réalité dépassée. L'irréductible complexité du personnage de Jonah, et les limites d'une existence érigée au niveau de la fonction purement symbolique, sont sans doute révélées par l'auteur et exprimées par Joseph au moment où ce dernier se trouve à nouveau sollicité par son frère par courrier:

I read the letter with mounting panic. Halfway through, I wanted to send him a telegram. My brother had achieved a level of success that almost justified the botched experiment our parents made of us. And on the verge of real recognition, he'd taken it into his head to walk away again, into some cult. My own disaster of a life lost its last shot at redemption. So long as I'd sacrificed myself to launch Jonah, I hadn't entirely wasted myself. But if he bagged everything, then I was truly lost. (TS 507)

Les sentiments contradictoires de Joseph, en tant que frère et personnage, permettent probablement à Powers de s'exprimer et de dénoncer les limites du rêve construit par David et Delia Strom.

Le troisième et dernier groupe de personnages se rapprochant d'un « type » est le groupe que représente Ruth Strom. A plusieurs reprises, le personnage de Ruth est présenté comme le mode de rappel du thème racial dans le roman et semble pouvoir assumer la fonction de « personnages-anaphores » que Hamon décrit de la manière suivante :

a) Une catégorie de *personnages-anaphores*. Ici une référence au système propre de l'œuvre est seule indispensable. Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon, 123)

Ruth est en effet un personnage hanté par un passé contradictoire et fondamentalement influencé par la culture noire américaine de sa mère. Elle est donc bien celle qui interroge ses frères sur leur mère, puis celle qui confronte son frère Jonah à ses contradictions et impasses raciales, et c'est en core elle qui retourne chez son grand-père

maternel, Dr Daley, après la mort de son mari, et lance le projet d'école de musique à Oakland dans un mouvement de double hommage à sa mère et à son époux, Robert Rider. Les enfants sont également un outil anaphorique fort. Le fils de Ruth, Robert Jr, extirpe du passé les paroles prononcées par son grand-père des années plus tôt, et le petit garçon égaré à Washington que Delia et David guide jusqu'à ses parents ravive les figures disparues du passé de David Strom grâce à une expression familière:

'The bird and the fish can fall in love. But where they gonna build their nest?' Now the German jerks up, a shock beyond reflex. 'Where have you heard this?' [...] The scientist can't fathom it. 'This is a Jewish saying. My grandmother used to say this. My mother. They meant people must never... They thought at that time...' [...] He's undone by wonder. 'How can you know this, unless... This is remarkable. You have this, too?' (TS 630)

Au nombre de personnages-anaphores se trouve sans doute Ruth Strom dans la mesure où cette dernière s'efforce tout au long du roman de maintenir le lien des enfants Strom puis de ses propres enfants avec leur passé.

La dimension sémiotique du concept de personnage dans *The Time of Our Singing* ayant été analysée, il reste pourtant à démontrer en quoi ces personnages sont fonctionnalisés en soi mais également dans leurs différentes sphères d'actions. Cet aspect de notre analyse nous conduit à revenir aux études menées par Greimas sur les travaux de Propp. Dans sa *Sémantique structurale*, Greimas reprend le concept de modèle actantiel créé par Propp et étend la zone d'étude initialement réduite au conte à celle du récit en général. Nous souhaitons ici étudier la dimension « systématique » de certaines situations dans lesquelles les personnages de Powers se trouvent, afin de voir si ces situations peuvent correspondre comme nous l'avons suggéré au modèle actantiel de Greimas. Le statut sémiologique de personnages existant au sein de schémas actantiels préétablis confirmera ainsi l'influence de la pensée structuraliste dans les procédés de construction des personnages utilisés par Powers. Le concept de modèle actantiel est repris par Greimas en ces termes :

[...] le micro-univers sémiotique ne peut être défini comme univers, c'est-à-dire comme un tout de signification, que dans la mesure où il peut surgir à tout moment devant nous comme un spectacle simple, comme une structure actancielle. (173)

En s'appuyant sur l'idée selon laquelle tout récit ne peut exister qu'à travers un nombre limité de situations actantielles, Greimas envisage ensuite les différents types de « rôles » et combinaisons de rôles que les « actants » ou personnages peuvent avoir. Autrement dit, selon Greimas, tout personnage de récit ne peut exister qu'au sein d'une série de modèles actantiels qui s'associent entre eux en des réseaux complexes :

Il s'agit maintenant d'entreprendre une nouvelle exploration : l'analyse fonctionnelle, nous l'avons vu, pouvait servir à décrire les contenus des actants et donner lieu, par la suite, à la construction d'un modèle actantiel ; mais, en même temps, elle était propre à servir de point de départ à une description portant sur les relations entre fonctions, qui, quoique organisées en récits, devaient, en théorie du moins : a) apparaître, du fait de la redondance qui caractérise toute manifestation discursive, en nombre suffisamment réduit pour être saisies en tant que structures simples ; b) offrir en même temps, du fait de leur succession dans le récit, des éléments d'appréciation permettant d'explicitier l'existence des modèles de transformation des structures de la signification. (192-193)

Nous choisirons ici de ne sélectionner que deux contenus actantiels, pris individuellement puis dans leurs situations de transformation. Dans l'inventaire de Propp, repris par Greimas, les quatrième et cinquième fonctions actantielles correspondent à d'une part, « l'enquête », et d'autre part, au « renseignement ». Dans nombre des romans de Powers, parmi lesquels nous pourrions citer *The Gold Bug Variations*, *The Echo Maker*, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, *Generosity*, *Prisoner's Dilemma* ou encore *Gain*, les modèles actantiels de l'enquête et de la quête de renseignements organisent le cours du récit et distribuent à chacun des personnages un rôle précis. Les figures d'enquêteurs de la fiction de Powers sont pléthores et les situations d'enquêtes et de chasses à l'information tout aussi nombreuses. Dans *The Gold Bug Variations* par exemple, Jan O'Deigh n'a de cesse de s'auto-désigner comme enquêtrice et identifie clairement comme enjeu de la fiction la résolution du mystère incarné par Ressler dont l'objet n'est autre que le désir de connaître le passé de cet individu : « Yet, the detective in me, a hardcover strain cross-bred with hardy paperback perennial, was stumped by Ressler's ingenuity in displaying himself to us without revealing a thing » (*GBV* 112).

Dans chacune de ces enquêtes, le véritable enjeu reste finalement la question de la connaissance, d'un individu ou d'une énigme, ce qui nous permet encore une fois de

rattacher les structures du récit de Powers au modèle actantiel structuraliste mythique de Propp³⁹.

Nous prendrons ici pour exemple le cas de *Prisoner's Dilemma* dont l'enjeu essentiel est de découvrir ce que cache la condition médicale de Eddie Hobson Sr.. L'objet désiré, ici la découverte du type de maladie dont souffre le père met en effet en relation destinataire de cet objet du désir, à savoir Eddie Sr., et destinataires, les quatre enfants Hobson. Le père, adjuvant et origine du secret, est alors en conflit avec les opposants et destinataires en quête de l'objet du secret. Dans la scène suivante, le modèle actantiel mythique semble particulièrement s'illustrer et met en scène les cinq actants du modèle de l'enquête. Alors qu'ils tentent de pousser le père dans ses retranchements et d'obtenir des renseignements sur sa santé, créant ainsi une situation où tous les opposants se mettent en relation pour tenter d'obtenir l'objet du désir de leur quête (la connaissance), ce dernier saisit l'objet spécifique de la quête et le réintroduit de manière symboliquement en les interrogeant (et donc en les repoussant dans leur effort d'opposition de l'adjuvant qu'il représente) sur le problème théorique et abstrait du prisonnier. La scène d'interrogatoire se transforme donc en une situation de communication typique du modèle actantiel de Propp : « A grand entrance; Dad again in peak form. It was once more impossible for any of them to insist on the facts. [...] 'I've been doing a little reading on a Puzzle called the Prisoner's Dilemma' » (PD 69). Après ce moment de situation initiale, les enfants Hobson perdent le contrôle et le pouvoir de la situation d'enquête :

'I've got it,' rejected Rachel, rising to her feet and slamming the table with her fist. [...] Ignoring his big sister's routine outburst, Eddie Jr. Handled the summing up. [...] 'Good man. I like that. Reasoning from above.' Dad sat triumphantly at table, gratified by the response from his brood. 'But how can they get there? What does it mean?' [...] 'But they can't be sure the other can be trusted,' Lily added, catching up to where she could doublethink the old man. [...] Just then Artie, who had gotten the now dog-eared paper towel back and was juggling the numbers for any mathematical escape trick he might have overlooked, flashed onto a little reasoning from above of his own. He

³⁹ Greimas résume le modèle actantiel de Propp en ces termes : « Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant. »

thought: *Good Christ. Ten minutes ago the topic was how to save the man's life. Now it's game theory.* (PD 70-72)

En donnant à son roman le titre de « Prisoner's Dilemma », Powers révèle l'importance des modèles théoriques dans l'univers qu'il crée. À l'échelle microscopique comme à l'échelle globale du roman, les séquences semblent donc suivre un principe structurel et un modèle actantiel aux caractéristiques bien précises. Le motif récurrent de la quête organisée de savoir offre un cadre extrêmement structuré au récit et favorise un modèle structuraliste fort, et nous étudierons à présent, la portée qu'ont les systèmes opérants dans les romans de Powers. La première remarque que nous ferons vise à souligner que les systèmes, en plus d'être omniprésents, se combinent entre eux, comme Greimas en avait suggéré la possibilité :

Le couplage, défini comme une catégorisation des fonctions, a pour conséquence de libérer l'analyse, du moins partiellement, de l'ordre de succession syntagmatique : la démarche comparative, cherchant des identités à conjoindre et des oppositions à disjoindre, peut dès lors s'exercer sur l'ensemble des fonctions inventoriées. Le premier couple de fonctions, « enquête » vs « renseignement » paraît s'inscrire dans le cadre de la conception générale de la communication, et se traduire plus simplement par « interrogation » vs « réponse ». (194-199)

Il est d'autant plus possible d'affirmer que ce « couplage » des modèles et fonctions actantiels est à l'œuvre dans les romans de Powers dans la mesure où il s'agit si souvent de trouver des réponses à des interrogations tournant à l'obsession et à l'enquête. Qu'il s'agisse de Jan O'Deigh, de Karin Schluter, du mari de Laura Bodey, Don, ou de la fratrie Hobson, tous se trouvent lancés dans des quêtes frénétiques d'informations et de renseignements. Désireux de trouver des réponses à leurs questions, les personnages de Powers sont donc des actants aux fonctions aisément identifiables mais aux réseaux et sphères d'actions multiples dont les modalités peuvent se compléxifier infiniment.

Dans *Lectures on Literature*, Nabokov définit ainsi cette notion de distribution et programmation de la destinée des personnages dans son étude de la distribution des rôles dans *Mansfield Park* :

Artistic fate is arranging things so that the true relations between the novel's characters are going to be revealed through the relations of the characters in the play.
(35)

La notion « d'arrangement », ou « d'organisation » des rapports de personnages entre eux à laquelle Nabokov fait allusion semble être utilisée pour signifier que le sens d'une œuvre, ou que la « vérité » des personnages peut être générée par un bon usage et une bonne maîtrise des techniques de fonctionnalisation et instrumentalisation des personnages. La fonction d'un personnage n'est donc plus seulement un ensemble de caractéristiques formelles et artificielles, elle est également, dans sa relation aux autres fonctions d'un même personnage ou aux autres personnages dans leurs fonctions propres, un moyen de révéler un sens autrement difficile à élucider.

2. Fonctions déshumanisantes

Après avoir dégagé un certain type de modèles actantiels dans les romans de Powers, et en avoir analysé l'omniprésence, nous souhaitons désormais montrer que si la notion d'utilité et de fonctionnalité des personnages est en effet créée dans chacun des romans de l'auteur, le concept de « fonction » est parfois réintroduit pour en dénoncer, cette fois, le caractère destructeur et contre-performant. Les personnages construits par Powers comme un « personnel » dont l'essence serait d'être à la disposition d'autrui retrouvent à plusieurs reprises victimes du système au sein duquel ils existent. Nous choisirons en premier lieu d'appuyer nos analyses sur *Gain*, qui décrit du point de vue his torique, économique, social et philosophique, et ce selon les modalités des modèles actantiels étudiés précédemment, la présence envahissante et tentaculaire d'un système entrepreneurial qui finit par anéantir les membres s'y inscrivant. Nous tâcherons d'identifier les modalités d'omniprésence de l'entreprise Clare Soap and Chemical et nous montrerons en quoi les personnages du roman peuvent être considérés comme les « fonctionnaires » de l'immense système entrepreneurial de Clare. Nous étudierons ensuite les procédés de personnification à l'œuvre et nous réfléchirons au sens à donner à l'introduction d'une entreprise comme personnage dans le récit.

Si *a priori* Laura Bodley ne travaille pas, et ne tient donc pas de fonction, dans l'entreprise Clare, que nous prenons ici au sens de représentation symbolique et hyperbolique d'un système et d'un modèle fonctionnel, l'entreprise Clare n'en est pas

moins décrite comme marquant son existence de nombreuses manières ainsi que ceux qui partagent le même espace qu'elle :

[Laura] drives past Clare's Agricultural Division headquarters at least three times a week. The town cannot hold a corn boil without its corporate sponsor. The company cuts every other check, writes the deadlines, sings the school fight song. It plays the organ at every wedding and packs the rice that rains down on the departing honeymooners. It staffs the hospital and funds the ultrasound sweep of uterine seas where Lacewood's next of kin lie gray and ghostly, asleep in the deep. (*Gain* 6)

On note ici le déplacement s'opérant dans la description de l'entreprise Clare. Dans un premier temps, l'entreprise n'est pas décrite objectivement, en terme d'activités ou de bâtiments, mais du point de vue des habitants de la ville dans laquelle elle se situe. La façon dont l'entreprise influence la communauté de Lacewood semble alors être l'aspect le plus valorisé, et la première chose que le lecteur apprend de Clare ne concerne donc pas directement l'entreprise mais les différentes façons dont cette entreprise est impliquée dans la vie des habitants de Lacewood. La deuxième remarque à faire ici concerne le fait que l'entreprise est décrite en termes d'espaces de circulation et d'influence. Quatre types d'espaces sont d'emblée associés à Clare : le terroir, l'école, l'église et l'hôpital. Clare est ainsi perçue comme une présence désincarnée et fantomatique exerçant un pouvoir sur des territoires de toutes natures. Le caractère surnaturel de cette entreprise est désigné comme tel par la structure d'opposition du passage suivant :

She knows what it makes as well as anyone. Soap, fertilizers, cosmetics, comestibles: name your life-changing category of substances. But still, she knows Clare no better than she knows Grace or Dow. She does not work for the corporation or for anyone the corporation directly owns. Neither does any blood relation or loved one. (*Gain* 6)

Clare est donc présentée avant toute chose comme un paradoxe. Sans véritablement savoir comment ni pourquoi, Laura sait que l'entreprise fait partie intégrante de son existence. La caractérisation de cette entreprise vise ainsi à la désigner comme une source de pouvoir insidieux, et comme un système aux ramifications dont nul ne connaît complètement l'existence. *Gain* représente de façon allégorique le concept même de système fonctionnel aux excès néfastes, et en révèle le caractère colossal :

Business ran in the Clares' blood long before the first one of them made a single thing. That family flocked to commerce like finches to morning. They clung to the watery edge of existence: ports, always ports. They thrived in tidal pools, half salt, half

sweet. Brackish, littoral. They lived less in cities than on the sea routes between them. Clare was, from the first, transnational. Family merchants traded in England for the better part of a century, specializing in a bold shipping commerce that ruined and made their fortune several times a year. Each generation refined the gamble. Jephthah Clare drank in gambling with his mother's milk. He gambled the way he breathed. (*Gain* 8)

La métaphore animale et le choix d'un oiseau grégaire, le mandarin, pour représenter les membres de la famille Clare proposent au lecteur une vision menaçante des fondateurs de l'entreprise. En un nombre indéfini, les Clare se situent stratégiquement et prospèrent de façon quasiment virale. Leur prolifération en nombre ainsi que la rapidité de leur prise de pouvoir économique sont signifiées par la métaphore liquide : sans effort et de façon inéluctable, les Clare se transmettent entre eux compétences et richesses, et élargissent leur zone d'influence.

Il est à présent possible de dire que Clare est présentée comme un système monumental et omniprésent, et il nous reste alors à étudier les façons dont Clare se positionne comme centre, agrégeant tout individu à son espace d'influence. Le premier aspect sur lequel nous reviendrons concerne Laura, dont la profession ne la relie pas directement à Clare, comme nous l'avons mentionné. Pourtant, cette dernière sans le savoir, sert malgré tout la communauté Clare à travers un métier qui ne semble pourtant pas l'aliéner au groupe :

She thinks of a house she sold last month. That subdivision out north of Fairview, just air lifted in by helicopter. The new couple, Clare executives, and their little daughter. She stood in the treeless, bald lot with them. Across the lunar landscape, a common flicker clung and rapped at the polyurethane, simulated-wood-grain gingerbreading, completely baffled. Couldn't sink a hole and wouldn't give up. (*Gain* 29)

Sans même avoir à être identifiée dans le système comme membre à part entière, Laura en fait malgré tout partie. Sa fonction au sein du système Clare est entièrement implicite et bien qu'en périphérie, Laura évolue au sein d'un espace présenté comme surchargé en produits chimiques et mortifères. La notion de fonction prend ici une dimension négative et est associée à une entreprise de manipulation et d'exploitation.

Les fonctionnaires du système Clare sont entièrement dévoués à la cause de l'entreprise et leur fonction prime sur tout autre aspect de leur existence, conférant ainsi une

valeur existentielle à la notion de fonction. Le personnage de Don prend conscience de ce fait au moment où il demande implicitement à une employée de Clare et ancienne collègue de choisir un camp. Le passage ici mentionné décrit un changement imperceptible dans le comportement de Deb et une perte implicite d'allégeance à Don:

Unbelievable. They've worked together for over three years. She's paid out tens of thousands of dollars for his various college drives. She's flirted outrageously with him. Even bad-mouthed the company, indirectly, afterwards. [...] She can't possibly feel loyalty toward this blob, this amorphous jellyfish of fifty thousand people who don't care if she lives or dies. She can't possibly *like* that Nutrifruit shit. But it's not even a contest. It's over before he can even ask her to make a choice between Clare and him. Over, and the amorphous blob has won. (*Gain* 260)

L'expansion du système Clare et l'étendue de ses ramifications sont exprimées à travers le passage clé de la description de l'entrée en bourse de l'entreprise. En effet, en rendant l'entreprise publique, peu à peu, Clare parvient ainsi à faire en sorte que tous dépendent de l'entreprise, et vice versa. La métaphore économique permet à Powers de révéler le caractère spectaculaire de l'expansion d'un système à l'origine familial, mais désormais ouvert à de nombreux contributeurs et potentiels actionnaires et « fonctionnaires » :

None of the firm's owners had the expertise to manage such a monstrous transformation. [...] Clare's initial public offering of 40,000 shares ran for five days. The coy brevity of the offer revealed the move to be little more than a first, strategic step. [...] And yet Clare now had shareholders. Slowly, over the years, their numbers swelled, each private citizen controlling an infinitesimal fraction of the whole operation. (*Gain* 238-239)

La fonction que chacun occupe au sein du système leur est en permanence rappelée par la présence constante et agressive de l'entreprise. Nous souhaitons rappeler ici la nature des deux types d'approches choisis par Powers pour décrire l'entreprise. Clare est envisagée en termes d'espace, dans un premier temps, et en termes d'avatars, dans un deuxième temps. Clare apparaît donc au lecteur comme un système d'expansion territoriale et une source de pouvoir polymorphe, à la fois omniprésente et invisible. De façon générale, Powers favorise la forme métaphorique pour désigner une entreprise dont le don d'ubiquité suggère la présence d'une menace. Powers prête donc à ses personnages

l'intuition d'un surplus de sens concernant l'entreprise, et met en scène les hésitations et difficultés rencontrées par certains d'entre eux pour décrire ce que Clare leur évoque :

The metaphor's right: an old castle keeping watch over its village, spires towering over a civic jubilee. Two office complexes, an indoor-outdoor mall with skylit promenade, a research facility, corporate theater, and conference center. (*Gain* 254)

La raison à ces difficultés est essentiellement liée aux volumes et à la diversité des activités et modalités de présence de l'entreprise au sein de la communauté de Lacewood. Loin de se résumer à ces activités de production, l'entreprise se réinvente en permanence et prend de nouveaux visages qui lui permettent d'étendre à l'infini sa zone d'influence :

So we pitch in. Our volunteer agreements keep the fire and police departments on the alert. We sponsor rescue and emergency efforts and train county crews in the handling of hazardous wastes. [...] We support the work of local youth clubs and recently funded the conversion of many of the town's public buildings, making them more accessible to people with disabilities. [...] Our Fourth of July float has won a trophy in eight of the last ten parades. And when Central High School's llama was pinning with loneliness, we bought Lacewood's beloved mascot a mate. Clare has more than twenty production facilities on every major landmass but the icy ones. We market our products in 83 countries to half a billion consumers. As corporate bodies go, ours has grown beyond belief in this short century. (*Gain* 140)

Présente dans tous les aspects de la vie communautaire, Clare transforme donc la notion même de fonction : la fonction occupée par chacun fonde leur existence plutôt que de n'occuper qu'une partie de cette existence. Clare touche en effet les habitants de Lacewood bien au-delà de leurs emplois respectifs, au sein ou en périphérie de l'entreprise, et répand donc son influence de façon inexplicable et quasi surnaturelle :

'But I never worked... I mean, my job...' 'You know what I think?' Janine says, riffling through her purse. 'I think it's in the air and in the water, and now it's in the ground. Builds up in the food. Every year a little more. You don't have to work for them. They'll come to you. You don't even have to be in town.' (*Gain* 190)

Clare est donc dématérialisée au point de devenir un poison protéiforme et travaillant inlassablement à la destruction lente des membres les plus faibles de la communauté. Les traitements de chimiothérapie qu'endure Laura ne sont pas décrits

comme traitements mais comme des sessions d’empoisonnement indirectement orchestrées par Clare :

The dexamethasone starts leaking into her at two-thirty in the afternoon. It dribbles for an hour and a half. [...] At four, Tracy, the supercompetent onco nurse, comes to change her bag. ‘This is Ben adryl, 50mg. It’s an antihistamine and an anti-emetic.’ [...] The ingredients multiply without limit, most of them less than a month and a half old. How we live, now: a new set of doses every day. From experiment to established practice, even before the first round of guinea pigs can sicken or get better. This huge practice, this sacrament, millions of interlocking decisions implemented by tens of thousands of orderlies, each doing his expected turn. (*Gain* 112-113)

Le vocabulaire de la pénétration de corps étrangers et de la contamination par voie intraveineuse peut même évoquer une vampirisation du personnage de Laura, dont le sang est en effet soudainement mêlé et perdu, créant un affaiblissement inexorable dont la mort est l’unique issue. La mainmise du système sur les membres de la communauté est immédiate et le rappel symbolique des circonstances de la naissance de Tim suggère que les êtres existent bien au sein du système dès le jour de leur naissance. L’image du petit corps contaminé par les odeurs d’hôpital signe la défaite de l’individu face au système dans lequel il finira donc par prendre une fonction :

He smelled like a hospital. Like they might lose him at any minute to his health scent. This chemical antiseptic: the stink of medicine and meters. The little guy smelled like he’d been swabbed in some formaldehyde, a bath to put him beyond all earthly corruption. (*Gain* 110)

L’ambition dévorante des fondateurs de l’entreprise est mentionnée à plusieurs reprises et la belligérance de ses membres de la famille Clare surdétermine l’image déjà négative de prédateur donnée de l’entreprise :

Hoary Samuel saw no reason why the corporation—no longer his to control—could not go on self-propagating forever. Soap had caught on in prosperous America, more than anyone could have predicted. The clients could be counted on to generate a steady demand. Each year brought increases in efficiency. Supplies grew cheaper. Competition shook out smaller firms, while latecomers could not hope to win a foothold in ground so densely planted. (*Gain* 180)

Les avancées et succès financiers de l’entreprise semblent donc à prendre comme des étapes de contamination. Progressivement, la machine Clare avance sur le monde et

impose une certaine vision de l'humanité, fondée sur une approche moléculaire de toute forme de vie :

Life without chemistry would look a lot like no life at all. Civilization has had growing pains, to be sure. It always will. That's no reason to throw in the no-iron, synthetic-fiber towel. We just need to choose what kind of world we want to live in, and then build that place. And to do that, we'll need the right building blocks. Less knowledge is not the answer. Better knowledge is. Chemical processes are not the problem. They're the rules of the game. It's elementary: your life is chemistry. So is ours.

The Industrial Processes Group
Clare Material Solutions (*Gain* 153)

D'une certaine façon, tout dans l'univers de *Gain*, s'organise selon le schéma de synthèse mis au point par Neeland Clare pour créer artificiellement de plus grands volumes d'alcalis⁴⁰. À l'échelle des êtres, toute relation à autrui ne peut être que de nature hiérarchique et les individus ne peuvent sortir du carcan d'un principe en effet rigoureusement conservé par l'entreprise. Le principe organisateur de l'entreprise s'illustre par des schémas dont la philosophie se résume ainsi :

From the first, the new structure distinguished between those responsible for guiding daily operations and those who directed broader company objectives. At every gauge, each man now either directed or implemented. Each of the many functional departments included both an executive planner and a day-to-day manager. Collectively, the committee of executive department heads planned the policies and set the direction of the enterprise as a whole. [...] Clare had become a vast man-of-war, if not a small armada. (*Gain* 274)

La valeur des individus n'est plus alors une notion pertinente pour les acteurs du jeu dont les personnages de Powers se trouvent en effet prisonniers. Toute dimension vertueuse de l'idée de fonctionnalité et de rôle semble ici rejetée et le vice d'une logique utilitaire, par la même occasion, dénoncé. La figure monstrueuse de l'entreprise Clare s'apparente au

⁴⁰Le schéma mis au point par le personnage de Neeland est reproduit scrupuleusement par Powers au sein du texte, mettant ainsi l'accent sur l'importance de la notion de système et de relations nettement et scientifiquement définies. Powers mentionne ironiquement que le schéma de synthèse de Neeland est en réalité un échec pour ne pas avoir inclus toutes les réelles ramifications d'un système moléculaire plus complet que celui qu'il a vu envisagé : « But Neeland's chart failed to include every substance that the process produced. [...] Somewhere, Neeland's chart had to harbor undiscovered branches, cleaner, more efficient arrows curling from sulfur to soda and back » (*Gain* 172).

pouvoir invisible du système despotique incarné par Big Brother dans le roman *1984* de Georges Orwell. Pouvoir totalisant et totalitaire, Clare détruit l'idée même de liberté et vide les êtres de leurs qualités individuelles.

Nous étudierons à présent le personnage de Taimur Martin dans *Plowing the Dark*, dont la fonction, tant structurelle que fictionnelle, semble moins aisée à identifier, mais dont le statut de personnage correspond toujours bien à la définition que Propp donnait de la notion de fonction : « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'Intrigue » (31). Taimur Martin, comme Laura Bodey, sont des personnages dont les actions peuvent être considérées comme n'étant là que pour désigner le sens plus large de leur impact dans l'intrigue et peut-être indirectement exprimer une vision du monde plus large, ou encore illustrer un point de vue de l'auteur. Nous viserons ici à démontrer que Taimur Martin et Laura Bowdey se rejoignent donc dans leur rôle de dénonciation de l'aliénation des individus à une fonction destructrice et déshumanisante. Taimur Martin est présenté comme une figure d'imposteur, prenant un poste de professeur d'anglais pour des raisons aussi absurdes qu'hasardeuses :

There is a harsh humor to it: nailing the job interview because of your Muslim mother. Because you do n't currently drink, no matter the historical reason. Because they mistake you for one who understands the Faithful. Because tenacious Lebanese need the same English your Japanese businessmen did. (PTD 44)

De même que Laura Bowdey tentait de survivre dans une existence dont elle ne comprenait pas elle-même tous les enjeux, Taimur Martin se retrouve dans une situation qu'il ne comprend ni ne cherche à comprendre réellement. En dépit des apparences, ces figures de personnages à la dérive sont investies de fonctions, dont ces derniers prennent peu à peu conscience. De façon ironique, l'auteur condamne ces deux personnages à des drames dont ils ne sont que les victimes passives et leur assigne une fonction qu'ils ne comprennent qu'au moment de leur chute. Dans l'acte d'accomplissement de leur fonction, ces personnages prennent toute la mesure de ce qui constitue la raison de leur existence au sein de l'intrigue et de la narration. Comme mentionné plus haut, la fonction de Taimur Martin est teintée d'ambiguïté et se trouve par conséquent difficile à cerner, car la tentation est grande d'assigner une fonction politique et idéologique à la figure de victime qu'il représente. En effet, tout d'abord présenté comme une victime des politiques menées par son pays à l'étranger, ce statut est rapidement remis en cause par le personnage :

Hostage: each passing day adds another letter to the hangman's word. It grows hourly harder to deny that you've become the next victim in a serial crime that you thought had exhausted itself in pointlessness. Just one more naïve Westerner picked off the streets for nothing, an uncashable token held to impress an enemy who doesn't grasp the first thing about the rules of exchange. [...] Not a hostage : just some collateral pawn, held for imaginary leverage in a game where no one can say just what constitutes winning. (PTD 100-101)

Le caractère politique de son enlèvement est immédiatement minimisé et Powers substitue au message politique un sentiment d'absurdité absolue. Plutôt que de se situer dans une logique de dénonciation, Powers préfère adopter une autre perspective du drame vécu par Taimur et propose une lecture nuancée, dont le sens ne s'offre au lecteur qu'à la lumière du deuxième niveau de l'intrigue. Le sens à attribuer à l'évènement vécu par Taimur Martin rejoint le sens que prend la fonction correspondant au personnage. En effet, par ses caractéristiques propres, de passivité et d'incompréhension globale du monde dans lequel il vit, Taimur constitue un personnage adéquat pour endosser la fonction d'observateur. Dans *Plowing the Dark*, le personnage de Taimur Martin n'a d'autre fonction que d'attendre. Dans sa cellule, Taimur observe, est à l'affût du moindre bruit, de la moindre odeur, et finit par constituer un appareil d'enregistrement et de recensement de tous les détails de son expérience :

You walk in chained arcs around the radiator, trying to force up the real date as if it were a forgotten phone number. Here, in this empty cube, you choke like a child lost on a packed midnight train platform in some mass deportation. You'll call out. Yell for your captors. Trade a beating for today's date. Then, through the muffling wall, a signal reaches you. The background hum of traffic modulates. The air erupts in a spectral cry, then its echo. The sound reverberates, a civil defense drill. Electronic muezzins pass the fugue, back and forth, like shoeless street kids passing around a soccer ball. (PTD 98-99)

Dans une bulle claustrophobe, Taimur est condamné à une observation microscopique de tout ce qui l'entoure. Chaque détail, de souffrance, ou de souvenirs éparpillés, devient le centre de son existence. Si la passivité du personnage de Laura Bodey faisait d'elle une victime idéale, celle de Taimur Martin fait de lui un parfait engin d'observation et d'inspection. Par conséquent, si une fonction idéologique, sociale et philosophique pouvait être attribuée au personnage de Laura Bodey, la fonction politique et

idéologique est difficile à justifier concernant le personnage de Taimur, comme ce passage le suggère :

There is a truth only solitude reveals. An insight that action destroys, one scattered by the slightest worldly affair: the fact of our abandonment here, in a far corner of a sketched space. This is the truth that enterprise would deny. How many years have you fought to hold at bay this hideous aloneness, only now discovering that it shelters the one fact of any value? [...] The place where you've been unfolds inside you. A space in your heart so large it will surely kill you, by never giving you the chance to earn it. (PTD 414)

Ce que Taimur Martin retire de cette expérience ne concerne aucun enjeu d'ordre public. Dans l'enfer de sa captivité, paradoxalement, Taimur Martin retrouve un moi enfoui et la vérité de son existence. Taimur Martin, en parallèle de Adie Klarpol, incarne un effort de recentrement sur soi ou sur des projections mentales de soi, c'est-à-dire un effort d'observation pure. Le trait de passivité mentionné plus haut fait de ce personnage une figure privilégiée d'absorption du monde qui l'entoure. La situation de repli sur lui-même dont il se retrouve prisonnier le renvoie à un passé oublié de sa personne, à des sentiments refoulés et incompris :

The days cross off more easily than the hours. You look inward for some diversion, a fidgety Iowa kid in the backseat of a Yellowstone-bound Rambler who exhausts the possibilities of license-plate bingo long before washing up on the lee shore of Nebraska. Your head is a gray-green, tidal emptiness. Your mind rebels against the smallest admission of your fate. Thought becomes a blur. Nothing there. No more than a reflection of the formless pit where they've pitched you. (PTD 99)

Il semble alors possible d'avancer que le personnage de Taimur assume une fonction narrative et structurelle de ralentissement et dilatation du moment narratif. L'ensemble de sa captivité est un moment d'introspection et d'exploration de lui-même et lui fait dépasser très largement sa fonction même. Ses limites physiques et mentales, ses rêves et peurs, ses lâchetés et preuves de courage, sont tous passés au crible de son introspection. Le temps de la narration, entièrement centré sur Taimur, s'immobilise et se détend, pour devenir le lieu de cette exploration, et faisant du personnage le support, non pas d'une entreprise de dénonciation comme cela était le cas pour Laura Bodey, mais d'un désir d'introspection.

3. Fonctions assumées et dépassées

Après avoir étudié l'importance de la notion de fonction dans l'univers de Powers à travers l'exemple que *Gain* fournit, puis détaillé les différentes modalités de déshumanisation des rôles auxquels les personnages ne peuvent échapper, nous souhaitons maintenant démontrer que la notion de fonction pure n'est pas toujours aussi univoque qu'il y paraît. Dans *Galatea 2.2*, Powers réaffirme l'importance de cette notion de fonction, mais, selon nous, pour faire s'interroger le lecteur sur les potentielles nuances à apporter au sens qui y est généralement associé. En mettant au centre de ce roman le thème controversé de l'intelligence artificielle, Powers semble attirer l'attention sur la complexité d'une notion éminemment ambivalente. Dans *Galatea 2.2*, Powers pousse plus loin sa réflexion sur la notion de fonction en faisant d'une création artificielle et informatique un personnage à part entière. Personnage sans corps, concept pur et rêve adamique d'un ingénieur, celle qui finit par devenir Helen est initialement présentée comme une fonction pure. Sa création n'a pour but que de remplir les rôles que lui assigneront ses créateurs et son existence n'est *a priori* justifiée par rien d'autre que par l'accomplissement des tâches qui lui reviendront. Helen représente à l'origine un pur moyen d'action, et ne semble condamnée à n'être qu'un personnage sans visage. Pourtant, en érigeant une fonction pure au statut de personnage sans visage, Powers semble bien vouloir attribuer à cette fonction un surplus d'être. De machine, Helen devient donc une machine humaine, qui se justifie dans ses mécanismes fonctionnels mais se réalise ailleurs. À l'inverse de ce qu'il dénonçait dans *Gain*, l'auteur semble donc vouloir faire s'interroger sur les limites –repoussées dans *Galatea 2.2*– d'une notion plus complexe qu'il n'y paraissait. À travers notre étude des étapes d'avènement de l'être de Helen, nous montrerons en quoi Powers met donc bien en avant dans son roman la possibilité de considérer la notion de fonction comme un facteur d'humanité plutôt que de destruction du caractère humain.

La description de la première version de Helen la désigne tout d'abord comme un objet, aux caractéristiques les plus rudimentaires et utilitaires. Les composants électroniques dont elle est faite n'ont pour but que d'acheminer des ordres :

Lentz built Implementation A more for my education than as a prototype with any real pretensions. The beast wasn't winning any beauty prizes, either in books or in conception. Lentz cobbled up a card cage to the black plane of your basic vanilla

workstation. A few I/O devices, registered antiquities all, hung off the ports, windows to this poor contraption's soul. (G2.2 71)

Helen ne représente alors qu'un concept dont le principe reste purement théorique et dont les tenants et aboutissants sont considérés comme un simple objet d'expérience. Helen est envisagée comme un projet scientifique, et comme un ensemble de mécanismes complexes permettant à ses créateurs de multiplier et de complexifier les tâches qu'ils lui assigneront :

'As I understand it, you present the net with a pattern of input. This signal pattern flows from neurode to neurode along branching, variously weighted connection paths. If the sum of inputs on the receiving neurode exceeds its signal threshold, it, too, fires and passes along more signal. Spreading activation, it's called.' [...] 'The signal pattern spreads through the net from layer to layer. A final response collects at the output layer. The net then compares this output to the desired output presented by the trainer. If the two differ, the net propagates the error backward through the net to the input layer, adjusting the weights of each connection that contributed to the error.' (G2.2 68)

Helen est donc en quelque sorte une figure de fonctionnaire, et d'« actante » idéalisée pour ses créateurs. Nous prenons ici le terme de « fonctionnaire » pour montrer qu'elle n'est à ce stade qu'un contenant que Lentz et le personnage de Powers tentent de perfectionner et dont ils pensent pouvoir créer une version toujours plus indépendante et efficace. À l'origine, Helen est dépourvue de toute caractéristique individuelle et ne peut être considérée que comme une machine :

However humble, the rig gave us an entree. A workable learning algorithm can run on any platform. The brain, Lentz had it, was itself just a glorified, fudged-up Turing machine. Our cerebrum-to-be had no neurons, per se. No axons or dendrites. No synaptic connections. All these structures hid in simulation, dum mied up in the standard linear memory array. The bare troika of Boolean operators brought them into metaphorical being. We used algorithmic system. Implementation A was a ghostly hologram. It froze our words the way a scribbled shopping list, falling from a book where it has spent a misplaced lifetime, revives that longhand you thought you'd live alongside forever. (G2.2 71)

Helen semble donc bien n'être qu'une abstraction qui peut se résumer à travers les différentes fonctions qu'elle assume, et qui supporte des termes simplement techniques :

The gist consisted of vectors. A stimulus of vectors, converted by the net's self-reorganization into a response vector. We started with a three-deep array of neurodes, enough for a test start. Each field was the size of the net that had learned to pronounce English. (G2.2 71)

Le but de l'expérience conduite par Lentz est de copier une réalité humaine et de créer l'illusion d'une personne à travers l'accumulation de compétences langagières. L'expérience réintègre les principes de base du test de Turing (Turing) et vise donc à créer de toute pièce, par le biais d'une machine et des moyens les plus artificiels une caractéristique propre au groupe humain :

In a real Turing Test, our black box, on the other end of a Teletype, would have to convince an examiner that it performed like a real mind. Operationally equivalent. Indistinguishable. Given any topic under the sun, our machine would have to fool the questioner, to pass for a human. A perfect, universal simulation of intelligence would, for all purposes, *be* intelligent. (G2.2 52)

Helen est donc conçue comme un paradoxe au sens où tout ce qui la compose la désigne comme une machine, mais où sa fonction la propulse potentiellement au rang d'être humain. Ce paradoxe provocateur fonde le principe même de l'expérience⁴¹ et le caractère contradictoire des données de base de l'expérience est clairement exprimé par le personnage de Powers dans le roman :

Helen was Lentz's meaning-paradox: our Net of nets, like some high Gothic choir, asserted significance while denying any algorithm's power to reach it. Meaning was a contour. All those wrong turns we had to bring back from the dead. (G2.2 190)

En se représentant dans la fiction, l'auteur représente les différentes étapes d'acheminement de la réflexion à mener sur le test de Turing. Dans un premier temps, son personnage adopte une attitude toute positive, une fois passée la réaction d'étonnement initial, mais évolue rapidement au point de donner l'impression, par la maîtrise de l'élément technique de l'expérience, qu'il adhère au projet :

⁴¹Turing ouvre le rapport de son expérience sur ces mots : « I propose to consider the question, 'Can machines think?' This should begin with definitions of the meaning of the terms 'machine' and 'think.' The definitions might be framed so as to reflect so far as possible the normal use of the words, but this attitude is dangerous. If the meaning of the words 'machine' and 'think' are to be found by examining how they are commonly used it is difficult to escape the conclusion that the meaning and the answer to the question, 'Can machines think?' is to be sought in a statistical survey such as a Gallup poll. But this is absurd. »

‘I guess the idea is that backward error propagation may resemble higher-order brain processes. True, individual nerve pathways are one-way. But neuronal paths as a whole do connect portions of the brain in two directions. (G2.2 70)

Le personnage de Powers comprend pourtant rapidement les limites de l’expérience et amène par la même occasion le lecteur à s’interroger sur ce qui reste au cœur de ce roman de Powers, à savoir la difficulté qu’il peut y avoir à établir une frontière entre la notion de fonction, professionnelle, sociale, historique, intellectuelle, et celle de personne. Le passage du statut de pure fonction à celui de personne s’opère pour le personnage de Helen au moment où cette dernière parvient à faire un usage différent du langage acquis. En prenant le langage comme sujet de conversation, Helen passe à un niveau supérieur de communication avec le personnage de Powers et explore la dimension « métalinguistique » de la langue qui lui a été apprise, au sens où Jakobson l’entendait :

Une distinction a été faite dans la logique moderne entre deux niveaux de langage, le ‘langage-objet’, parlant des objets, et le ‘métalangage’ parlant du langage lui-même. [...] Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s’ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose). ‘Je ne vous suis pas—que voulez-vous dire ?’ demande l’auditeur, ou, dans le style relevé : ‘Comprenez-vous ce que je veux vous dire ?’ [...] L’information que fournissent toutes ses phrases énonciatives porte uniquement sur le code lexical du français : leur fonction est purement métalinguistique.⁴²

A travers la question de l’usage que Helen fait du langage, se joue donc la question du statut ontologique de ce personnage. La capacité de dissimulation et la distance critique que Helen acquiert peu à peu vis-à-vis des informations qu’on lui propose, la propulsent au rang d’être humain :

It occurred to me: awareness trapped itself inside itself. The function of consciousness must be in part to dummy up and shape a coherence from all the competing, conflicting subsystems that processed experience. By nature, it lied. Any rendition we might make of consciousness would arise from it, and was thus about as reliable as the accused serving as whole witness for the prosecution. The window in question was so small and fogged that I did not even know why I worried about whether she had one. (G2.2 218)

⁴²Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Editions de Minuit, 2003).

En redéfinissant le statut de ce personnage, Powers nuance une vision purement structuraliste des êtres et propose même une critique implicite de la pensée structuraliste. Jacques Derrida, dans *L'écriture et la différence*, rappelait à propos des fondements de la pensée structuraliste :

En critique littéraire, la 'perspective' structurale est, selon le mot de J.-P. Richard, 'interrogative et totalitaire'. La force de notre faiblesse, c'est que l'impuissance sépare, désengage, émancipe. Dès lors, on perçoit mieux la totalité, le panorama est possible, et la panorographie. Le panorographe, image même de l'instrument structuraliste, a été inventé en 1824, pour, nous dit Littré, 'obtenir immédiatement sur une surface plane, le développement de la vue perspective des objets qui entourent l'horizon'. Grâce au schématisme et à une spatialisation plus ou moins avouée, on parcourt *sur plan* et plus librement le champ déserté de ses forces. (12-13)

Le caractère « totalitaire » de la pensée structuraliste est d'une certaine façon rassurant dans la mesure où il donne une illusion de pouvoir aux critiques d'une œuvre, par exemple, qui se convainquent alors qu'ils ont le pouvoir de circonscrire, autrement dit, d'envisager tous les aspects d'une œuvre. Mais les personnages des romans de Powers semblent bel et bien s'éloigner de ce courant de pensée, en confrontant le lecteur à un des « restes » de la pensée structuraliste. Malgré toutes les possibles analyses structuralistes de son œuvre, Powers laisse pourtant son lecteur sur l'image d'un personnage, Helen, ayant bel et bien vaincu et retourné contre elle-même une vision purement structuraliste du personnage et de l'individu. En privant le lecteur d'une vision du monde parfaitement ordonnée dans lequel les êtres correspondent et se résument à un ensemble de fonctions prédéterminées, Powers semble refuser un rêve épiphanique et rassurant. En dépit de la violence de ce qu'une telle perspective peut engendrer, comme l'auteur le suggère avec *Gain*, cette vision du monde permet pourtant d'arriver à un type de conclusion sur l'humanité et offre la satisfaction d'arrêter le sens à un point fixe. La rigidité du modèle structuraliste, de façon paradoxale, offre un cadre de réflexion familier. L'auteur substitue, à notre avis, à ce type de pensée un univers instable où le sens ne se donne que de façon voilée, et différée, sans que cela ne constitue jamais un manque, ou une source de souffrance. Derrida remarquait à propos des jeux du signifiant que « [C]ette différence, ces délais, ces relais représentatifs détendent et libèrent le jeu du signifiant, multipliant ainsi les lieux et les moments du dérobement » (286), et il semble bien que la libération et la

coexistence de plusieurs sens possibles soit l'objectif de Powers dans nombre de ses romans.

Avec *Galatea 2.2*, plutôt que de se limiter à une démarche de dénonciation, Powers pousse le lecteur à réfléchir à la complexité de la notion de fonction. L'ambiguïté de la relation de son propre personnage et de Lentz à la machine Helen est le signe d'un au-delà et d'un reste – à élucider – du concept de fonction. Si la fonction peut être aliénante, elle peut aussi être le moyen d'avènement d'une personne à l'étendue totale de son être, et dans le cas de Helen, la maîtrise des fonctions langagières pour laquelle elle avait été créée semble devenir le moyen de son retournement critique contre ses mêmes fonctions. À travers ces capacités langagières Helen, être artificiel, se réalise donc grâce aux fonctions qui lui ont été assignées, et en devenant peu à peu consciente de ce qu'elle représente, Helen dépasse ce pour quoi elle avait été initialement conçue. Plus qu'un joug dont elle aurait à supporter le poids, la fonction de parler devient pour Helen le moyen de se libérer et de s'extraire d'elle-même. Son unique fonction, la parole, devient pour elle un moyen d'accéder aux autres et rejoint ce que Georges Gusdorf décrivait en ces termes :

Dès le point de départ, le langage jalonne la ligne de rencontre entre le moi et autrui, et pendant longtemps il consacrera la dépendance de moi à l'égard d'autrui, puisque avant de prendre la parole, il faut l'avoir reçue toute faite. [...] La parole est ici comme un *trait d'union*. (*La parole* 51)

La fonction oratoire permet à Helen de se construire et d'accéder à une compréhension d'elle-même et du monde dans lequel elle évolue. De façon simultanée, cette fonction nouvellement acquise et parfaitement maîtrisée, lui permet également de dépasser ses créateurs, et plus spécifiquement, les impasses personnelles et amoureuses du personnage de Powers, quand lui-même tente toujours de comprendre les sous-entendus avec lesquels il se protège :

She knew. She'd assembled. I could keep nothing from her. She saw how the mind makes forever, in order to store things it has already lost. She'd learned how story, failing to post words beyond time, recalls them to a moment before Now left home. 'How on earth...? Where did you come up with that?' My machine waited for me to catch up with her. 'I wasn't born yesterday, you know.' (*G2.2* 310)

Plus qu'une maîtrise purement technique de l'exercice de la parole, Helen sait faire un usage métalinguistique du langage, comme nous l'avions vu, mais le passage cité ci-dessus montre également qu'elle est en plus capable de comprendre ce qui se joue dans le

langage même et ce que représente une parole « authentique » pour reprendre le terme de Gusdorf :

L'efficacité de la parole trouverait donc ici une limite impossible à franchir. Les mots ne donnent pas accès à la vérité personnelle. [...] La communication la plus véritable entre les hommes est une communication indirecte, c'est-à-dire qu'elle s'opère malgré le langage, par des moyens de fortune, —et souvent à contre-sens du langage. (81)

Par l'exercice de sa fonction, Helen réaffirme une existence à l'origine artificielle et illégitime, et transforme la fonction de langage en prise de pouvoir :

La communication vraie est réalisation d'unité, c'est-à-dire œuvre commune. Unité de chacun avec l'autre, mais ensemble unité de chacun à soi-même, réarrangement de la vie personnelle dans la rencontre avec autrui. Je ne communique pas aussi longtemps que je ne fais pas effort pour délivrer le sens profond de mon être. (59)

La notion de fonction, vilipendée dans *Gain*, nuancée dans *Galatea 2.2*, se trouve également au centre de nombre des autres romans de Powers et reste donc une préoccupation centrale de la pensée de Powers. Dans *The Time of Our Singing*, bien que le personnage de Joseph soit souvent considéré comme la victime de l'ambition de son frère, les sentiments du personnage et du narrateur restent jusqu'au bout ambigus pour le lecteur. Ecartelé entre le désir de se libérer d'un rôle épuisant et castrateur, et le besoin de se sentir utile, Joseph reste un personnage du doute, pour qui assumer ses fonctions, reste une source inégalable de valorisation :

The choice to go to Europe closed back up around me, like the Red Sea in reverse. I'd abandoned a woman devoted to me, to devote myself again to my brother. I'd finally given up waiting for my sister to contact me, and I had left her no forwarding address. After such leaving, nothing could be wholly again. I felt miserable as I ever had in this life. And as free. (TS526)

A plusieurs reprises, Joseph se trouve validé dans son être grâce au rôle qu'il tient auprès de son frère, et il parvient même à se faire complimenter indirectement par son frère à chaque fois qu'il colle à ce rôle. La fonction qu'il occupe semble alors presque devenir un prétexte pour le personnage de Joseph :

'Get rid of me, Jonah'

‘Are you mad? You’re my rabbit’s foot. My shrunken-headed voodoo doll.’ He reached over to rub my hair, his good-luck charm, one degree nappier than his. He knew I hated that. [...]

‘I’m dragging you down. Even when I’m on the ark, I’m just ballast.’

‘Ballast is good. Keeps ship steady.’

‘You need to have someone who’s you’re equal.’

‘I have that.’ (TS 214)

D’une certaine façon, rester dans l’ombre de son frère lui permet également de vivre par procurati on un rêve auquel il n ’aurait pu être jamais eu acc ès autrement. Dans l e passage ci-dessous, le jeu des pronoms personnels offre un exemple intéressant du transfert d’émotions qui semble en effet se jouer entre Joseph et Jonah :

These few minutes are the sole point of our long self-burial. We’ve spent our adolescence underground just for this, this winning, dragging the prize back up to the light of day. [...] His sound is automatic, autonomic, so honed, we could walk away and leave it out here onstage alone: music perfect to the point of absentee, exuberant, flexing all the musculature of joy, without the slightest visible effort. (TS 215)

Bien que Jo nah soit le seul artiste sur scène et bien qu’il soit le seul à gagner cette compétition de chant, Joseph s’associe à travers le pronom « we » à la victoire de son frère et de façon imperceptible, s’inclue également au groupe de spectateurs. Joseph, en gardant un rôle aux limites bien défin ies peut donc à la fois être valorisé, accéder à une gloire autrement hors de portée et continuer à apprécier un niveau de virtuosité exceptionnelle. Le caractère en apparence uniquement aliénant de sa fonction se transforme en mode privilégié de survie pour le personnage de Joseph. En restant dans l’ombre de son frère, Joseph n’est jamais forcé de se confronter à ses propres limites. Le commentaire suivant souligne à quel point Jonah constitue un alibi puissant pour justifier, par exemple, son départ de Juilliard :

‘Jonah, I have to graduate.’

‘Jesus. What do you take me for? I’m not going to thwart your education, for Christ’s sake. You’re a growing boy.’ I never did graduate. But I suppose, technically, Jonah never thwarted my education. (TS 203)

Enfin, tenir son rôle permet à Joseph d’être le préféré de tous et de conserver le respect et l’amour de tous : « I am the peacemaker, the conciliator, the crossover [...] » (TS 296).

Articulée autour d'une réflexion plus large sur ce qui constitue l'individualité d'un être, la pensée de Powers a pour objet tous les aspects relatifs à la personne. En réfléchissant aux différents obstacles, et limites rencontrés par les êtres, Powers prend à bras le corps la question de la fonctionnalité de tout individu au sein d'un groupe, et s'intéresse autant aux êtres de fiction qu'aux individus de chair et de sang dont les personnages sont partiellement inspirés. Dans ce processus, l'auteur nuance systématiquement chacun de ses propos et résiste, par exemple, à la tentation d'une conclusion structuraliste. Le monde mouvant et en perpétuelle reconstruction qui caractérise la fiction de Powers semble refuser la mise en place définitive d'un sens unique et confirme ainsi l'appartenance de l'auteur à un courant de pensée postmoderne.

Chapitre Deux : Prises de parole et prises de pouvoir narratif

Le statut des personnages dans les romans de Powers est loin de faire d'eux des êtres de papier dont seules les limites seraient mises en avant. Pourtant, il est aisé de remarquer qu'à de nombreuses reprises, les personnages se retrouvent en situation de spectateurs silencieux. Nous nous interrogerons donc ici sur les modalités de distribution de la parole dans l'espace des romans de Powers, et nous analyserons le lien existant entre prise de parole dans le récit et prise de pouvoir narratif. Si les personnages de Powers se trouvent souvent chargés de multiples fonctions aliénantes, leur individualité se trouve également menacée par le peu d'espace verbal dont ils jouissent. Nous nous demanderons donc en premier lieu, dans quelle mesure le dire des personnages influence leur sphère et capacité d'action au sein du récit. Cette question nous amènera à déterminer le rôle de la prise de parole dans toute prise de pouvoir narratif au sein de la fiction de Powers. Par pouvoir narratif, nous entendrons une prise en charge de la narration et une autonomie accrue de ces personnages, qui pour certains, deviennent en effet de véritables conteurs au sein des romans de Powers.

Le terme de « parole » sera pris au sens plus large que le simple fait de dire quelque chose, même si dans un premier temps, cet aspect sera également envisagé. Nous prendrons la parole au sens de « trait d'union », pour emprunter le terme de Georges Gusdorf :

Dès le point de départ, le langage jalonne la ligne de rencontre entre le moi et autrui, et pendant longtemps il consacrera la dépendance de moi à l'égard d'autrui, puisque avant de prendre la parole, il faut l'avoir reçue toute faite. [...] La parole est ici comme un *trait d'union*. (*La parole* 51)

Notre étude aura pour donc objectif de voir comment les personnages se ménagent « un temps de parole » au sein du récit, et comment ce temps de parole influence leur autonomie au niveau de la diégèse. Nous tenterons également de comprendre en quoi la parole réussit ou échoue à permettre une rencontre entre deux personnages, et nous démontrerons que la prise de parole est parfois désignée dans le récit comme le moyen pour les personnages de forcer une communication autrement difficile à établir. La mise en route d'une conversation, et la prise de parole d'un personnage, sont donc alors les signes de la mise en place d'un trait d'union entre les personnages de Powers, mais nous verrons que ce trait d'union est souvent l'enjeu de conflit et nous en analyserons les raisons.

La question paraîtra pourtant, comme pour celui de la fonctionnalité des personnages, plus complexe qu'il n'y paraît car nous verrons qu'il est également aisé de remarquer qu'à de nombreuses reprises les personnages ne sont pas du tout en lutte pour la parole et sont décrits, à l'inverse, dans des situations de prises excessives d'auto-nomie narrative. La parole semble alors inutile, comme Gusdorf le suggère également :

L'efficacité de la parole trouverait donc ici une limite impossible à franchir. Les mots ne donnent pas accès à la vérité personnelle. [...] La communication la plus véritable entre les hommes est une communication indirecte, c'est-à-dire qu'elle s'opère malgré le langage, par des moyens de fortune, —et souvent à contre-sens du langage (81).

Cette apparente inversion des rôles qui peut être envisagée comme une mise en abîme du rôle d'écrivain semble exprimer un double désir de la part de l'auteur de détendre les caractéristiques attribuées aux personnages, et de libérer le statut même de personnage. Notre analyse s'appuiera dans un premier temps sur plusieurs mises au point théoriques, qui nous permettront ensuite de décrire les modalités de prises de pouvoir narratif des personnages à l'œuvre dans les romans de Powers.

L'étude des différents modes de prise de parole des personnages permettra ainsi d'interroger l'ambiguïté essentielle des modalités de circulation de la parole, qu'il conviendra d'analyser avant de réfléchir au sens à lui donner.

1. Les personnages au service du récit : paroles atrophiées et coupées.

De nombreux personnages de Powers se retrouvent dans des situations de non-dit, où se taire est le moyen le plus sûr de survie. Prendre la parole est une décision risquée, aux conséquences parfois lourdes, et qui se prend aux dépens du locuteur. Nous commencerons par analyser les cas de secrets et de non-dits, puis nous nous pencherons sur le motif de la lettre et du courrier, laissés en gage de parole.

La notion de crise, qu'elle soit de nature familiale, médicale ou politique, ne conduit que rarement à une crise verbale dans les romans de Powers. Le réflexe le plus systématiquement adopté par les personnages est de se taire et de tomber dans un mutisme à la durée variable. La parole devient alors une forme de subversion absolue et est vécue

comme un interdit social. L'incapacité ou l'impossibilité de certains personnages à s'exprimer est au cœur de plusieurs moments clés de *The Time of Our Singing* mais lorsque le voile du silence est levé et que des mots sont prononcés, les implications dépassent très largement le sujet d'origine, et violent un pacte garant de stabilité sociale. Ainsi, pour Nettie Ellen, identifier la différence de l'homme qu'aime sa fille revient à bousculer le cours d'une histoire lourde de plusieurs siècles de silence :

Then a look. A wide-eyed, overdue dawning. Sorrow, fear, incredulity, pride: all the colors of the rainbow, bent out of the white light of incomprehension. The question she'd climbed up into this attic studio to ask died on her lips. Do you love him at least? No longer had any bearing. 'You're saying he's not one of us?' The full force of that mad simplicity. Hundreds of years lifted off Delia. Centuries of evil and worse, waiting for their answer. She felt the long-sought appoggio well up under her breath. History was a bad dream that the living were obliged to shake. (TS 138)

En forçant sa mère à briser un silence respecté par des générations entières, Delia la force à faire voler en éclat un silence et une souffrance sourde, mais la description de l'épisode désigne la rupture du silence comme une source d'agonie et de peur.

Le non-dit et le secret dominent la plupart des relations qu'entretiennent les personnages de Powers entre eux et la sortie du silence est toujours violente et destructrice. Dévoiler un secret est un comportement bien souvent inacceptable et contre lequel tous luttent. Au lieu de se faire libératrice et de constituer une source d'exutoire, la parole est une source de chaos aux conséquences immesurables. Les personnages sont donc dépeints comme des êtres rongés par des secrets qu'ils souhaitent élucider mais au sujet desquels ils ne peuvent s'exprimer. L'enquête, solitaire et silencieuse, sur divers mystères, familiaux ou scientifiques, devient un processus compensatoire fort pour les personnages qui redirigent alors leur énergie vers la mise en œuvre d'une élucidation rationnelle des énigmes dont personne ne peut rien leur dire. *Plowing The Dark* est peut-être le roman du non-dit par excellence dans l'œuvre de Powers, dans la mesure où toute l'intrigue s'articule autour du secret obstinément protégé par le père, Eddie Hobson Sr., sur état de santé :

Artie tried to imagine his mother saying, for once, 'Your father is *sick*,' or even, 'Your father is *ill*.' But he could not hear her voicing either. The woman had long ago caught from her husband the contagious part of his disease, the part Artie himself had inherited: the hope that everything would still come clean if you only sit still, understate everything, and make yourself as small a target as possible. (PTD 19)

Le silence devient une source de rétrécissement des individus, qui enveloppe et progressivement anéantit les êtres. Tout le roman décrit donc les multiples stratégies des enfants Hobson pour découvrir le secret du père, et laisse une part importante à l'analyse de l'épuisement progressif des opposants au secret, comme si, en core une fois, chercher à briser le silence était une entreprise dangereuse et stérile. Dès lors, la stratégie de compensation de l'enquête prend le pas, pour éviter le chaos et la violence d'une parole révélatrice :

But if the children split on the causes of sickness, they agreed on one shared treatment: no one ever spoke one word of what was going on out loud. By an unspoken agreement, they kept mum in public. During one of the rare times that they touched on what they ought to do about the man's steady deterioration, Lily ended up hurling Rachel through a screen window. The boys, piling their sisters apart, themselves degenerated into a profanity match that they were only able to patch up by mutually agreeing that *neither* woman knew what the hell she was talking about. (*PTD* 30)

Lorsque les personnages ne sont pas entièrement réduits au silence, ils choisissent le mode sibyllin du demi-mot pour disséminer le sens, et l'effet, du message à faire passer. La parole alors atrophiée trouve un moyen d'existence au sein d'un univers où les mots ne peuvent s'avancer que masqués. Dans *Operation Wandering Soul*, le masque chirurgical porté par Richard Kraft module les mots qu'il prononce lorsqu'il se résout à s'exprimer :

When he speaks, it is absolutely clinical. Competent, surgical, perfectly modulated, as if he has never been out on anybody's ledge, as if his soul has not just been caught strung out all over its dark night. 'The girl will be legless, if grace allows her that much. At the hip; Mutilation. For my money, worse than the most senseless accident.'
(*OWS* 282)

Le recours à une forme de théâtralisation du langage devient le seul moyen d'avènement d'une parole qui reste malgré tout à déchiffrer. Le décryptage des mots d'autrui devient une entreprise tellement douloureuse et incertaine que le silence se substitue à la parole au sein d'un échange pour élucider ce que des mots ne feraient qu'obscurcir :

She pulls her eyes from the all-fascinating field and stares at him. He receives it full in the face, this awful, searching look that would conceal itself even while flapping down the impossible rescue. It shoots out at him, both oblique and dead on, a

summons and a colt. How much do you know? And in the next instant, she relaxes. Not enough to worry about. Nothing of the atrocity's specifics, no real hold on the nightmare locale. Harmless superficial, she decides, because her look goes congenial, her read-to-run bite loosens into a smile. 'You ate durian once?' (*OWS* 200)

L'impossibilité de la parole s'exprime le plus clairement lorsque les personnages, prisonniers d'un silence aliénant, défont la parole par le cri. Dans le passage suivant, le refoulement du désir d'expression du sentiment est d'autant plus profond que le cri ne peut s'opérer que dans le sommeil :

A second paralyzing cry follows in the first's wake. This one is softer, a bleat of hunger and numbed grief. [...] His brain screams, *Save her now*. But the least twitch of his muscles would incinerate him. His spine fuses down its length. Commands to contract refuse to travel to his outer reaches. The constant emergency of his days has been drill for this moment, when he alone must decide all outcome. But now he seizes up against an unknown outside the threshold of control. The scream might be *anything*. Fictions proliferate. He cannot move. He cannot look. (*OWS* 124-125)

L'impuissance absolue du personnage s'exprime au moment du cauchemar, qui exprime toute la souffrance du personnage du chirurgien à l'empathie refoulée, mais toujours puissante. La douleur ressentie par le personnage au moment du rêve ne peut s'exprimer que hors de l'état de veille, et d'une manière qui ne pourrait être décryptée que par une analyse, au sens freudien du terme. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud rappelle en effet que le matériau du rêve est toujours issu d'une réalité, déplacée et transformée au moment du rêve :

[L]e fait que le rêve contient des résidus d'événements peu importants nous apparaît donc comme une déformation (par déplacement). Rappelons que cette déformation résulte d'une censure entre deux instances psychiques. Nous supposons dès lors que l'analyse nous montrera la véritable source du rêve, sa source psychiquement significative dans la vie de la veille, et cela bien que l'accent en ait été déplacé et porté sur une source indifférente. (159-160)

Le relais pris par la psyché des personnages pour compenser leur incapacité à s'exprimer plus librement est un signe fort, selon nous, d'une vision globalement méfiante de la parole, conduisant les personnages à évoluer dans une censure globale de leur être. Il est intéressant de remarquer, à ce stade de nos analyses, que les romans de Powers, si souvent agités par le rôle et la signification d'une prolifération de nouveaux moyens

technologiques de communication à l'ère contemporaine, ne semblent pouvoir résoudre les défis communicationnels rencontrés par les êtres au niveau de la simple parole humaine. Tony Tanner, dans l'ouvrage qu'il dédie à Thomas Pynchon, fait le constat d'une contradiction similaire à l'œuvre dans *The Crying of Lot 49* :

The novel is concerned with all aspects of communication—voices, postal systems, postage stamps, newspapers, books, radio, TV, telephones, signs on walls, acronyms, drawings, doodling, etc. Then there is the possibility of some kind of religious communication. Is something being 'revealed' to Oedipa—whether on a sinister secular level, or on a more sacred plane—or is she simply sorting and shuffling clues of very uncertain status and validity? In any case, there are only 'clues', 'never the central truth itself', for is that should blaze out it 'would destroy its own message irretrievably'. Communication—if indeed there is any communication—can only be imperfect, incomplete. (63)

Chez les destinataires, les modes de communication à la disposition des personnages sont pléthores mais aucun ne semble pouvoir briser le silence dont ces derniers se retrouvent prisonniers. La surcharge technologique ne fait donc place qu'à un silence du sens, et les personnages ne peuvent alors que se lancer dans des quêtes frénétiques d'indices du sens. Les remarques de Tanner au sujet du roman de Pynchon, *The Crying of Lot 49*, nous permettent d'introduire le point suivant de notre analyse, qui d'une part, constituera un autre signe révélateur de la méfiance des personnages envers la parole dans les romans de Powers, et d'autre part entrera en résonance avec l'œuvre de Pynchon. Nous analyserons le type d'échos que se font les deux œuvres à travers la question des courriers, dont on ne peut s'empêcher de remarquer la récurrence dans les romans de Powers, et qui constituent un des motifs centraux du roman de Pynchon.

Dans l'œuvre de Powers, et nous l'avions déjà mentionné dans la première partie, les personnages ont recours de multiples fois aux courriers pour exprimer le plus fort de leurs sentiments à autrui. Nous avons étudié, dans *The Gold Bug Variations*, les cas de Jeannette Koss, qui préfère laisser une lettre plutôt que de confronter Ressler au moment de la rupture, et celui de Franklin Todd, qui fait le choix d'une carte postale pour se rappeler à la mémoire de Jan O'Deigh. Nous ajouterons à ces deux cas un certain nombre d'exemples tirés d'autres romans de Powers, puis nous analyserons les similitudes entre Powers et Pynchon sur la question de l'utilisation de courriers comme masques cryptant le sens. Dans *The Echo Maker*, Mark Schluter et sa sœur Karin, tentent en vain, tout au long

du roman, de comprendre la signification de l'énigmatique mot trouvé près de Mark après son accident :

I am No One
but Tonight on North Line Road
GOD led me to you
so You could Live
and bring back someone else. (EM 10)

Powers utilise les cinq lignes du mot comme principe organisateur du roman et donne pour titre à chacun de ses cinq chapitres une ligne du mot. Autrement dit, tout le roman semble s'articuler autour de l'élucidation du sens et de l'identité de l'auteur du mot retrouvé près de Mark.

Dans *The Time of Our Singing*, le courrier prend une autre dimension. Comme pour Oedipa, le personnage d'enquêtrice de *The Crying of Lot 49*, les personnages de *The Time of Our Singing* se trouvent dans des situations de passivité forcée au moment de la lecture du courrier. Ainsi, dans les deux romans, le courrier devient une source d'information violente, qui enferme le lecteur dans la solitude d'une interprétation obsessionnelle. Dans le roman de Powers, plusieurs événements traumatisants sont communiqués aux autres à travers des courriers, au nombre desquels se trouvent l'abandon de Delia par sa mère, qui la conduit à un accouchement précoce, et l'annonce de la mort du grand-père maternel des enfants Strom, Dr. Daley, au sujet duquel Joseph dit :

The letter felt like lung surgery. A man and a woman joined together for decades, their own nation, and my parents' experiment had split them. No one was left to beg forgiveness from. I had no one to atone to but myself. I lay in bed much of the weekend after reading the letter, unable to get up. (TS 586)

La peur des interdits ne peut être bravée qu'à travers des courriers, dont la violence consiste à ne jamais permettre d'autre mode de communication qu'une lecture silencieuse et douloureuse d'un sens parfois oblique. De la même manière, Oedipa Maas, dans *The Crying of Lot 49*, est brutalement confrontée à la nouvelle de la mort de son ex-amant par un courrier, qui la plonge dans une solitude de questions aux réponses introuvables :

The shadow waited a year before visiting. But now there was Metzger's letter. Had Pierce called last year then to tell her about this codicil? Or had he decided on it later, somehow because of her annoyance and Muecho's indifference? She felt exposed, finessed, put down. She had never executed a will in her life, didn't know where to

begin, didn't know how to tell the law firm in L.A. that she didn't know where to begin. (3)

Le courrier, comme pour les personnages de Powers, ne conduit qu'à une série de spéculations et de tâtonnements interprétatifs, qui brident la possibilité même d'une réponse de la part d'Oedipa. Tony Tanner observe que le monde dans lequel le personnage de Pynchon vit est finalement tout entier conçu dans un but de déstabilisation du sens. Tous les signes donnés sabotent les efforts de communication des personnages du fait de leur ambiguïté inhérente : « The state of communication in the everyday world she comes from is zero. When she receives a letter from her husband, she has an intuition that 'the letter would be newsless inside'—so she studies the outside for clues instead » (64).

Chez Powers comme chez Pynchon, la parole des personnages semble se trouver interrompue ou frustrée par le degré de confusion régnant dans l'univers de la fiction. A quelque échelle que ce soit, les signes ne permettent pas aux personnages de ces deux auteurs d'établir une situation de communication assez stable et solide pour ouvrir leur champ de la parole. A l'échelle de l'univers dans lequel les personnages évoluent, des éléments majeurs du paysage culturel deviennent suspects et sources d'ambiguïté. Le cas le plus symbolique, et commun aux deux auteurs, de cette absence de transparence du signe à grande échelle est peut-être celui du système postal, qui autant dans *The Crying of Lot 49* que dans, par exemple, *The Gold Bug Variations*, est une contradiction totale de sa mission de départ. Dans le roman de Pynchon, Oedipa découvre l'existence de systèmes postaux concurrents et visant à saboter une circulation fluide et fiable des messages, et dans le roman de Powers, les personnages doivent vaincre les caprices d'un service postal sporadique. A une échelle plus microscopique, les personnages sont tout simplement mis au défi de déchiffrer des codes de différents niveaux de complexité. Deborah Madsen mentionne en effet la mauvaise lecture de l'acronyme « W.A.S.T.E » faite par Oedipa :

The tension between Oedipa's habitual mode of perception and the new sense of meaning that she is discovering is represented by episodes such as her encounter with Stanley Koteks. From him she learns not only of the existence of an alternative communications system, but also how much further she must develop if she is to become a competent reader of *all* of the semiotics of her world. Until now, she has read 'WASTE' as if it were a word, but when she pronounces it thus to Koteks, his 'face congealed, a mask of distrust' – she has pronounced herself an outsider. '“It's a W.A.S.T.E, lady,' he told her, 'an acronym, not 'waste'”'. (58)

Et dans le cas de *The Gold Bug Variations*, nous pourrions citer la mauvaise lecture que fait Jan de la date du courrier envoyé par Franklin :

Jan misunderstands the extent of the card's delay because she misreads Franklin's dating mechanisms. She begins to understand the postal principle only after receiving (in December) Franklin's letter dated 12/6/85 and being astounded that he has made so little progress with the language in such a time. She recalls that his post card spoke of an initial immersion in Dutch and now his letter shows him still floundering, still a novice. She puzzles over his inexplicable inability to learn as well as his continued denial of Stuart Ressler's death, and not until spring does she realize her mistake. She has translated 12/6/85 as December 6, 1985, when in fact Franklin has appropriated the European method of dating and the date should be read: 12 June 85. (Burn, Dempsey 96)

A tous les niveaux, donc, le monde dans lequel ces personnages survivent est source de confusions de diverses natures, et enferme les êtres dans des mécanismes de déchiffrement aliénants, qui de viennent peu à peu des obstacles à une circulation de leurs paroles. La question de la référentialité est par là même mise en abîme et la stabilité de cette notion se trouve alors remise en question. Les deux auteurs font survivre leurs personnages dans des univers de remises en question permanentes, où rien ne semble pouvoir se donner comme tel, car tout signifié est trompeur. Madsen, à son tour, remarque à propos du roman de Pynchon, que le parcours d'apprentissage suivi par Oedipa finit par s'apparenter à une initiation à la duplicité du monde :

Pynchon uses figuralism to express this conflict between systems of secondary interpretation and, by focusing on the dissolution of encoded meanings, to represent the exclusion of certain semantic possibilities from the pretextually determined field of discourse. (58)

Les deux auteurs semblent ainsi partager un intérêt pour la notion de cheminement intérieur, et le plus souvent silencieux, qui peut certes être considéré comme une façon de condamner les personnages à une situation de censure douloureuse, mais dont le mérite est d'ouvrir l'espace intérieur des personnages au lecteur. La relative impuissance verbale des personnages dans l'œuvre de Powers n'est d'ailleurs pas toujours décrite de façon négative et les personnages muets, ou qui ne s'expriment que peu, et de façon sibylline, sont parfois érigés au rang de moteur de l'action ou de l'intrigue. Nous prendrons ici deux exemples, et tout d'abord celui de Stuart Ressler, dont le mutisme semble être un facteur d'isolement et

de disparition progressive de son être mais qui finit par non seulement motiver toute l'intrigue mais aussi par devenir le personnage le plus dynamique de tout le roman. Le deuxième exemple que nous mentionnerons constitue un cas d'inversion de la logique privilégiée jusque-là. A travers le cas de Taimur Martin, Powers désigne le silence comme outil de résistance et d'accomplissement, et substitue à une logique de pouvoir associée à la parole, celle d'un pouvoir de l'esprit. Dans *Plowing the Dark*, la parole, mise en défaite, est l'instrument de la violence et le lieu de hurlements vides de sens. La vertu du silence se double également d'un fort potentiel de résistance, et encore une fois, déstabilise l'idée d'une vision unique :

You do not tell them now, though in time you'll have to. They won't be able to make out what you have to say. How you gave in to the final abyss, how you dropped into the darkness beneath your permanent blindfold. How in the moment that you broke and fell, you never hit. How you saw, projected in a flash upon that dropping darkness, a scene lasting no longer than one held breath. A vision that endured a year and longer.
(PTD 413)

Les modalités d'expression des personnages de Powers semblent donc proposer une alternative à un mode de parole unique, et explorer l'amont de toute parole humaine. Les paroles tronquées, revisitées, éliminées, ne sont donc pas à prendre uniquement comme trace de défaites, mais aussi comme gages d'introspection, et finalement d'ouverture aux autres. En effet, en confrontant le lecteur à des êtres en situation de crise verbale, Powers fait partager au lecteur tous les efforts, et toutes les stratégies de compensation des personnages. De façon plus évidente, peut-être, Powers incite à explorer les mécanismes de parole et à interroger leur validité, à une époque surchargée en modes de communication. Les romans de Powers ouvrent donc l'espace de communication, en danger, ou partiel, des personnages aux jugements du lecteur, et ajoute ainsi un troisième type d'espace, de communion, cette fois, où tous sont encouragés à observer plus qu'à produire une parole désormais soupçonnée. Dans ce troisième espace, personnages, lecteurs et auteur se rejoignent dans des situations de contemplation, comme cela est le cas dans *The Echo Maker* ou encore *The Time of Our Singing*, et qu'il s'agisse de rêveries, d'hallucinations, de réflexions ou tout simplement d'atonie, tous se côtoient dans leur effort de comprendre et d'observer. Buell, dans *The Environmental Imagination*, remarque qu'une relative impuissance ou imperfection dans les modes de représentation littéraire peut parfois, paradoxalement, conduire à un plus grand degré de clarté de la représentation :

Yet as one contemplates the resources of technologically assisted representation in the era of postmodernity as Bau drillard and Jameson describe it, one begins, on the contrary, to sense that one of literary realism's advantages, which standard accounts of its ideological agenda occlude, is precisely its comparative impotence: its inability to dominate the physical that its texts register, and with this an underlying awareness of its own project as the inexhaustible challenge not of mastering reality so much as trying quixotically to get nearer to it than the conventions of classical and romantic representation had permitted. (152)

L'analyse de Buell nous renvoie aux silences marqués par les personnages de Powers et aux stratégies communicatives observées par la plupart d'entre eux. Au peu de mots des personnages correspond pourtant de multiples pistes de réflexion et un plaisir esthétique retiré par le lecteur, subtil et persistant.

2. Les personnages « donateurs du récit »

La première remarque que nous ferons ici souligne l'importance des enjeux liés aux modalités de narration au sein du récit dans l'univers de Powers. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié les modalités d'écriture des personnages, qui conditionnent dans une certaine mesure l'autonomie dont ils jouissent, et nous avons analysé les façons dont ces personnages occupent leur « place » propre au sein du récit. Suite à notre étude des paroles attribuées de personnages, nous souhaitons maintenant tenter de comprendre en quoi les questions de l'expression verbale et de la prise de parole devant autrui sont tout aussi centrales à la compréhension de l'univers de Powers que celle de la fonction des personnages. Dans cette optique, nous reviendrons sur ce que révèlent les différentes contributions des personnages à la narration du récit, et nous interrogerons la nature du lien entre modalités du dire et statut des personnages au sein des romans de Powers. Nous es-timons utile de citer Genette sur cette question narratologique afin d'insister sur l'autonomie sous-estimée des « donateurs du récit » :

On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la *subjectivité dans le langage*, c'est-à-dire de passer de l'analyse de s'énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et le leur instance productrice—ce que l'on nomme aujourd'hui leur *énonciation*. Il semble que la

poétique éprouve une difficulté comparable à a border l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*. Cette difficulté marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue »; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. (*Figures III* 226)

Chercher à identifier les « donateurs du récit » implique, selon nous, une réflexion sur le pouvoir du dire, et sur les différents types de distribution de ce pouvoir. Au-delà d'une étude narrative des romans de Powers, cette étude des moyens de prise de parole des personnages pourrait aussi permettre d'analyser un nouveau mode de hiérarchisation des personnages entre eux. En effet, en créant différents niveaux de participation des personnages à l'élaboration du récit, Powers positionne plus ou moins avantageusement certains d'entre eux dans l'espace de communication que représente le roman. Les modalités de parole des personnages restent donc, tout autant que leurs fonctions au sein du récit, au centre des principes d'écriture de l'auteur.

La participation et le contrôle de la communication seront ici envisagés comme enjeu fort du roman, et la dynamique « donateur » et « donataire » du récit que Roland Barthes décrivait ainsi restera centrale dans nos analyses :

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 38)

Si les donateurs du récit peuvent prendre les traits de narrateurs, nous verrons que cette réalité n'est jamais systématique dans les romans de Powers et que d'autres figures, de conteurs, par exemple, peuvent également être amenés à prendre la parole et à donner le récit, à la place de l'auteur et du narrateur. Dans la reprise que Barthes fait des différents types de donateurs privilégiés au fil du temps, nous porterons donc une attention particulière à la catégorie qu'il mentionne en dernier, après celles de l'auteur et du narrateur :

La troisième conception, la plus récente (Henry James, Sartre) édicte que le narrateur doit limiter son récit à ce que peuvent observer ou savoir les personnages : tout se

comme si chaque personnage était tour à tour l'émetteur du récit. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 39)

Considérer le personnage comme un « donateur du récit », c'est-à-dire comme un participant direct au récit nous le montre alors, selon nous, les théories selon lesquelles le personnage n'est qu'un être de papier. Le rôle narratif que peuvent jouer les personnages est également souligné par Bakhtine dans les cinq types d'unités compositionnelles et stylistiques du récit incluent bien en cinquième position le personnage :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques. Voici les principaux types de ces unités compositionnelles et stylistiques, formant habituellement les diverses parties de l'ensemble romanesque :

- 1) La narration directe, littéraire, dans ses variantes multiformes. [...]
- 5) Les discours des personnages, stylistiquement individualisés. (87-88)

A ce stade, la question semble pouvoir dériver vers des débats visant à déterminer si les personnages des romans de Powers peuvent ou non prendre le pas sur le cours de la narration, et si ces êtres de papier peuvent en définitive se transformer en êtres de chair et de sang. Mais cet aspect du débat théorique ne sera pas retenu par nos analyses car nous souhaitons en premier lieu analyser, une fois établies l'importance du dire et la possibilité d'un dire du personnage, la récurrence des scènes dans lesquelles la parole devient un outil de pouvoir pour les personnages. En somme, ce que nous viserons à démontrer est l'importance, dans l'univers de Powers, de l'acte de parole et de la circulation des mots entre les personnages car à de si nombreuses reprises, Powers représente les personnages qui détiennent le pouvoir de la parole en situation de supériorité vis-à-vis de ceux qui luttent pour la récupérer. Donner le récit dans l'univers de Powers revient à s'affirmer et affirmer sa vision du monde. Nous considérerons alors qu'en distribuant en une matrice mouvante le pouvoir du récit, Powers élabore des romans traversés par de multiples voix de façon simultanée, et dans lesquels la lutte pour la parole devient l'enjeu principal du récit. Bakhtine remarquait dans *Esthétique et théorie du roman* que l'enjeu de toute voix du récit dépasse toute dimension esthétique ou stylistique, pour devenir l'expression d'une certaine vision du monde :

[...] tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. (113)

Notre étude des modalités, puis de la distribution et hiérarchie des voix donatrices du récit, nous fera prendre cet acte de donation du récit au sens où Bakhtin le l'entendait, c'est-à-dire au sens où le volume et les modalités de parole pour chaque personnage représentent un indicateur de la teneur philosophique, ou encore politique, de chaque roman :

C'est pourquoi nous insistons continuellement sur l'aspect objectif, sémantique et expressif, c'est-à-dire intentionnel, force qui stratifie et différencie le langage littéraire, et non sur les indices linguistiques (ornements du vocabulaire, harmoniques du sens, etc.) des langages des genres, des genres professionnels et autres, qui sont, si l'on peut dire, les résidus sclérotiques du processus des intentions, des signes laissés pour compte par le labeur vivant de l'intention qui interprète les formes linguistiques communes. (113)

En introduisant du jeu dans la notion de rôle narratif des personnages, et en étendant leurs sphères d'influence à la narration, Powers détend les catégories littéraires familières au lecteur critique, et subtilement, crée des situations de communication dans lesquelles tous peuvent dialoguer, autant auteur, que narrateur, que lecteur, ou que personnages narrateurs. Plutôt que de rester dans une logique de créateur vis-à-vis de ses personnages, Powers fait coexister diverses voix dans des récits alors polyphoniques au sens bakhtinien du terme, et met en scène l'acte de parler comme enjeu d'une prise de pouvoir :

Un personnage de roman, nous l'avons dit, a toujours sa zone, sa sphère d'influence sur le contexte de l'auteur qui l'entoure ; souvent elle peut aller bien au-delà des limites du discours direct réservé à ce personnage. [...] Cette zone qui environne les personnages principaux est, stylistiquement, profondément originale : y prédominent les formes des structures hybrides les plus diverses, et toujours plus ou moins dialoguées : en elle se déploie un dialogue entre l'auteur et ses personnages, non point un dialogue dramatique, articulé en répliques, mais un dialogue particulier au roman, réalisé à l'intérieur des structures d'apparence monologique. (140-141)

L'étape suivante de notre analyse sera alors de repriser les situations dans lesquelles certains des personnages de Powers donnent le récit aux autres. Nous étudierons plusieurs cas de prise de pouvoir par la parole, puis nous reviendrons sur les différents types de voix

adoptés par ces personnages. L'étude des modalités de ces voix permettra d'établir une typologie des prises de parole et de pouvoirs, et nous conduira à élucider les différentes fonctions que confèrent ces prises de parole aux personnages :

Prendre la parole et raconter une histoire, s'inscrivant dans la logique et dans le fil du récit en cours, permet à certains personnages de prendre un pouvoir inexplicé sur l'auditoire que constituent les destinataires de cette histoire. A plusieurs reprises, prendre la parole permet au personnage de Thassa, par exemple, d'hypnotiser son auditoire et de l'influencer de multiples manières. La parole devient alors un moyen de séduction et une façon d'étendre son aura. Le contenu de la prise de parole reste indépendant de l'effet de la prise de parole et l'action de narrer, quel que soit l'objet de la narration, est alors désignée comme seule source de prise de pouvoir :

One thing worth telling a total stranger, and the thing is this: an ancient woman, hoisting her aluminum walker up the Grand Staircase of the Cultural Center at the rate of one step a minute. The ascent is glacial, the staircase infinite, the climber a Wednesday-afternoon Sisyphus mounting toward the world's largest Tiffany dome. The worn marble steps droop like cloth under the feet of a century of ghosts. But every word of Thassa's description lifts the climber toward the light. By the third step, Russell realizes he's never looked hard at anyone. By the top of the stairs, a sharp blue filament of need makes him want to see what will happen to the species, long after he's dead.[...] The others read, while the air is still jazzed with the colors of that ascent. They compete for approval, each of them fueled by Thassa's encouraging words. Affection threatens to replace all other texts. (*G* 25-26)

La dimension purement physique de l'acte de parler est directement liée, dans le cas de Thassa, au pouvoir qu'elle en retire. Dans le passage qui suit, Powers passe la parole à Thassa, et lui permet ainsi de raconter sa propre histoire. Ce faisant, Powers met en valeur à travers les réactions de son auditoire le caractère exceptionnel de l'histoire de ce personnage. La parole devient source physique d'un pouvoir aux effets multiples :

Then Thassa. She reads her words like she's just discovered them. Her voice brings Algiers—dry, white, and merciless—into the fluorescent classroom. [...] She recounts her father's death, almost poetry. When she gets to her mother's 'wistful sickness,' she stops for a long time. Her face is flushed and her eyes run, but she lifts her head and looks around the room gamely. No American can meet her gaze. [...] They're addicted to the woman's elation. (*G* 31-32)

La prise de parole devient une façon d'imposer et de diffuser le style particulier à une personne. L'auditoire tente alors d'imiter la figure du conteur et l'acte de parole se transforme alors en source de magie : « And as they talked, the counselor's words turned playful, to match the immigrant's. Something contagious about the Algerian » (G 85). Si l'on suit les préceptes de Nabokov sur les qualités qui fondent le talent d'un écrivain, les actes de narrer, d'enseigner et d'enchanter, ou d'émerveiller représentent les moyens par lesquels un être peut accéder avec succès au statut d'écrivain : « A major writer combines these three—storyteller, teacher, enchanter—but it is the enchanter in him that predominates and makes him a major writer (5) ». Powers investit le personnage de Thassa des trois qualités généralement réservées à la catégorie des écrivains⁴³ et contribuent donc à détendre la hiérarchie des différentes composantes du récit.

A l'intérieur du récit, l'acte de prise de parole est présenté comme étant également le moyen le plus efficace de toucher et de communiquer avec autrui. Dans *Prisoner's Dilemma*, l'enregistrement des innombrables heures passées par le père à décrire et narrer une histoire apparemment sans lien avec sa vie permet à ses enfants de comprendre à rebours le personnage du père. Indépendamment du contenu, c'est bien le caractère massif des enregistrements préservés soigneusement par le père, et la trace de l'effort obsessionnel de narration et de communication du père, qui touchent les enfants Hobson :

The tape ran out. The fairy tale came to its end. [...] For some reason, Artie felt strangely exhilarated. Listening to the tape all the way through with his sisters in the room gave him, for the first time ever, the sense of his father actually having lived. The taped story, with his own surprise cameo at the very end, made him feel, for the first time, how he lived at the most crucial and momentous instant in history. (PTD 343)

Prendre la parole est enfin et surtout une façon de se transformer en centre de communication et de rassembler autour de soi des êtres autrement condamnés à l'errance et à la souffrance. La parole permet de mettre les uns et les autres en relation et de puiser dans un espace commun une énergie renouvelée, comme c'est le cas pour Linda Espera, dans

⁴³« The three facets of a great writer—magic, story, lesson—are prone to blend in one impression of unified and unique radiance, since the magic of art may be present in the very bones of the story, in the very marrow of thought ».

Operation Wandering Soul. Avoir la parole et l'utiliser pour donner un récit – de fiction ou non – aux autres, est non seulement un moyen de gagner un certain pouvoir sur les autres, mais surtout l'occasion de partager immédiatement et simultanément ce pouvoir avec son auditoire. La parole permet donc de raviver les autres autant que soi-même, et le recours à la fiction est souvent privilégié pour réaliser ce double projet :

The reading therapy is as much for her as for them. It restores her to prepragmatics, when she still believed she might somehow make a living out of the communal pleasure of words. [...] Read-alouds, the oldest recorded remedy, older than the earliest folk salves: these are her only way to trick her patients into downing, in concentrated oral doses, the whole regimen of blessed, bourgeois, fictive closure they have missed. Tales are the only available inoculations against the life they keep vomiting up for want of antigens. She reads them things she herself would have grimaced at at eight, knowing that without at least a taste of that outrageous fable of return in their deficiency-distended stomachs, they will never survive their own recovery. (*OWS* 76)

Dans tous ces cas de prise de parole, Powers suggère que donner le récit aux autres est un formidable outil de communication, mais aussi de réconfort. La fonction thérapeutique de la parole est sans cesse mise en valeur et les personnages qui bénéficient de ce pouvoir finissent souvent par mener le cours du récit. Plus spécifiquement, nous verrons à présent ce que l'acte de raconter au sein du récit permet aux donateurs du récit d'accomplir, et pour ce faire, nous reprendrons ici l'étude de Genette qui fait la liste, dans ses *Figures III*, des différentes fonctions de tout narrateur dans le récit⁴⁴. Selon Genette, les

⁴⁴« Le premier de ses aspects est évidemment l'*histoire*, et la fonction qui s'y rapporte est la *fonction* proprement *narrative*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur [...] Le second est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces 'organiseurs' du discours, que Georges Blin nomme des 'indicateurs de régie', relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*. Le troisième aspect c'est la *situation narrative* elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue (réel comme dans *la Maison Nucingen*, ou fictif, comme dans *Tristram Shandy*), correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction 'phatique' (vérifier le contact) et la fonction 'conative' (agir sur le destinataire) de Jakobson. [P]eut-être doit-on nommer la fonction qui'ils tendent à privilégier *fonction de communication* [...]. L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, 'émotive' : [...] rapport affectif certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé *fonction testimoniale*, ou *d'attestation*. Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la *fonction idéologique* du narrateur, et l'on sait combien

figures de narrateurs ont cinq fonctions essentielles, qu'il nomme fonction narrative, fonction de régie, fonction de communication, fonction testimoniale et fonction idéologique. Il est possible de dire qu'en différentes occasions, chacun des personnages donateurs du récit prend une ou plusieurs de ces fonctions à son compte. Le personnage de Eddie Hobson Sr., par exemple prend la double fonction de régie et de communication dans le passage suivant :

His face, flushed with challenge, met Artie's in impudent amusement and dare. 'Calamine. Couldn't be simpler. Can we conclude that the much-touted Mr. Memory is stumped?' [...] Odds were the word was some allusion to family history. [...] The trick to bringing something back was to look at something else altogether. [...] Artie concentrated in not concentrating on Pop's secret word as if curing his father, or at least being temporarily rid of him, depended on identifying the allusion. (PD 19-20)

Le personnage fait référence au terme « calamine » qui constitue un repère au sein d'un récit qu'il génère lui-même dans le but d'influencer une situation de communication dans laquelle il se trouve en situation d'infériorité. En prenant la parole selon les deux modalités mentionnées, le personnage parvient à renverser le cours d'une situation et à prendre le dessus sur ses quatre enfants.

La fonction qui, selon nous, confère le plus souvent le plus d'autorité et d'espace d'influence aux personnages donateurs du récit est la fonction idéologique sur laquelle Bakhtine également insistait :

Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale. Précisément en tant qu'idéologème, le discours devient objet de représentation dans le roman, aussi celui-ci ne court-il pas le risque de devenir un jeu verbal abstrait. (153)

Nous prendrons maintenant le cas d'une figure de narrateur, plutôt que celui d'un personnage pris au moment d'un acte de prise de parole. Le cas de Joseph Strom, dans *The Time of Our Singing*, est un cas intéressant qui illustre efficacement la fonction idéologique mentionnée plus haut. Dans sa fonction de narrateur, Joseph Strom parvient à raconter une

Balzac par exemple, a développé cette forme de discours explicatif et justificatif, véhicule chez lui, comme chez tant d'autres, de la motivation réaliste ».

histoire et à exprimer son point de vue sur les événements narrés de la façon la plus évidente qui soit. Sans jamais s'ériger au statut de narrateur autodiégétique⁴⁵, Joseph Strom parvient cependant à de nombreuses reprises à passer au premier plan de sa narration et à partager un jugement subjectif des événements narrés. A propos du rêve chéri par Delia et David Strom, le fils cadet, Joseph, ne semble exprimer que des critiques voilées :

The world was not a madrigal. The world was a howl. But from the earliest age, Jonah and I hid our bruises from our parents, glossed over our extracurricular tests, and sang as if music were all the armor we'd ever need. (*TS* 50)

La difficulté dans laquelle se retrouvent les trois enfants Strom est révélée à plusieurs occasions, et de façon détournée, en décrivant les souffrances endurées notamment, Joseph nuance la dimension idéaliste et séduisante du pari tenu par David et Delia :

When our parents picked us up at Christmas in another shiny rental—my mother, as always, riding in the back to prevent arrest or worse—Jackie Lartz came up to fetch us in the thinned-out Junior Common Room. 'Your father and your maid and her little kid are here to pick you up.' His voice had that age of childhood: half challenge, half *correct me*. I've spent a lifetime trying to figure out why I didn't. Why I said nothing. My brother's reasons went with him to the grave. (*TS* 60)

La mise à contribution de dialogue et de voix extirpées du passé contribue théâtralise et ravive pour le lecteur le conflit dans lequel se trouvaient les enfants Strom à cause de leurs parents :

'Mama', he asked. 'You are a Negro, right? And Da's... some kind of Jewish guy. What exactly does that make me, Joey, and Root?' My mother stopped singing. I wanted to slug my brother and didn't know why. Mama looked off into whatever place lay beyond sound. Da, too, shifted. They'd been waiting for the question, and every other one that would follow, down the years to come. 'You must run your own race', our father pronounced. I felt he was casting us out into the coldest space. (*TS* 29)

⁴⁵Dans *Figures III*, la remarque suivante nous paraît ici éclairante : « Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin (253) ».

Bien qu'éminemment clair et efficace, le projet narratif assigné au personnage de Joseph Strom rencontre la critique suivante dans l'essai de Joseph Dewey intitulé « Little knots, tied in the clothing of time : *The Time of Our Singing as a Dual-Time Narrative* » :

Such is Joseph's narrative: a ponderous (600+ pages) Newtonian narrative against which bursts with unseemingly audacity, uninvited (and unacknowledged), a slender quantum narrative that defies what the unimaginative Joseph so values: linearity, causality, direction, resolution, the packaging of event into convenient moments, and the unavoidable epiphany that generates unexpected generosity. (Burn, Dempsey 203)

Dès lors, il semble donc que ce qui constitue une prise de pouvoir dans l'acte de parole et de narration soit plus la capacité à ouvrir le champ de sa parole aux autres que la capacité à utiliser toutes les fonctions répertoriées du domaine narratologique. Préoccupé avant tout par ce que disent les personnages, mais par la façon dont ils parviennent à le dire ou non aux autres, Powers met donc en scène dans chacun de ses romans le problème que Bakhtine désignait comme central et essentiel : « L'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est celui de la transmission et de la discussion du discours et des paroles d'autrui » (157). Ainsi, lorsque la parole se fait masque et que la communication échoue, c'est encore au contenu du dire plus qu'aux modalités du dire que s'intéresse l'auteur. Lorsque le message voilé d'une des filles Hobson à son père échoue à se faire entendre, un ex-voix narrative, de narrateur sans doute, débloque le monologue intérieur : « In silence, the paradox grew to full flower. Lily groaned. She put a paper napkin over her head. 'Why do you do this to us?' Under her question was a more serious one, unasked: *Is this how you want us to remember you* » (PD 235)? Que les personnages soient véritablement des narrateurs ou non, Powers ouvre le champ de la parole à tous et s'intéresse aux mécanismes de communication mêmes. Fondation de tout lien humain, la parole comme mode de communication se trouve ainsi au centre de chacun de ses romans.

En guise de conclusion, il nous semble légitime de souligner le fait que dans les différents cas présentés précédemment, seuls les cas de prises de parole pure confèrent un véritable pouvoir aux donateurs du récit. La clarté du projet narratif de certains narrateurs, comme dans le cas de Joseph Strom que nous venons d'analyser, ne parvient pas à égaler la force de communication atteinte par les autres types de donateurs du récit. De sorte qu'il semble, en définitive, que le pouvoir engendré par la prise de parole s'accomplisse hors de la rigidité des catégories littéraires et spécifiquement dans un mouvement simultané de remise en circulation de cette parole. Si le pouvoir d'influence idéologique de Joseph Strom

est clairement identifiable, ce lui-ci, n'appelant à aucune réponse de l'auditoire et des destinataires du récit, prend donc la forme d'un jugement cloisonné. Dans les romans de Powers, la mise en jeu de locuteurs divers, s'exprimant librement et en fonction de caractéristiques individuelles propres et toujours inattendues, semble ainsi être la source de l'enrichissement véritable et de l'ouverture qu'apporte chacun de ces récits. La flexibilité et la diversité des voix, donatrices du récit ou pas, dans les romans de Powers, constituent selon nous, une des caractéristiques fortes de l'écriture de Powers. Tout comme certains personnages étaient en effet assujettis à des fonctions qu'ils ne devraient pourtant pas à dépasser et à mettre à leur profit, les donateurs du récit s'imposent comme centres de pouvoir du récit, en termes de communication et de réflexion, et au-delà de toute considération théorique.

3. Décloisonnement, diversité et hybridité

L'analyse des types de voix donatrices du récit nous a confrontés à une diversité de ces voix, et nous souhaitons à présent voir si cette diversité existe à différents niveaux de l'écriture du récit et si cette dernière crée un degré supérieur de flexibilité et de richesse narratives.

La remarque préliminaire que nous faisons s'appuie sur les analyses de Charles Harris dans l'essai intitulé « The story of the Self: *The Echo Maker* and Neurological Realism ». Harris explique qu'un des enjeux centraux de ce roman reste la représentation d'une nature humaine fondamentalement dispersée et hybride à travers la mise en scène d'une intrigue neurologique :

Like dualism, the unitary, autonomous self has been a vexed concept for much of the last century, vigorously interrogated by both analytic philosophy and postmodern theory. While the field of neuroscience generally accepts the concept of the self, at least as a 'principle of organization,' efforts to explain that self, or more specifically, to explain how subjective experience emerges from neural mechanism—what it's like to be a bat, in Thomas Nagel's famous formulation—have come to be known as the Hard Problem, as opposed to the Easy Problem, the determination of the neural correlates of consciousness. (Burn, Dempsey 230)

Selon nous, l'analyse de Harris est d'autant plus légitime qu'elle s'appuie sur une vision récurrente des êtres dans les romans de Powers et qu'elle fait écho aux préoccupations avouées de l'auteur. Dans un entretien intitulé « Richard Powers's Narrative Impulse », Powers explique son intérêt pour la question d'une supposée unité fondatrice de toute identité humaine :

So the idea that the self is this ad hoc, continuous improvisation had been in my mind for a long time, and in a strange way, the theme really grew out of *Time of Our Singing*. Because that book is so concerned with identity as an improvisation, as a work in progress that's perpetually changing over the course of time, it drove me back to the more foundational scientific ways of asking that same question: *Who are we? Who do we recognize? Who do we fail to recognize? How do we construct a self that seems solid and continuous and whole to us, even when it's not?* (Owens)

Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà dire que dans *The Time of Our Singing* et *The Echo Maker*, cette question anime et motive l'élan narratif de l'auteur. Dans *Generosity* également, la question de l'identité et de sa complexe hybridité semble également être au centre d'un roman dans lequel tous cherchent à comprendre ce qu'ils sont et ce que sont les êtres qui les entourent, et à plusieurs reprises, le narrateur fait allusion au caractère nécessairement illusoire d'une vision unitaire du personnage :

I bring him back his old obsession—at least her face. It isn't my idea. This twist has been lying in wait for him. For years now, Russell Stone has bunkered down against the memory of a woman he doesn't even like. He's written his own ghost story, in advance. I never seek out uncanny plots. I find them too cheaply gratifying. [...] This is what the Algerian tells me: live first, decide later. Love the genre that you suspect the most. Good judgment will spare you nothing, least of your life. Flow words: there's only one story, and it's filled with doubles. (G 69-70)

La fascination de Powers pour les doubles interroge la notion de la stabilité d'un moi unitaire et semble même remettre en question la possibilité d'une telle stabilité. Dans *Galatea 2.2*, la représentation de la personne de l'auteur dans une intrigue s'articule autour de la réinvention permanente d'un être artificiel met fortement l'accent sur la question de l'identité. Les spéculations des critiques sur la paratobiographie du personnage de Richard Powers occultent les enjeux plus directement liés à ces choix narratifs. En bousculant la stabilité d'une vision unitaire et stable de l'identité des êtres, tant aux niveaux neurologique, informatique, politique, psychologique, que musical, Richard

Powers substitue à cette illusion de stabilité les notions d'équivalence, de relativité, et d'interchangeabilité. Dans un univers toujours plus mouvant et en questionnement, les personnages de Powers sont amenés à explorer des ramifications de leur être jusqu'alors jamais soupçonnées. Dans tous les romans de Powers, et au niveau de la diégèse, les personnages se retrouvent dans des situations de déstabilisation existentielle. Cette déstabilisation prend de nombreux visages et s'opère de façon toujours différente. Pour Mark Schluter, la déstabilisation est à la fois médicale et émotionnelle, pour les enfants Strom, le bouleversement est autant politique que personnel, et dans le cas de Thassa, cette quête devient une véritable question de survie dans la chasse aux sorcières dont elle se trouve prisonnière. Dans l'univers de Powers, la déstabilisation des êtres et des idées préconçues dont ils se séparent est donc puissamment subversive. Le résultat du bouleversement progressif mais toujours total de l'existence de ses personnages permet à Powers de renverser durablement l'ordre établi des choses et d'affirmer, à travers divers procédés narratifs, une vision plus personnelle et peut-être plus contemporaine des êtres. La nature subversive de ce renversement des visions et valeurs établies nous fait ici prendre la notion de déstabilisation au sens bakhtinien du terme⁴⁶, et désigne dans le même mouvement un des pouvoirs conférés au récit par les choix purement narratifs de Powers. De la même façon que les personnages de Powers sont représentés comme accédant à un degré supérieur d'autonomie dans le récit lorsqu'ils gagnent en temps et espace d'élocution, l'auteur accède à ce même degré supérieur de pouvoir dans ses romans et parvient alors à exprimer une vision du monde renouvelée et en constante évolution à travers les modalités mêmes d'élocution et d'écriture de ses romans. C'est donc dans son hybridité essentielle que les stratégies narratives de Powers deviennent les plus évocatrices.

Analysons à présent les caractéristiques de cette hybridité. Harris étudie dans l'essai cité plus haut les stratégies narratives de Powers, et met l'accent sur la technique de triangulation mise au point par Powers :

As he had done successfully in *Plowing the Dark*, Powers once again 'triangulates' between the novel's discursive and dramatic modes, the science ultimately becoming 'absorbed into the stories the characters desperately tell about themselves and others'. [...]. In narrating these stories, Powers uses what he describes as 'a close limited third-

⁴⁶Dans son analyse du carnaval dans l'œuvre de Rabelais, Bakhtine démontre que le costume et les diverses traditions carnavalesques s'accompagnent d'un renversement des valeurs nobles et corporelles aux implications sociales fortes permettant au peuple d'exorciser les angoisses que crée une hiérarchisation rigide de la société.

person focalization,’ a ‘hybridized inside/outside voice’ that attempts partially ‘to... participate in the consciousness of the protagonist[s].’

En alternant narration et interventions directes des personnages, Powers parvient à créer une troisième voix invisible, créée par l'écho que se font narration à la troisième personne et discours direct. Cette troisième voix constitue la synthèse la plus expressive de ce que les deux premiers éléments ne pourraient suggérer que partiellement et, selon Joseph Dewey, récupère une force narrative plus grande, dans *The Time of Our Singing*, que la traditionnelle voix narrative de Joseph Storm :

Powers's alternative narrative voice shatters time, shuttles back and forth across two centuries with liberating drive and gripping immediacy. In contrast to Joseph's unimaginative slog through decades, within these interludes a single moment becomes exquisitely elongated, probed, expanded. Yet, the book's sweeping feel comes not from Joseph's story but rather from these other chapters by virtue of their sheer reach—by comparison, Joseph's narrative is a pinched affair. (Burn, Dempsey 209)

Cette troisième voix créée par Powers n'est pas sans évoquer les « narrateurs représentés » que le critique Wayne Booth décrit ainsi dans son essai « Distance et point de vue » :

On ne devrait jamais oublier que bon nombre de narrateurs représentés ne sont jamais explicitement représentés comme tels. [...] Les plus importants des narrateurs non avoués sont toutefois les ‘conscienc es focales’ à la troisième personne, à travers lesquelles les auteurs filtrent leur récits. Que de tels ‘réflecteurs’ comme James les nomme parfois, soient ou bien des miroirs extrêmement polis, lucides, réfléchissant de complexes expériences spirituelles, ou qu'ils soient au contraire ‘des objectifs de caméra’, brouillés et sensualistes, comme dans la plupart des œuvres de fiction depuis James, il n'en reste pas moins qu'ils remplissent précisément la fonction de narrateurs avoués. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 95)

Les similitudes entre la technique de « troisième voix » mise au point par Richard Powers et les narrateurs représentés de Booth semblent alors réelles, mais si les fonctions remplies par les narrateurs de Booth rejoignent les effets possibles de la troisième voix, c'est au prix d'une superposition dans le récit toujours repérable et quelque peu forcée des voix des narrateurs représentés. Les effets atteints par les narrateurs ne peuvent donc naître que des modulations apportées à la distance que gardent les narrateurs avec les autres acteurs du texte, comme Booth l'expliquait :

Qu'ils soient ou non mêlés à l'action comme agents, narrateurs et 'réflecteurs' à la troisième personne diffèrent d'une manière remarquable, selon le degré et le type de distance qui les sépare de l'auteur, du lecteur, et des autres personnages de l'histoire qu'ils racontent ou 'filtrent'. On discute souvent de cette distance en employant des termes tels que 'ironie' ou 'ton' ; mais notre expérience est en fait beaucoup plus riche que ces termes le suggèrent. (Barthes, Kayser, Booth, Hamon 100)

Or, dans l'écriture de Powers, l'effet naît du mélange des voix, plutôt que d'un jeu d'équilibre entre ces voix. Dans l'entretien qui s'intitule « Richard Powers's Narrative Impulse », Richard Powers décrit donc sa stratégie narrative en ces termes :

It's a real double-voicing, so that a sentence that narrates even a simple action — somebody walking across the room, or shaking hands with somebody — is an attempt to partially participate in consciousness of the protagonist. Not stream-of-consciousness, but also not the traditional kind of external third-person narration. [...] So that's tricky, because it's living in this halfway state. The ideal for me is the kind of reader who attunes to those rhythms and realizes, rather than getting simple depictions about the world, they're getting a reflected depiction of the sensibility that's organizing the world.

Le but avoué des stratégies narratives de Powers est donc de créer une voix narrative capable d'épouser les mouvements de plusieurs consciences à la fois et aux modulations les plus évocatrices possibles. Dans un autre entretien, « The Last Generalist », Powers décrivait la nature hybride de son projet narratif dans les termes suivants :

I've been trying in different ways to violate that prohibition from my first book on. True, you can get more emotive power over your reader by dramatic revelation than by discursive narration. But you can get more connection with discursive narrative! The real secret is to triangulate between the two modes, getting to places the neither technique could reach in isolation.'

Ces commentaires de l'auteur, associés à nos analyses, nous conduisent à suggérer que l'écriture de Powers est une écriture fondée sur une connaissance précise sinon exhaustive, des études scientifiques et philosophiques menées conjointement sur la question de l'uniformité de l'être, et sur une intuition personnelle sur la question. La combinaison des efforts de recherche de Powers et de ses propres croyances le conduit alors à tenter le pari du mimétisme narratif. Afin de représenter une réalité humaine nécessairement scindée et multiple, Powers s'éloigne des techniques narratives traditionnelles du discours direct et de la narration à la troisième personne pour les réintégrer en une nouvelle et troisième voix

lui permettant de représenter narrative ment l'hybridité essentielle dont il fait le sujet de nombre de ses romans. Interrogé sur la question de cette voie narrative hybride, Powers mentionne un autre type de difficulté liée à l'élaboration de cette voix :

It's interesting to see the way that double voice gets read in different contexts by different people, but the risk is that somehow author position and character position get conflated. Somehow that sensibility, unless it's really quarantined from the other narrations in the book, is going to seem as if it's being declared, from the outside. So for me, every construction of a narrative voice is a new experiment, a new challenge to tweak those variables and see what can be produced and what risks are involved.

Toute l'écriture de Powers repose donc, du fait de la complexité de ses choix narratifs, sur la notion d'instabilité du sens. Dans les romans de l'auteur, il semble toujours difficile de déterminer si les propos des personnages ou si ceux du narrateur sont les plus révélateurs du sens insufflé par l'instance autoritative car le principe d'écriture de Powers repose sur une dissémination initiale du sens. L'opposition entre pouvoir narratif des personnages et pouvoir du narrateur devient en définitive illégitime dans la mesure où ces deux instances narratrices ne peuvent se réaliser que dans leur mise en relation.

Dès lors, le niveau de fusion atteint par les différents donateurs du récit permettent au lecteur d'entrer dans un espace soûdainement impersonnel, c'est-à-dire ouvert et dynamique, et de représenter les différentes mouvances dans lesquelles se situent les esprits des acteurs du roman. Chez Powers, le roman est, nous semble-t-il, un outil de décloisonnement fort, et une invitation à observer puis à participer au processus de construction du sens, rejoignant ainsi par certains aspects la vision que Lukács a de la forme romanesque :

Le processus ainsi explicité comme forme intérieure du roman est la marche vers soi de l'individu problématique, le cheminement qui—à partir d'un obscur asservissement à la réalité hétérogène purement existante et privée de signification pour l'individu—le mène à une claire connaissance de soi. Une fois conquise cette connaissance de soi, il semble que l'idéal ainsi découvert s'insère comme sens de la vie dans l'immanence de celle-ci ; mais il s'en faut pourtant que la dissociation soit abolie entre être et devoir-être, et même là où se déroule ce processus, dans la vie du roman, ja mais elle ne saurait disparaître. (75-76)

La vision du roman de Powers rejoint donc également la conception problématique de l'individu étudiée dans notre première partie. En concevant une forme hybride et

mouvante, dans laquelle les personnages, narrateurs, lecteurs et auteurs se rejoignent, s'observent et mettent à contribution leurs propres rémouss intérieurs dans l'élaboration d'une forme toujours en devenir, Powers représente le niveau de complexité et d'instabilité créatrice d'un monde dans lequel tous semblent toujours vouloir arrêter un sens définitif sans jamais y parvenir. L'ultime signe d'hybridité que nous étudierons concerne les fins des romans de Powers. Nous prendrons comme exemple la fin de *The Gold Bug Variations*, que nous ferons entrer en résonnance avec la fin que Pynchon donne à son roman *The Crying of Lot 49*. Dans ces deux romans, l'intrigue se clôt sur un sentiment d'incomplétude et d'infini de la narration, et dans ces deux cas, le lecteur quitte les personnages sans que l'idée d'une destination ou d'une résolution ne soit jamais envisagée. Dans le roman de Powers, le dernier paragraphe du roman interroge directement la question de la durée et remet en question la notion de temporalité :

[...] A man like you will always want the real thing someday. Or at least the chance. It would never last.' 'My dear Ms. Reference.' He edged over to me, taking me up against him. 'Why do you think the Good Lord invented sperm donations?' He placed his hands over my face, exploring the burning landscape there. 'And let me ask you another thing.' One for the perpetual Question Board. His eyes were full beyond measure. His whole throat look like a beginner's in wonder at the words he was about to discover. 'Who said anything about lasting?' (GBV 638)

Le roman se clôt sur la remise en route du jeu fondateur de la relation entre Jan et Franklin, et fait le choix de l'indirection et de l'incertitude pour maintenir, au-delà de l'espace du roman, l'énergie d'une réflexion. Dans le roman de Pynchon, la fin, tout aussi hybride au sens où elle accomplit la double fonction d'ouverture et de clôture, confronte le lecteur à l'image d'Oedipe, assistant à une mise aux enchères de timbres rares qu'elle prend pour l'indice potentiellement majeur de la quête sans fin dans laquelle elle s'est lancée :

Oedipa sat alone, toward the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed for a moment. Passerine spread his arms in gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (152)

Dans les deux exemples de fin que nous avons analysés, les personnages sont toujours en quête de sens et de réponses, et sont décrits une dernière fois, au moment où ils relancent le motif de cyclicité central aux deux romans.

L'œuvre de Powers inclut et simultanément interroge plusieurs principes organisateurs forts. Les systèmes narratifs qu'il affectionne sont cependant, selon nous, le signe d'une anxiété fondamentale vis-à-vis de la notion même de système, plus que le signe d'une obsession structurelle. À travers les notions de fonctionnalité et de parole des personnages, nous avons pu voir que Powers tout à la fois convoque et repousse les outils structurels, faisant ainsi de son œuvre un matériau puissamment polymorphe. Powers joue donc avec plusieurs types de normes pour les interroger plus que pour les rejeter, et laisse une place incertaine au concept de structure. Au croisement de multiples points nerveux théoriques, ses romans sont composés d'éléments hétéroclites, et jouent avec la notion d'individualité. Comme ce chapitre a tenté de le démontrer, les personnages sont tour à tour machines dépersonnalisées, purs supports narratifs, êtres en révolte rencontrés aux moments clés de leur cheminement, ou encore individus en lutte pour une parole au statut problématique. Dans tous ces cas de figures, toutefois, les personnages des romans de Powers ne manquent jamais d'en traîner tout entier le lecteur dans leurs situations de déchirements et de conflits, qui finit par trouver dans ces oscillations existentielles un moyen sûr de connaissance de lui-même et du monde qui l'entoure.

Chapitre Trois : Discontinuité et « effet-personne »⁴⁷ des personnages.

Ce chapitre prendra comme point de départ la synthèse d'un certain nombre de remarques ayant semblé établir une discontinuité des personnages au double niveau structurel et esthétique. Individus représentés de façon problématique et portraits inachevés sont les deux éléments centraux et récurrents, qui ont été dégagés dans les analyses de notre première partie, et qui nous ont faits aboutir à une vision fondamentalement éparpillée et hétéroclite des êtres. Ce principe de dissémination et de fragmentation appliqué au domaine de la représentation fonde alors une nouvelle esthétique du personnage, qui ne s'offre plus de façon unitaire au lecteur, et qui, à l'inverse, surprend et déstabilise l'expérience de lecture. Les personnages aux visages polymorphes de Powers se trouvent en situation permanente de redéfinition et débordent de multiples façons la notion même de statut de personnage, définie ainsi par Aristote dans la *Poétique* :

S'agissant des caractères, il faut viser quatre objectifs. Le premier est qu'ils soient bons. Comme on l'a dit, il y aura un caractère si les paroles ou les actes révèlent une détermination. Le caractère sera bon si cette détermination est bonne. Cela est possible pour chaque genre de personnage, car une femme aussi peut être bonne, et aussi un esclave, même si, de ces deux genres, l'un est plutôt inférieur, et l'autre tout à fait. Le deuxième objectif est la convenance du caractère. On peut donner la virilité comme caractère à un personnage, mais il ne convient pas à une femme d'être virile ou trop intelligente. Le troisième objectif est la ressemblance, car celle-ci diffère de la bonté et de la convenance. Le quatrième objectif est la cohérence, car même si le personnage imité est incohérent et doit avoir ce type de caractère, il faut encore qu'il soit incohérent de manière cohérente. (48-49)

Comme nous l'avons vu précédemment, les personnages de Powers contredisent ainsi chacun des quatre aspects mentionnés par Aristote mais au lieu d'échouer dans leurs fonctions, renouvellent leur statut et élargissent leur portée. Le choix esthétique et structurel de Powers appelle nécessairement à une évaluation de cette situation de discontinuité des personnages du point de vue de la réception. Parmi les questions qui se posent à nous, se

⁴⁷ Le terme est emprunté à Vincent Jouve.

trouvent alors les suivantes : l'instabilité caractéristique des modalités d'écriture des personnages déstabilise-t-elle également l'expérience de lecture ? L'effet obtenu est-il celui d'une distanciation du lecteur par rapport aux personnages, ou au contraire de fusion ? Et, en définitive, peut-on dire que le principe de discontinuité renforce ou décourage le désir de lecture ?

Notre analyse visera à expliquer en quoi cette discontinuité est l'outil spécifique sur lequel Powers s'appuie pour créer ce que Vincent Jouve appelle un « effet-personne » des personnages. Nous inclurons largement les analyses de Jouve pour structurer certains de nos développements et nous utiliserons également certaines des remarques de Hans Robert Jauss dans le domaine de l'esthétique. Loin de décourager et de perdre l'attention du lecteur, nous verrons en quoi l'incomplétude des portraits et la multiplicité des voix narratives peut stimuler en réalité le désir de lecture. Nous étudierons trois effets directs du principe de discontinuité au niveau de la réception. Le premier effet envisagé sera celui d'ouverture, et notre analyse nous conduira à envisager les trous de la représentation comme moyens efficaces d'inclusion. Le second effet sera celui de participation, qui sera l'occasion d'expliquer en quoi l'incomplétude des portraits constitue un appel instinctif à la contribution du lecteur, et le troisième effet, que nous nommons effet d'« exemplarité », désignera la notion d'indétermination comme facteur d'identification aux personnages.

Ce chapitre, dans son ensemble, a pour ambition de montrer en quoi, dans leur discontinuité et imprécision, les personnages sont des figures qui rassemblent les lecteurs de Powers. Les critiques faites aux personnages de Powers, dont nous avons données quelques exemples au tout début de notre étude, seront ici invalidées et déconstruites à travers l'étude des trois types d'effet du principe central de discontinuité et d'indétermination. Loin d'aliéner le lecteur, les modalités d'écriture des personnages de Powers sont selon nous un facteur fort d'identification et touchent le lecteur de multiples façons, fondant ainsi une esthétique et une expérience de lecture à proprement parler postmoderne.

1. Discontinuité et ouverture : accueil.

A de nombreuses reprises, le procès fait aux personnages de Powers a rejoint le procès fait plus largement à l'ensemble de l'œuvre de Powers. Accusés d'être trop éloignés de la réalité du lecteur, les personnages de Powers ont été critiqués pour leur soi-disant élitisme et pour la complexité de leur caractère. Le constat à faire est alors celui d'un désamour potentiel du lecteur pour les personnages de la fiction, pouvant conduire à contredire une des fonctions les plus importantes des figures de personnages. En effet, si le lecteur pénètre habituellement l'espace du roman par le biais du parcours individuel des personnages, comment peut-il se prendre aux jeux d'un récit lorsque le personnage se refuse à lui ? Interrogé sur le sujet dans l'entretien « Richard Powers's Narrative Impulse », Powers explique que ses personnages ne sont pas des figures lointaines pour le lecteur car, s'il est vrai que les professions choisies pour certains d'entre eux⁴⁸ les distinguent parfois, cet aspect de leur existence n'est jamais celui qui se trouve valorisé :

Well, between you and me, the narrative envelope for the Powers character — I don't see it as much as some people do. I have from time to time explored gifted people, and they've perhaps been the most prominent characters, the characters that most people think of more immediately when they think of the books, but over the course of the previous eight books, there have been a lot of average people. People trapped in one way or another, trapped in the confines of their own limits and their own flaws. So the idea that a Powers book is always going to have a genius protagonist has been a little bit overstated.

Au-delà de l'avis de Powers sur ses personnages, il est pourtant possible, dans le cadre de notre étude, d'affirmer que les personnages de Powers peuvent constituer des êtres parfaitement accessibles au lecteur. La logique sociale des professions assignées aux personnages ne peut rester le seul critère de leur accessibilité ou de leur inaccessibilité, et nous tenterons de démontrer que les caractéristiques esthétiques et structurelles propres aux personnages de Powers sont des facteurs d'ouverture au lecteur.

Les personnages de Powers, bien que parfois difficiles à cerner, ou à se représenter, interpelle et happe malgré tout le lecteur dans l'espace de la fiction. Selon nous, le paradoxe des personnages de Powers réside dans cet état de fait, spécifique à l'écriture de Powers. En ne cédant pas à la tentation du réalisme et en ne surdéterminant pas de signes ses

⁴⁸Quelques-uns des personnages de Powers possèdent des talents d'exception. Nous pouvons citer le neurologue de renom Gerald Weber de *The Echo Maker*, le musicien à la voix extraordinaire Jonah Strom de *The Time of Our Singing*, le scientifique Stuart Ressler de *The Gold Bug Variations*, ou encore le chirurgien Richard Kraft de *Operation Wandering Soul*.

personnages, Powers parvient ainsi à libérer le statut du personnage et fait de l'indétermination caractéristique de beaucoup d'entre eux, un facteur d'ouverture absolue au lecteur. Ce que nous entendons par les termes de « tentation réaliste » est la méthode d'écriture qui consiste à surcharger de caractéristiques réalistes un personnage, et à le réduire à cet ensemble de caractéristiques dans le but de créer un personnage aussi proche que possible du réel. Vincent Jouve appelle cet aspect vériste du personnage « effet de vie » et en décrit le principe de la façon suivante :

La réception du personnage comme personne (qu'elle soit continue ou non, plus ou moins évidente selon les récits) est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec tant de force que certains lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque. (108)

Sans exclure toute stratégie d'« effet de vie » de l'œuvre de Powers, nous avancerons que cette logique n'est pas clairement à l'œuvre dans les romans de Powers dans la mesure où ce dernier n'offre très souvent, et volontairement, qu'une vision partielle de ses personnages. Dès lors, il nous reste à voir comment cette cécité partielle du lecteur peut malgré tout l'amener à un niveau d'échanges avec les personnages bien supérieurs à ce que l'« effet de vie » peut atteindre.

Dans notre étude des visages, nous avons établi que les personnages sont toujours à la portée des regards sans jamais véritablement s'offrir à la vue de quiconque. Il semble alors possible de conclure à une incomplétude visuelle, ou à ce que Jouve nomme « pauvreté visuelle » des personnages. Dans la remarque citée ci-dessous, Jouve revient sur le double versant de cette « pauvreté visuelle » et ouvre la voie à notre premier argument :

Cette pauvreté visuelle de l'image mentale n'est pas forcément négative. C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une 'présence' du personnage à l'intérieur du lecteur. Cette sensation de consubstantialité entre le sujet percevant et le personnage perçu, aucune image optique ne pourra jamais la donner. (41)

Ce que Jouve affirme avec nous est donc que si les personnages ne sont pas des êtres avec lesquels le lecteur veut nécessairement entamer un dialogue, ils sont malgré tout

des êtres avec lesquels le lecteur fusionne sans même le remarquer. La nature de l'échange entre lecteur et personnage est, dans l'œuvre de Powers, proche d'une situation de communion plus que d'un quelconque schéma de communication. Le personnage typique de Powers est donc un personnage avec qui l'on ne parle pas nécessairement, mais que l'on observe et dont le regard nous atteint, simultanément, et silencieusement. Le destin tragique d'un personnage tel que Emma Bovary, et la description de son corps suicidé n'appelle pas à la même réaction que la tentative de viol sur le personnage de Thassa. Dans les deux cas pourtant, le corps du personnage souffre et le lecteur assiste à son processus de destruction, mais le traitement de ces deux scènes est si distinct que l'empathie du lecteur est finalement modulée de deux façons différentes. La détresse de Jeannette Koss et le choix de l'adultère sont également appréhendés de telle façon que la réaction du lecteur ne peut être celle dont il fait preuve en étudiant l'archéologie du drame adultère bourgeois de *Madame Bovary*. La différence de réaction chez le lecteur dans l'œuvre de Powers tient, selon nos analyses, à l'indétermination des personnages. En effet, comment se laisser prendre à l'illusion de vie décrite par Jouve lorsque l'auteur sape cette même illusion de vie ? Sans que les personnages de Powers soient extraordinaires⁴⁹, et sans que le lecteur puisse se les représenter clairement, les êtres de la fiction de Powers restent malgré tout des espaces d'accueil et de communion avec le lecteur.

La part d'indétermination des personnages permet par ailleurs au lecteur de vivre son expérience de lecture pleinement. Nous incluons encore une fois l'analyse de Jouve à la nôtre, afin de souligner l'importance d'une disponibilité et d'une ouverture des personnages. L'expérience de lecture nécessite un degré d'ouverture du texte car elle représente, selon nos analyses conjointes, un mélange de participation active au récit et de passivité électable, faisant des images créées par le texte des productions proches des visions de rêve :

Les visions du rêve apparaissent au premier abord comme très proches des images mentales : intérieures à l'appareil psychique, elles ne sont pas l'objet d'une perception et demeurent très peu déterminées. Dans la théorie freudienne, les visions du rêve sont

⁴⁹Même lorsque certains personnages sont caractérisés en apparence « positivement », ces derniers sont envisagés dans des contextes de crise ou dans des moments de remise en question mettant à mal les statuts professionnels et sociaux initialement mis en place. Le personnage de Gerald Weber en est peut-être le meilleur exemple. En dépit de son double statut de scientifique et écrivain, ce célèbre neurologue au mariage apparemment idéal, finit (en même temps que le lecteur) par prendre conscience de la fragilité de ces attributs et renverse la logique de départ. La part de conflit intérieur prêtée aux êtres est sans doute le point commun le plus fort à tous les personnages de Powers, dans l'ensemble de son œuvre.

définies comme des « psychoses hallucinatoires du désir ». [...] L'image onirique est donc principalement engagée du côté du principe de plaisir (ce qui n'empêchera pas le rêveur, dans un second temps de réagir négativement aux productions de son inconscient). La vision optique, en revanche, appartient à l'ordre du réel. L'image 'littéraire', représentation mentale constituée à partir d'un support extérieur, par aît osciller entre les deux orientations. (41-42)

Ainsi, si le texte ne laisse aucune latitude de modification et surdéterminait systématiquement tous les aspects du récit, le lecteur ne « lirait » par véritablement le texte, il en serait le spectateur passif et programmé. Par leurs silences et discontinuités, les personnages de Powers permettent donc au lecteur de prendre en charge le texte occasionnellement et de ne pas se laisser dominer par les voies narratives. La lecture qui se fait des romans de Powers est donc bel et bien ce semi-état de rêverie que Jouve décrit ainsi :

La rêverie se distingue du rêve par son degré de *secondarisation*. Tandis que les productions oniriques relèvent exclusivement de l'inconscient, la rêverie est le fait d'un sujet en éveil—donc conscient. La lecture, pratique de l'état de veille, interdit, elle-aussi, un abandon complet. [...] rêveur éveillé et lecteur ont une même perméabilité aux productions fantasmatiques. Se situant tous deux entre la vigilance extrême de l'individu actif et la vigilance minimale du dormeur, ils sont dans un état contemplatif, proche du repli narcissique, qui favorise l'émergence de l'imaginaire. (80)

Le principe de discontinuité et d'instabilité des personnages au niveau esthétique dépasse alors le simple niveau de l'écriture et devient le reflet d'une compréhension visible et exacte de la nature humaine.

Nous nous intéresserons maintenant à la dimension structurelle de ce même principe de discontinuité. En effet, une des autres raisons pour lesquelles les personnages de Powers ne sont accessibles au lecteur que de façon sporadique concerne la structure même du récit. Nous prendrons ici l'exemple fourni par *Generosity*. L'attitude du narrateur sape souvent un suivi fluide et constant des personnages, notamment dans les premiers chapitres du roman, au cours desquels le lecteur, traditionnellement, découvre les différents acteurs du récit. Le motif de l'interruption est caractéristique du dixième roman de Powers et révèle un autre aspect de la stratégie globale de déstabilisation du lecteur. Dans le passage suivant, l'interruption a valeur de correction sur le lieu de la fiction :

No, you're right: those streets don't really run that way. That neighborhood is a little off. The college isn't quite there; it's not that college. This place is some other Second City. This Chicago is Chicago's in vitro daughter, genetically modified for more flexibility. And these words are not journalism. Only journey. (G 6)

Alors que le lecteur se prend tout juste au jeu de la visualisation mentale de l'univers décrit au cours des quelques premières pages du roman, Powers interrompt le récit et anticipe les questions d'un interlocuteur, ou lecteur, imaginaire. Le résultat est donc une dispersion forcée de l'attention du lecteur, qui suit alors deux pistes, celle avancée par la description initiale du lieu, et celle que le narrateur superpose à la première. Cette nouvelle modalité de discontinuité structurelle est reprise pour d'autres motifs que celui de la correction, comme dans les cas d'explication des personnages. Plutôt que de laisser parler le récit, le narrateur coupe le fil de sa narration pour compléter ce que le récit ne dit pas du personnage. Au sujet de Russell Stone, le narrateur préfère donc à de nombreuses reprises expliquer au lecteur ce que représente ce personnage et décrire le contexte de son écriture, plutôt que de laisser le lecteur faire ses propres pronostiques et déductions :

I search for Russell Stone all over. I read the almanac for that year. I read his class textbook of course. I read back issues of his magazine. I even loot those hall-of-mirrors avant-garde novels whose characters try to escape their authors, the kind he once loved, the kind he thought he's write one day, before he gave up fiction. He's nowhere, except in his work. (G 38)

L'étude archéologique du personnage est ici fournie par la figure du narrateur et le lecteur semble alors condamné à suivre les prescriptions et commentaires que partage le narrateur à propos de son personnage. Il se rait pourtant illégitime de déduire de ce constat d'interruption, aux fonctions de correction et d'explication, que l'exercice de la lecture est une expérience frustrante et bridée par une voix narrative omniprésente. En effet, à l'inverse, l'effet produit est celui d'une ouverture à l'amont du texte, et d'une démultiplication des sources de stimulations pour le lecteur. Le lecteur devient investi de plusieurs missions et accède, dans *Generosity*, à tous les aspects des différents personnages de la fiction. Powers brise en quelque sorte le quatrième mur du récit et inclut le lecteur au processus de création, enrichissant du même mouvement l'expérience de lecture :

I'm caught like Buridan's ass, starving to death between allegory and realism, fact and fable, creative and nonfiction. I see now exactly who these people are and where they come from. But I can't quite make out what I'm to do with them. [...] I know the

kind of novel I loved to read, back before fact and fable merged. I know what kind of story I'd make from this one, if I could: the kind that, from one word to the next, breaks free. The kind that invents itself out of meaningless detail and thin air. The kind in which there's no choice like chance. (G 120)

Le principe de discontinuité structurelle décloisonne et démultiplie les possibilités de lecture, et la déstabilisation sur laquelle ce principe repose est alors une stratégie narrative des plus fécondes.

Au double niveau esthétique et structurel, la notion de discontinuité semble désigner la richesse de l'expérience de lecture qui en résulte, mais l'aspect le plus important reste peut-être l'aspect à la fois pédagogique et existentiel. Par la lecture de ses romans, et par la compréhension progressive des personnages, un lecteur de Powers est très souvent amené à explorer ses propres mécanismes psychiques. L'imagination et l'esprit critique du lecteur font partie des compétences que se découvre tout lecteur de Powers, et le résultat de ces efforts est une satisfaction pleinement vécue et retirée de l'exercice de lecture du texte, de sorte que nous pouvons avancer que la lecture d'un roman de Powers, à travers les individus qu'il y dépeint, est le moyen pour le lecteur de s'auto-explorer et d'explorer la réalité de son existence, en même temps que cette lecture lui permet de s'en détacher en toute conscience. En définitive, le principe de discontinuité des personnages révèle la porosité et la malléabilité des êtres, autant au niveau de la fiction que de la réalité du lecteur. La remarque suivante de Jouve montre que dans ses analyses également, les frontières entre univers du roman et univers du lecteur peuvent être envisagées comme poreuses :

Cette oscillation du sujet lisant entre la force hallucinatoire des représentations imaginaires et la distanciation imposée par la partie du « moi » demeurée consciente explique la complexité de l'activité lectrice. Le lecteur, loin d'être un sujet stable et unifié, passe sans cesse, au fil du roman, d'une position de lecture à l'autre. (81)

Le dernier élément auquel une expérience de la discontinuité donne accès est finalement celui d'une ouverture à soi. En suivant le parcours imprévisible et interrompu des personnages de Powers, le lecteur s'ouvre à lui-même et dépasse les limites d'une expérience ordinaire de son existence, car, selon Jouve, « [c]'est dans l'ébranlement qui résulte de son interaction avec les personnages qu[le lecteur] est le mieux à même d'éprouver la particularité et la spécificité de son moi » (236).

Ainsi, en créant des personnages qui permettent au lecteur de s'épanouir dans une activité de lecture aux circonstances optimales, Powers ne fait pas que proposer un texte parfaitement satisfaisant et stimulant. Il fait également preuve d'une proximité absolue au lecteur et crée pour lui un espace d'accueil unique. L'acte de lecture, grâce aux modalités spécifiques d'écriture des personnages, permet au lecteur de se fondre dans l'univers des personnages et de prendre toute la mesure de la portée de chacun de ses romans :

Le plaisir de lire vient de cette dilution du lecteur dans la toile du texte : il n'est plus qu'un moi abstrait, imageant, face à des figures elles-mêmes sans compacité. Il se produit une sorte de contagion : l'être imaginaire des personnages affecte la réalité même du sujet lisant. (197)

De façon générale, nous considérons que le choix d'une discontinuité des personnages amplifie la réceptivité du lecteur et affute sa sensibilité aux fluctuations du récit et du sens. Jouve mentionne le terme de « toile », qui n'est pas sans faire écho aux analyses de notre première partie. Plus qu'un livre ouvert, un roman de Powers est un espace tridimensionnel dans lequel tous, lecteurs, personnages et auteur(s) s'insèrent et se déplacent. Dans cet espace, l'ensemble de l'être du lecteur semble être sollicité puis mis en jeu, permettant d'ériger l'expérience de lecture au rang des expériences de révélation à soi. Le lecteur peut alors suivre de façon mimétique l'évolution typique des personnages de Powers et, dans l'ordre, déstabiliser, bouleverser, puis renverser ses valeurs et grilles de compréhension du monde. Paradoxalement, la pratique ludique et mouvante de la lecture des textes savants et volumineux de Powers est la seule manière d'investir véritablement son texte, comme si cette approche ludique était le contre-point nécessaire à un contenu dense. La discontinuité des personnages semble donc rendre possible une lecture active et libre alors transformée en expérience complète, comme le souligne Jouve :

Le primat de l'émotion entraîne ainsi une expérience complexe où sensation et réflexion se retrouvent inextricablement mêlées. [...] Le lecteur, libéré des influences de la vie quotidienne, laisse se réveiller en lui les sentiments les plus secrets et les plus ambigus. [...] La lecture, au-delà des sensations qu'elle procure, oblige le lecteur à se redéfinir : événement à part entière, elle influe sur le monde extra-textuel. (198-199)

L'attitude de lecture propre aux textes de Powers entraîne un état d'ouverture du lecteur qui peut alors appréhender la totalité des textes. De l'état de discontinuité et d'instabilité des personnages mobilisant le lecteur de façon intense, découle une scission du moi du lecteur, propre à transformer la lecture à ce que Winnicott appelle une « aire

transitionnelle »⁵⁰. Les caractéristiques d'écriture des personnages influent donc sur l'expérience de lecture mais aussi sur ce que le lecteur peut retirer comme satisfaction de cette fusion avec le texte. Les textes de Powers programment la lecture comme expérience libre du lecteur, et font donc entrer en jeu réalité et fantasmes, et les personnages peuvent être considérés, chez Powers, comme le point d'accès à une source de plaisir, fort proche de celle que Winnicott désigne comme « jeu » :

Play is immensely exciting. It is exciting not primarily because the instincts are involved, be it understood! The thing about playing is always the precariousness of the interplay of personal psychic reality and the experience of control of actual objects. This is the precariousness of magic itself, magic that arises in intimacy, in a relationship that is being found to be reliable. (64)

Le constat de discontinuité nous a amenés à explorer toutes les implications de lecture que le choix esthétique et structurel initial de représentation des êtres entraînant. L'élément de satisfaction mis en lumière au fil de nos analyses nous porte à souligner une dernière fois l'importance de ce choix, dont les enjeux touchent finalement à tous les aspects de l'existence du lecteur. En guise de conclusion, nous citerons ce commentaire de Winnicott sur ce qui se joue dans l'activité du jeu, pour ce qu'il a de pertinent dans notre étude de l'activité de lecture dans les romans de Powers :

It is in playing and only in playing that the individual child or adult is able to be creative and to use the whole personality, and it is only in being creative that the individual discovers the self. Bound up with this is the fact that only in playing is communication possible; [...]. (72-73)

2. Discontinuité et participation : herméneutique

⁵⁰Jouve reprend également à son compte les analyses de Winnicott et explique : « La lecture, située à mi-chemin entre réel et fantasme, relève de ce que Winnicott appelle 'aire transitionnelle'. Espace intermédiaire, elle amène le sujet à repenser les rapports entre intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi (239) ».

Proposer au lecteur des romans à la forme labyrinthique et suivant très souvent le modèle structurel de l'enquête⁵¹, c'est s'assurer que celui-ci sera tout entier engagé dans une lecture active et critique du texte. En refusant de faire le choix d'une ligne directrice linéaire et unique, Powers désigne structurellement son texte comme espace ouvert aux interprétations, ce qui nous conduit à affirmer que le principe de discontinuité, structurel, esthétique, mais aussi thématique, est un appel à une participation du lecteur. À l'ère postmoderne, il est entendu depuis bien longtemps que le texte doit toujours être l'objet des « soupçons »⁵² du lecteur, et que l'exercice de lecture se double donc d'un exercice de vigilance. Mais à l'ère postmoderne également, les rouages des principaux systèmes d'écriture ayant également été depuis longtemps élucidés, il reste alors non plus un sentiment d'opposition et de méfiance entre l'auteur et le lecteur, mais plutôt celui d'un partenariat, auquel le lecteur se trouve bel et bien associé. Le rôle du lecteur est donc central et pris en compte par l'auteur dans le processus de création des personnages et du roman dans son entier, et nous irons donc jusqu'à dire que la place du lecteur influence fortement les modalités de fonctionnement narratif d'un texte. Jouve décrit de la façon suivante l'importance du rôle joué par le lecteur :

La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités mêmes de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire. [...] Selon [Bakhtine], l'écrivain construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir, penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le personnage comme un autre distinct de lui-même). [...] L'être, selon Bakhtine, n'est pas concevable en dehors des liens qui l'unissent à l'autre. Je ne peux, comme sujet, former une totalité sans les éléments 'transgrédients' que m'apportent

⁵¹Nous pourrions citer comme exemples de roman reposant sur le motif de l'enquête, *The Gold Bug Variations*, *Prisoner's Dilemma*, *The Echo Maker*, *Gain* et *Three Farmers on their Way to a Dance*.

⁵²Nous faisons ici référence aux analyses de Nathalie Sarraute, qui dans *L'ère du soupçon*, notamment, déclare à propos du personnage de roman : « [Cette évolution actuelle du personnage] témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élaner vers des recherches et des découvertes. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Steindhal : 'le génie du soupçon est venu au monde'. Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon » (73-74).

autrui. Il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité. (35)⁵³

Le rôle de validation du personnage joué par le lecteur dépasse donc de très loin le niveau d'une simple contribution. En validant le personnage, le lecteur en devient en effet une condition d'existence du personnage et lorsque, comme dans le cas de la fiction de Powers, le personnage est un être discontinu et difficile à cerner de quelque façon que ce soit, le rôle du lecteur devient d'autant plus central.

Nous souhaitons, à ce stade de nos analyses, démontrer que le principe de discontinuité motive spécifiquement la participation du lecteur au processus de construction des personnages. En effet, lorsque la présence de l'auteur et les marques du narrateur dans le récit se font problématiques, le lecteur se trouve nécessairement investi d'une mission de reconstitution, comme le suggère également Jouve :

Autrement dit, si l'image du romancier s'efface dans la réception du texte, qui jouera pour le personnage le rôle de l'autre porteur des éléments transgrédients ? Bien évidemment, ce sera le lecteur. Placé comme l'auteur devant des figures structurellement inachevées, il doit à son tour se poser comme conscience englobante. C'est à lui de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité du personnage. (35-36)

Moins le texte en dit sur le personnage, plus le lecteur se trouve obligé de combler les silences et les trous de la narration, car qui d'autre sinon lui-même pourra alors fournir une image satisfaisante du personnage ? Dans toutes les situations de défaites de la représentation que nous avons pu repérer dans les romans de Powers, lorsque Ruth Strom ne peut se représenter le visage de sa mère, lorsque Taimur Martin poursuit le fantôme de celui de sa mère, ou encore lorsque Joseph prend en filature une femme au visage caché, le lecteur est amené à faire fonctionner son imagination, et à compléter les traits de ces fantômes. Dans *Generosity*, lorsque le narrateur nous fait découvrir le personnage de Russell Stone, c'est indirectement par indice, que celui-ci se révèle au lecteur, au terme de la description d'un long processus de création, et, le lecteur est ainsi amené à compléter chacun de ces indices :

⁵³Jouve précise en note de bas de page l'origine du terme de « transgrédients », qui est emprunté à l'esthétique allemande, et que Bakhtine prend au sens « d'ingrédients ».

I force my eyes back down over the scribbler's left shoulder, spying on his notes. The secret of all imagination: theft. I stare at his yellow legal pages until they resolve. They're full of lesson plans. [...] The train wags, he pitches in his seat, and I don't know anything. I stop deciding and return to looking. A heading on the top of his pad's first page reads: Creative Nonfiction 14, Sect. RS: Journal and Journey. (G 4-5)

Dans le passage que nous venons de citer, le lecteur suit la trace d'un parcours de création remis en scène par le narrateur. Le regard du créateur suit progressivement l'image du personnage naissant, et le lecteur se surprend alors à essayer de devancer le regard du créateur, et de voir au-delà de lui. La théâtralisation du processus de création du personnage fait entrer le lecteur dans cet espace de création, et l'engage à y trouver son propre « rôle ». Confronté à une image en construction, le lecteur anticipe et devance ce que Russell Stone représente, en s'aidant des indices du texte, mais aussi en s'appuyant sur les circonstances de lecture. Avec Jouve, nous ferons donc cette remarque :

[...] le lecteur se soumet globalement aux injonctions du texte. Plus ces dernières sont précises, moins est sollicitée la créativité du sujet. On peut ainsi affirmer que la part qui revient au lecteur est inversement proportionnelle à la détermination du sujet.

Les personnages de Powers se prêtent ainsi particulièrement bien à une activité de recomposition et de construction de l'image des personnages, pour le lecteur, et il semble être dans leur nature d'assumer la fonction d'ouverture et d'accueil aux lecteurs. Dans son indétermination et dans sa discontinuité essentielle, le personnage typique powersien stimule l'activité créatrice du lecteur. Nous irons jusqu'à dire que le lecteur devient lui aussi un artisan de personnages, et que la lecture, loin de n'être qu'une activité de consommation des créations d'autrui se transforme en véritable activité de création, comme le souligne Jouve :

Le lecteur bénéficie ainsi d'une latitude d'action relativement importante. Par la façon dont il combine et actualise les données du texte, il ne manque pas d'imprimer sa marque aux créatures romanesques : l'identité des personnages est nécessairement liée à son état affectif. C'est sur le double plan émotionnel et intellectuel que le sujet s'implique dans l'univers littéraire.[...]Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte—et même fortement présent—en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant. (39).

La présence du lecteur au sein du texte s'impose particulièrement dans *Plowing the Dark* selon nous, car tout ce dont le lecteur dispose pour accéder au personnage de Adie Klarpol est une série de descriptions de ses projections mentales dans la chambre de simulation. Ce personnage ne se donnant qu'à travers l'interprétation de ses visualisations, le lecteur est ainsi accueilli dans l'espace de la caverne. Tout l'univers que Adie Klarpol tente d'y former nécessite d'autant plus l'intervention du lecteur que ces projections mentales sont fondamentalement indéterminées :

The Jungle Room feels strangely familiar. Your eye recognizes the place at once; although it has never been there. Or say your eye has been there, long ago. Back before childhood's childhood. Before your eye was even an eye. And say that you've toted this spurge around inside ever since, a keepsake of long-abandoned cover. Origins converge in the Jungle Room. (PTD 67)

Le lecteur se trouve dans un lieu décrit sur le mode de la contradiction, car c'est un lieu à la fois familier et étrange, reconnaissable mais impossible à identifier, et ce dernier complète donc ces images partielles.

Nous avons vu jusqu'à présent que l'inclusion du lecteur au projet littéraire l'engageait à une plus grande implication dans l'activité de lecture, et refondait la notion même d'expérience de lecture. Nous souhaitons maintenant voir en quoi consiste exactement la participation du lecteur. En effet, les fonctions de recomposition mentionnées ne désignent pas clairement les moyens mis en œuvre pour (re)constituer l'image autrement tronquée et instable des personnages.

Le premier élément sur lequel s'appuie le lecteur pour visualiser les personnages, est son propre passé. Nous entendons par « passé », l'accumulation de connaissances tirées d'expériences passées, et nous rapprochons ce terme de ce que Julia Kristeva nomme « intertextualité », comme le rappelle Jouve :

La notion d'« intertextualité », empruntée à Mikhaïl Bakhtine, est ainsi définie par Julia Kristeva : « tout texte se constitue comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». Précisons que par « texte » Julia Kristeva n'entend pas uniquement le texte littéraire : peut être dit « texte » tout système de signes, verbal ou non verbal. Ainsi toute réalité, en tant que signe porteur de sens, peut se transformer en texte. (47-48)

Dans *Plowing the Dark*, la caverne est ainsi le lieu de projections de divers types de références, subjectives et variant d'un lecteur à un autre, comme le suggère le texte :

« Choose your myth of preference: the garden banishment, the wayward chromosome. Either way, this green is a return engagement » (*PTD* 67). Ici, le lecteur est clairement engagé à utiliser tout type de référence pour matérialiser un lieu de l'indétermination. Le lecteur pourra donc faire de ce lieu un jardin d'Eden ou son équivalent, en fonction de son vécu ou de ses préférences.

Le lecteur de Powers ayant besoin de s'appuyer sur sa propre connaissance pour référencer certaines des caractéristiques attribuées aux personnages, le rôle de re composition et de recréation du lecteur semble par conséquent ne pouvoir s'effectuer que grâce au recours au vécu du lecteur. Si certains types de stratégies herméneutiques peuvent bien être dégagés, aucun ne peut être clairement privilégié car, comme le soulignait Ricoeur : « Le champ herméneutique [...] est en lui-même brisé » (*De l'interprétation* 35).

Dès lors qu'il est établi que le vécu (subjectif et particulier) et les mécanismes de référentialité du lecteur sont mis à contribution, il devient nécessaire de faire le constat d'une variabilité, ou encore d'une relativité, du résultat obtenu d'un lecteur à l'autre, et Jouve semble encore une fois nous rejoindre lorsqu'il dit : « La dimension intertextuelle du personnage demeure, on le voit, assez libre et relative à la compétence de chaque lecteur » (49).

Le deuxième outil dont dispose un lecteur de Powers est son esprit analytique et de synthèse, et cet outil est bien souvent mis à contribution dans l'œuvre de Powers dans la mesure où enquêtes et mécanismes d'élucidation sont très souvent placés au centre des intrigues de ses romans. Dans un roman comme *Prisoner's Dilemma*, le lecteur doit s'interroger sur le sens de l'enquête, sur les motivations du père, mais aussi et surtout sur le sens de la découverte que finissent pas faire les enfants Hobson. Le lecteur est ainsi amené à interroger tous les aspects de l'enquête dans laquelle il se trouve pris. Décrypteur des âmes, de l'histoire et des indices, le lecteur est une figure d'analyste aux talents hétéroclites. Dans *The Time of Our Singing*, les choix des différents personnages sont en soi des énigmes, mais le lecteur doit aussi tenter de suivre et de comprendre le contenu scientifique de l'oeuvre qu'incarne le personnage de David Strom. Quelle place donner et quel sens attribuer à la réflexion sur le temps mené par le physicien ? Dans quelle mesure les conclusions scientifiques du personnage informent-elles « un » sens du roman ? Très souvent, au fil des romans, le lecteur abandonne la notion même de sens univoque et stable, habitué qu'il est finalement à remettre en question le sens de chaque signe de l'œuvre. Nous dirons que le lecteur est sans cesse amené à dire quelque chose de ce qu'il apprend dans le récit, et ce rôle de commentateur fusionne très vite avec celui d'herméneute, dans la mesure

où, comme Ricoeur le souligne, « [d]ire quelque chose de quelque chose c'est, au sens complet et fort du mot, interpréter » (*De l'interprétation* 31).

Par là même, le lecteur rejoint la remarque suivante de Ricoeur :

Si l'homme interprète la réalité en disant quelque chose de quelque chose, c'est que les véritables significations sont indirectes ; je n'atteins les choses qu'en attribuant un sens à un sens [...]. (32)

Le lecteur se fait donc herméneute du texte, il interprète les signes éparpillés qui jonchent le texte et « [e]n vertu de ce principe de pertinence, le personnage-pion n'est plus reçu comme simple pièce d'un jeu de prévisibilité, mais comme support et indice du projet sémantique inféré par le lecteur. Au pion narratif vient se superposer le pion herméneutique » (100-101). Ces remarques semblent suggérer que tout devient signe pour le lecteur et que l'activité d'interprétation, en vue d'une (re)construction globale du personnage, est l'objet principal de la lecture d'un texte de Powers. Si les êtres de la fiction de Powers se présentent bien parfois comme des énigmes à déchiffrer et dont les secrets doivent être percés, il serait selon nous réducteur de limiter l'expérience de lecture à un étalage de compétences. S'il est vrai que « [L]a lecture est rarement vécue comme pur divertissement [et que] même les lecteurs les plus 'frivoles' attendent de leur activité une certaine rentabilisation intellectuelle, ne serait-ce qu'un savoir de type documentaire (101) », elle l'est pourtant pour le lecteur de Powers, qui certes déploie parfois de s talents insoupçonnés pour progresser dans le texte, mais se laisse aussi parfois complètement submerger par la fluidité du texte et par les dilemmes des personnages. Autrement dit, la lecture d'un texte de Powers implique bien la participation du lecteur et une attitude d'herméneute chevronné dans certains cas, mais c'est surtout à une participation émotionnelle que les êtres de sa fiction appellent inmanquablement.

L'expérience de lecture du texte que nous venons de décrire touche, selon nous, à ce que Jauss nomme « l'expérience esthétique » du texte, qui implique une fusion des deux éléments analysés précédemment. Selon Jauss, le lecteur est en situation d'équilibriste et peut, tout à la fois, subir et dominer le texte :

Astonishment, admiration, being shaken or touched, sympathetic tears and laughter, or estrangement constitute the scale of such primary levels of aesthetic experience which the performance or the reading of a text brings with it. The spectator or reader may enter in to these states but also disengage himself at any moment, take up the

attitude of aesthetic reflection, and start in one's own interpretation which presupposes a further, retrospective or prospective, distancing. The relation between primary aesthetic experience and secondary aesthetic reflection thus takes us back again to the fundamental distinction between understanding and cognition, reception and interpretation. (*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* 153)

L'exercice de lecture à l'ère postmoderne fonctionne sur le mode de l'inclusion du lecteur aux mécanismes de création, ce qui condamne le lecteur, comme l'explique Ricoeur, à être à la fois méfiant et séduit par les créations de l'auteur, et à se laissera tromper en même temps qu'il déjoue les stratégies narratives des personnages eux-mêmes :

[...] l'herméneutique ne paraît muer par cette double motivation : volonté de soupçon, volonté d'écoute ; vœu de rigueur, vœu d'obéissance ; nous sommes aujourd'hui ces hommes qui n'ont pas fini de faire mourir les idoles et qui commencent à peine d'entendre les symboles. Peut-être cette situation, dans son apparente détresse, est-elle instructive : peut-être l'extrême iconoclasme appartient-il à la restauration du sens. (*De l'interprétation* 36)

Les romans de Powers mettent en jeu toutes les compétences du lecteur et l'exercice de leur lecture est une expérience totale. L'équilibre entre part active et part passive de l'exercice de lecture constitue alors en soi une expérience complète et éminemment gratifiante, dans la mesure où toute la sensibilité, à la fois émotionnelle et intellectuelle, du lecteur se trouve sollicitée. La lecture d'un roman de Powers est donc réflexion autant que pure expérience esthétique et nous souhaitons souligner que les personnages de Powers permettent au lecteur d'articuler ces deux pôles dans leur discontinuité essentielle. Personnages brillants comme à la dérive prennent des visages toujours différents pour le lecteur et ne peuvent jamais être réduits à des types. Leur complexité essentielle fait écho à celle du lecteur et la diversité des expériences qu'ils vivent constituent un vivier de points communs potentiels avec le lecteur.

3. Discontinuité et exemplarité : identification

Il a été suggéré à plusieurs reprises que les personnages créés par Powers peuvent être envisagés dans leur discontinuité essentielle, et cette discontinuité a été analysée en

termes d'inclusion et d'ouverture du texte au lecteur, ainsi que de facteur de participation de ce dernier à la réalisation du texte. Ce que notre étude a donc analysé jusque-là est la possibilité d'une récurrence, si ce n'est d'une prolifération, de visages que nous avons envisagés comme « incomplets » ou « discontinus ».

Cette discontinuité, qui a été dans les développements précédents considérée comme un facteur d'ouverture notamment, peut également aboutir à une dépersonnalisation des personnages créés par Powers, faisant alors de ces êtres de papier des modèles neutres avec lesquels tous pourraient aisément s'identifier. Nous nous appuyerons sur cette hypothèse de départ, mais nous rappellerons, dans un premier temps et avec Vincent Jouve, que le principe de discontinuité n'entre pas en contradiction avec le processus d'identification aux personnages et qu'il constitue même un phénomène littéraire contemporain : « La discontinuité du sujet, expression contemporaine de l'individuation, est le support d'identification le plus efficace dans le roman du XX^e siècle » (135). Dans un deuxième temps, nous nous efforcerons de démontrer que la notion de discontinuité est de fait une spécificité dans l'écriture du personnage chez Powers, qui renouvelle et encourage un nouveau type de mécanismes d'identification à ses personnages.

Nous commencerons notre étude par une analyse des cas de Richard Kraft et Linda Espera, dans *Operation Wandering Soul*, afin de voir en quoi la relation au personnage, chez Powers, est avant tout non programmée. Avec le personnage de Taimur Martin, dans *Plowing The Dark*, nous verrons que la relation au personnage dépasse également souvent le domaine de l'affect pour toucher à celui de la compréhension. Enfin, nous reviendrons sur les chapitres intercalaires et dédiés à la jeunesse de Delia Daley et de David Strom dans *The Time of Our Singing*, pour étudier la façon dont le lecteur est amené, dans la fiction de Powers, à prendre le personnage comme exemple, plus que comme égal, et à s'en imprégner pleinement. De façon surprenante, dans *Operation Wandering Soul*, les deux personnages de Richard Kraft et Linda Espera parviennent à constituer des supports de projection pour le lecteur malgré leur apparente neutralité, et leur impassibilité obstinée. À l'image de nombre des personnages de Powers, Richard Kraft et Linda Espera ne se donnent au lecteur qu'une façon désordonnée et partielle, laissant à leur lecteur la responsabilité de compléter plusieurs vides représentatifs. Dans ce roman, peu de place est laissée à une exploration psychologique de ces deux personnages, et ils n'occupent que très rarement le devant de la scène narrative, au profit d'une foule d'autres personnages. Nous souhaitons ici suggérer qu'en dépit de cette discontinuité, et du caractère problématique du

processus d'identification qui en découle, Powers parvient à créer une relation forte du lecteur avec ces personnages pourtant représentés dans leur stoïcisme mutique et résigné.

Le thème de *Operation Wandering Soul* plonge *a priori* le lecteur dans l'univers traumatisant et violent d'un service pédiatrique à Los Angeles. Très vite pourtant, tous les éléments participant habituellement au pathos d'un tel cadre se trouvent éliminés un à un, laissant le lecteur perplexe face au traitement inhabituel du thème de la souffrance. Le premier constat que nous ferons concerne le sombre sort réservé aux différents enfants traités dans le service de Richard Kraft, qui n'est en effet jamais détourné, ou utilisé à d'autres fins qu'à celle qui consiste à exposer le statut médical de ces jeunes patients. Le problème médical ne se transforme donc jamais en prétexte au pathos. Le deuxième constat à faire concerne les médecins et l'absence totale d'épanchements les caractérisant. Dans les moments les plus critiques, Richard Kraft, tout comme Linda Espera, observe un sang-froid et une objectivité sans faille. La stratégie d'évitement de la douleur et de distanciation systématique adoptée par Richard Kraft est pourtant désignée comme masque à plusieurs reprises au cours de la narration. Pour le lecteur, la dernière opération effectuée par Richard Kraft sur la jeune patiente Joy révèle, d'une part le caractère délibéré d'un comportement stoïque, et d'autre part, l'effort immense et l'ampleur de la douleur endurée par le personnage pour maintenir l'apparence d'une impassibilité :

But do not—God—think who this is. Not a body, not life, not that little girl who—
not. Just these forty centimeters, here to here. Heuristic. Virtual reality. The live-in flight
simulator. Dr... er, Kraft. Twelve-year-old Asian female presents with insidious,
edematous living shit creeping up toward... Your choice of clubs, and a mock-up
fairway. YOU make the call. (*OWS* 267)

Le personnage de Linda Espera se bat tout autant contre les émotions que le lecteur pourrait être en droit d'attendre, et l'empathie dont elle est pourtant capable ne l'empêche pas de tout faire pour se préserver d'une douleur autrement insoutenable. La stratégie de survie de Linda semble être une stratégie de relativisation. En mettant vie et mort sur le même plan, et en n'attribuant de sens particulier à aucun des parcours croisant le sien, Linda semble parvenir à surmonter tout type d'épreuves :

From her hospital office, Linda told me of life eavesdropping again, exceeding the
worst make-believe, horror for horror, joy for joy. She described a little girl whose life
had just replayed the one I had invented. For better or worse, this one was saved. The
story meant nothing, except that it had happened. (*OWS* 350)

Etres désensibilisés, Linda et Richard sont des personnages inclus au récit de façon ponctuelle et partielle, dans des situations de violence et de souffrance, autant physique que morale, et qui ne peuvent s'envisager autrement que de façon discontinue. L'objectif du roman ne met en jeu aucune stratégie rhétorique de persuasion et le lecteur ne se trouve donc à aucun moment forcé de ressentir tel ou tel sentiment pour les personnages. En d'autres termes, la réaction du lecteur n'est donc en aucun cas programmée, et l'auteur fait alors le choix d'une ouverture totale de son texte à tout type de lectures. Si le recours au pathos aurait pu constituer une stratégie narrative dans *Operation Wandering Soul* comme nous l'avons vu, le caractère stratégique du procédé rhétorique du pathos⁵⁴, tel que le définit Aristote au chapitre 8 de la *Rhétorique*⁵⁵, élimine immédiatement cette possibilité dans la mesure où l'objectif premier de l'auteur reste de préserver la liberté interprétative du lecteur. Powers fait donc le choix d'éliminer toute stratégie univoque et ce faisant, rassemble ses lecteurs autour de l'histoire, plutôt qu'autour d'un type d'effet prédéterminé. En d'autres termes, plutôt que de se lancer dans une entreprise de séduction et d'user de procédé rhétorique comme le pathos, Powers préfère ne pas rendre le lecteur prisonnier de débats affectifs stériles et lui laisser le choix et la possibilité, de comprendre les personnages. Ainsi, à l'image de Linda Espéra et des jeunes patients, le lecteur ne s'inquiète que d'une chose, de « l'histoire », et de sa fin, avec passion et sobriété : « 'Does it have a happy ending?' Linda asked. 'I want a happy ending. Make someone donate their organs, at least.' Someone donates their organs, all of them. You » (*OWS* 351).

Les mécanismes d'identification aux personnages à l'œuvre dans *Operation Wandering Soul* diffèrent donc du processus attendu de fusion avec le personnage mais n'entre pas en contradiction avec le sentiment d'intimité que le lecteur de Powers retire de la lecture de ce roman. Sans jamais pouvoir se prendre pour les personnages, ou devancer leurs pensées, le lecteur trouve pourtant en eux un écho fort à ses propres préoccupations et interrogations. Plus que d'une identification aux personnages eux-mêmes, nous considérerons que dans l'univers de Powers, le lecteur embrasse la réalité de chacun des personnages par le biais d'une voix narrative qui se fait relai et caisse de résonance pour

⁵⁴Les personnages en souffrance de Richard Kraft et de Linda Espéra auraient pu constituer des figures affaiblies bénéficiant de la sympathie du lecteur. Jouve analyse le pathos en terme de séduction et souligne l'importance de la notion de faiblesse dans les mécanismes de pathos : « La stratégie de séduction consiste essentiellement en une exploitation du pathétique [...] ce que nous voudrions démontrer ici, c'est la façon dont la fragilité du personnage entraîne l'adhésion du sujet lisant à l'ensemble du système textuel (212) ».

⁵⁵ Au Chapitre 8 de la *Rhétorique*, Aristote définit une situation de pathos comme apportant malheur et peines à un personnage qui ne le mérite pas, et amenant simultanément les spectateurs à craindre pour eux.

tous. Jouve, lui aussi, établit que le processus d'identification implique plus aisément une voix narrative qu'un personnage donné :

Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'évènements. Il a l'impression que l'histoire s'organise tout entière pour cette perspective unique dans laquelle il la lit. Cette identification spontanée au narrateur (que ce dernier soit anonyme ou fortement individualisé), nous proposons de l'appeler, par analogie avec l'« identification cinématographique primaire » dégagée par Christian Metz, « identification lectorale primaire » ou « identification narratoriale ». (125)

Ce que suit inmanquablement le lecteur est donc un point de vue, à savoir celui d'une voix narrative, par laquelle tout le contenu du roman lui est donné. L'histoire, les personnages, lui sont révélés par le biais de cette voix, et les modalités d'écriture de cette voix ont donc un impact plus grand sur le lecteur que l'élaboration d'individus susceptibles de l'engager à s'identifier à eux.

Dans *Plowing the Dark*, le sort de l'otage Martin Taimur est partagé avec le lecteur de façon discontinue. Structurellement, l'histoire de Taimur Martin est construite en parallèle de l'intrigue dont Adie Klarpol est le centre, et le lecteur passe donc sans cesse d'un univers à l'autre. Les transitions faites entre les deux sont le plus souvent abruptes et forcent le lecteur à suivre fébrilement le sort de l'un mais aussi de l'autre aux moments les plus critiques. Si un des effets escomptés est sans doute le suspense, ce qui résulte également de ce choix structurel est une distanciation forcée du lecteur vis-à-vis du personnage. A la section 11 du roman, lorsque Taimur Martin est transporté d'un lieu de séquestration à un autre⁵⁶, le lecteur est laissé sur sa faim et l'absence de transition le force à abandonner le sort de ce personnage. Ce n'est que quatre sections plus loin qu'il est donné au lecteur de renouer avec lui, et cette situation d'alternance permanente entre deux intrigues, deux types de personnages, et deux univers fictionnels fonde l'expérience de lecture de ce roman sur un principe d'instabilité. Ce procédé de rupture du fil narratif revient sans cesse dans le roman et l'exercice de la lecture devient alors un exercice de la suspension, tant esthétique, narrative qu'interprétative. La section 31 du roman se ferme sur ce qui prend la forme d'un début d'échange, et qui ne trouve évidemment pas de suite, « When you go to bed th at

⁵⁶La section 11 se clôt en effet sur une note particulièrement angoissante pour le personnage de Taimur Martin : « 'You hear me, you cover your eyes. You understand?' You nod your head. Again. Harder. 'You look, you die' » (PD 74). La menace planant sur le personnage n'est pas élucidée avant la section 15, qui fait réapparaître le personnage dans sa nouvelle cellule, dans une situation de cécité partielle.

evening, you turn to tell her, *You'll never believe what I read today* » (PTD 256), mais sans que cela ne frustre le lecteur ou crée en lui le désir de suivre la suite de cette conversation fictive, que Taimur fantasme dans sa cellule. Avec ce deuxième exemple tiré de *Plowing The Dark*, il apparaît plus clairement que la discontinuité de la narration est certes le résultat d'une discontinuité structurelle, mais aussi d'une discontinuité psychique. Taimur Martin se perd dans la solitude de sa séquestration et Richard Powers invite le lecteur, plutôt qu'à fusionner avec lui ou qu'à s'identifier au martyr qu'il vit, à observer les mécanismes de souffrance et de survie que le personnage déclenche les uns après les autres. Le processus d'identification au personnage est donc, chez Powers, un processus complexe, qui déjoue les conceptions traditionnelles de fusion, sans pour autant renvoyer le lecteur à sa condition de lecteur et dénoncer comme artificielle la relation créée avec le personnage. Dans *Plowing the Dark*, on pourra remarquer que l'usage permanent du pronom personnel « you » interpelle de façon anonyme un auditoire imaginaire et maintient ainsi de façon subtile et en dépit des différentes interruptions un lien fort avec le lecteur. Mélange de distanciation et d'empathie avec le personnage, la relation du lecteur avec les personnages semble ainsi reposer essentiellement sur un principe d'observation et de compréhension totale d'une situation donnée et n'implique pas de prise de parti de la part du lecteur.

Comme cela était le cas pour Richard Kraft et Linda Espera dans *Operation Wandering Soul* pourtant, ce mode d'approche et de relation au personnage ne menace donc en rien la relation du lecteur avec ces personnages. Bien que Richard Powers évite soigneusement le recours au pathos dans *Plowing the Dark*, encore une fois, le lecteur suit et épouse toutes les fluctuations de la voix narrative et s'investit de façon totale dans le devenir des personnages. Plutôt que de fusionner et de se perdre en eux, le lecteur bénéficie donc d'une vision globale et d'une perspective multiple des êtres créés par Powers, ce qui lui permet d'appréhender et de comprendre le monde dans lequel ces personnages évoluent de façon plus complète.

Les chapitres intercalaires relatant la jeunesse et révélant l'archéologie de la relation amoureuse de Delia Daley et de David Strom dans *The Time of Our Singing* permettent autant au lecteur de trouver les pièces manquantes à leur portrait et à leur passé que de véritablement découvrir ces deux personnages. La relation du lecteur avec David Strom et Delia Daley, comme cela avait été le cas avec Richard Kraft et Linda Espera, ou encore avec Taimur Martin, est une relation excluant la prise de parti et l'opinion en général. Dans les romans de Powers, il est systématiquement exclu, selon notre analyse, « d'aimer » ou

« de ne pas aimer » un personnage, et de le juger en termes d'affect. À l'inverse, et comme nous l'avons vu précédemment, le lecteur est sans cesse invité à conserver un degré d'objectivité dans sa relation aux personnages et à les comprendre, plus qu'à les apprécier ou à les critiquer. La haute conscience de la facticité de tout personnage avec laquelle tout lecteur contemporain de Powers est entré en lecture le conduit à appréhender tout personnage de la façon que décrit Sarraute dans *L'ère du soupçon* :

Quelque chose d'insolite, de violent, se cachait sous ces apparences familières. Tous les gestes du personnage en retraçaient quelque aspect ; le plus insignifiant bibelot en faisait miroiter une facette. C'était cela qu'il s'agissait de mettre au jour, d'explorer jusqu'à ses extrêmes limites, de fouiller dans tous ses replis : une matière dense, toute neuve, qui résistait à l'effort et attisait la passion de la recherche. La conscience de cet effort et la validité de cette recherche justifiait l'outrecuidance avec laquelle l'auteur, sans craindre de lasser la patience du lecteur, l'obligeait à ces inspections fureteuses de ménagère, à ces calculs de notaire, à ces estimations de commissaire-priseur. (75-76)

Si tout lecteur de Powers est donc depuis longtemps habitué à faire ces « calculs de notaires » pour débusquer les secrets de fabrication des personnages qu'il rencontre, il n'en reste pas moins profondément touché par les personnages créés par Powers. Sans être entraîné dans les méandres du pathos, ou sans même avoir été piégé par les ruses de la voix narrative, le lecteur de Powers retire des êtres de papier créés par l'auteur un ensemble de sentiments complexes et durables. Il est donc toujours légitime de parler d'identification aux personnages dans la fiction de Powers mais uniquement dans la mesure où toute identification aux personnages constitue une démarche autant intellectuelle qu'émotionnelle, intégrant puis dépassant du même mouvement l'ère uniquement critique du « soupçon ».

Revenons à présent au traitement du personnage de Delia Daley dans les chapitres intercalaires. La relation du lecteur à Delia Daley est selon nous emblématique de la compréhension dont nous parlions précédemment, et de l'oscillation permanente entre distanciation et proximité. À chacun des retours sur les moments clés de la jeunesse de Delia Daley, la voix narrative déplace le détail propre à un personnage à un contexte plus général, et le lecteur, s'attendant à un traitement individuel des faits, les découvre à une échelle globale. L'accent mis sur le talent musical de Delia montre que l'évènement dépasse rapidement la cellule familiale : « The girl had music in her. So much music, it frightened both parents » (*TS* 82). Ce qui pourrait ne constituer qu'un trait ou aspect du personnage est en fait présenté sous un jour prophétique et prend une dimension religieuse :

The choir director asked her to sing her first solo. Delia demurred. 'Mama, what should I do? It's not really decent, is it? To put yourself on display like that?' Nettie Ellen shook her head and smiled. 'When the people come for you, your choice is already made. All you can do is lift up the light God sets in your hand. That light don't belong to you anyway. It's not yours to hide.' (TS 82-83)

Le même traitement est réservé au moment de la rencontre amoureuse entre Delia Daley et David Strom. La dimension privée de l'évènement est immédiatement reléguée au second plan et l'évènement est mis en perspective par Delia qui, comme cela ne peut échapper au lecteur, finit pas être aussi troublée par l'étranger avec lequel elle scelle son destin que par la signification et les conséquences d'un tel choix :

I would like very much to see you again, David Strom said over Ode's head. His voice shook with a fear all its own. Through the child's arms, Delia felt the man tremble, making his own winter. He didn't know. He couldn't. *Forgive me,* she said. Unforgivable: twice since meeting him. *It's impossible.* (TS 224)

La dernière étape clef touchant l'existence des personnages de Delia désormais mariée à David Strom concerne la naissance de leur premier enfant. Aucune des difficultés ou joies liées à la naissance d'un enfant ne sont mentionnées en dehors de celles que les répercussions sociales de cette naissance ont entraînées :

She's known the song her entire life. But Delia Daley never heard the full voice of human hatred until she married this man. Until she bore her first child. Only then does the chorus of righteousness pour down on her, slamming her family for their little daily crime of love. She's guilty of the greatest foolishness, and for that she must be punished. Yet she will awake startled in the middle of the night, wondering whom she has injured so badly that they must come after her. What future unforgiving accusers? (TS 328-329)

A travers l'analyse du traitement de plusieurs des étapes clefs du parcours de Delia Daley et de David Strom, nous avons pu voir que ces personnages étaient présentés au lecteur sous différents angles, et à partir de perspectives bien différentes qui l'engagent alors à envisager les personnages dans leur intégralité, et de façon informée. Ce mode d'écriture des personnages permet à Powers d'exhiber les multiples frontières qui contribuent à les définir et que Jouve analyse de la façon suivante :

Les *frontières* qui entourent l'être romanesque se situent à la croisée de trois domaines : le mythe, le « réel » et la représentation. Donc Quichotte, par exemple, est à la fois la figure du chevalier héroïque dont l'idéalité transcende la contingence du monde factuel, le sympathique Alonso Quixana dont l'engouement pour les romans de chevalerie prête à sourire et une création ambiguë de Cervantes qui oscille entre farce et tragédie. (66)

Delia est bien à la fois une figure de martyr historique, une jeune femme exaltée, et une création de Powers hybride mélangeant idéologie et poésie, et la relation du lecteur à Delia se trouve alors complexifiée par cette démultiplication des frontières la caractérisant. D'une certaine manière, il sera alors possible de dire que Powers sature de signification ses personnages et que la conséquence première à ce choix d'écriture consiste en une refonte de la notion d'identification aux personnages.

Comme nous l'avons vu, la notion de fusion avec le personnage n'est pas à l'œuvre dans les romans de Powers. Pourtant des personnages tels que Taimur Martin, qui vit l'enfer d'un enlèvement, Richard Kraft et Linda Espera qui continuent d'œuvrer à la santé d'enfants au-delà de toute foi et de tout espoir, ou encore tels que Delia et David Strom dont l'amour se trouve brisé par des circonstances historiques, constituent des figures obsédantes et peuvent toucher très profondément le lecteur. Il semble alors que Powers nourrisse la dimension exemplaire de ses personnages pour renouveler ce qui ne pouvait être vécu auparavant qu'en termes d'affects. Ayant dépassé la méfiance moderniste que Sarraute analyse dans *L'ère du soupçon*, et le désenchantement de l'ère poststructuraliste, le lecteur peut alors, au double niveau intellectuel et psychique, accepter ce que le personnage, dans sa fonctionnalité et dans sa fictionnalité, lui apporte malgré tout. Jouve revient sur les racines de la notion d'exemplarité chez le personnage et en analyse la légitimité comme suit :

Si le lecteur est prêt à voir dans le jeu des personnages une série d'*exempla*, c'est que la lecture, en tant qu'expérience, participe de l'apprentissage de la vie. La littérature est, comme les autres arts, un instrument essentiel d'éducation. Aristote le remarque dans *La Poétique* : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui ». (219)

Plutôt que d'aimer, de prendre en pitié, ou de mépriser Richard Kraft, Delia Daley ou encore Taimur Martin, le lecteur de Powers fait véritablement la connaissance de personnages dotés d'« un surcroît d'existence » et apportant « [un] bénéfice intellectuel »,

« [un] enrichissement affectif » (230), et ce que Powers parvient ainsi à construire au sein de ses romans, bien au-delà d'une illusion de réel ou d'un récit à la structure parfaite, est bel et bien un sentiment d'absolu. Jouve, qui analyse la portée des jeux narratifs que nous venons d'étudier chez Powers de la façon suivante, « [l]e roman, tout structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité. En raison des nombreuses déterminations qui pèsent sur lui, le personnage est saisi comme un absolu » (62), nous permet d'insister à nouveau sur ce que nous avons désigné comme une nouvelle forme d'identification aux personnages. Proprement postmoderne, la relation du lecteur au personnage n'est pas amère ou méfiante, désintéressée ou résignée, plus qu'elle n'est myope et naïve. La relation au personnage que le lecteur de Powers parvient à créer est une expérience, à la fois pédagogique et poétique, de soi et d'autrui, que rendent possible les techniques de représentation précédemment étudiées. Les multiples compétences et facettes de soi que le lecteur doit alors mettre en jeu rapprochent l'exercice de la lecture et de la découverte d'un personnage chez Powers au mélange des genres en jeu dans le domaine littéraire selon Jauss. Paul de Man, dans son introduction à l'ouvrage de Jauss *Toward an Aesthetic of Reception*, revient sur les points centraux que Jauss dégage dans un contexte encore réticent : « [...] one has to have 'read' the text in terms of poetics to arrive at a hermeneutic conclusion. [...] But one also has to read it hermeneutically to 'understand' it as poetics [...] » (ix). Il ajoute plus loin : « [...] hermeneutics and poetics, different and distinct as they are, have a way of becoming entangled... » (x), et rejoint ce que nous démontrions au sujet des personnages de Powers. C'est ainsi une expérience totale dont il s'agit, et une façon pour le lecteur de se trouver entièrement investi par les personnages de la fiction. Au lieu de se laisser absorber par des mécanismes de fusion et d'imitation du personnage, le lecteur de Powers envisage le texte de façon tridimensionnelle et fait tourner visuellement, intellectuellement, et esthétiquement chacun des personnages sur lui-même pour en envisager tous les aspects.

Dans l'univers de Powers, le personnage est donc très loin d'être l'objet de projections narcissiques ou désabusées, il est une figure, un masque, une apparition, que le lecteur suit pour s'ouvrir à un au-delà de lui-même, comme ce sont les mots de Jouve le suggéraient : « La figure romanesque, ainsi stylisée, renvoie toujours à un au-delà d'elle-même : en ce sens, elle est bien l'objet d'une vision » (63).

Si les conditions sociales, historiques ou psychiques des différents personnages que le lecteur découvre contribuent à ancrer ces personnages dans une réalité référentielle, ces dernières ne constituent pas pour autant un point d'attache entre lecteurs et personnages. Le potentiel identificatoire de tout système de représentation restant relatif et fluctuant d'un lecteur à l'autre, il nous semble que ce qui touche du plus près le lecteur chez les personnages de Powers n'est donc pas cette complexe enveloppe référentielle mais plutôt le double pouvoir esthétique et pédagogique qui définit chacun d'entre eux. Un personnage tel que Jan O' Deigh ne pousse pas nécessairement le lecteur à vivre chacune de ses aventures pas procuration. Nombre de ses choix restent obscurs, autant professionnels que personnels, comme celui de revenir sur les découvertes scientifiques de Ressler pour retrouver un peu de l'homme disparu, ou comme celui de suivre Franklin Stuart dans chacune de ses aventures. Pourtant, ce personnage, qui ne suscite ni pitié, ni admiration, fait merveilleusement défiler sous les yeux du lecteur un type de parcours, aussi complexe que passionnant. Hans Robert Jauss définit ce qu'il appelle « expérience esthétique » d'une manière qui ne peut que fortement faire écho à l'analyse que nous avons faite jusque-là des personnages de Powers :

[the aesthetic experience] permits us to see 'anew' and offers through this function of discovery the pleasure of a fulfilled present. It takes us into other worlds of the imagination and thereby abolishes the constraint of time in time. It anticipates future experience and thus discloses the scope of possible action. It allows recognition of what is past or suppressed and thus makes possible both the curious role distance of the beholder and the playful identification with what he ought or would like to be: it permits the enjoyment of what may be adopted in naïve imitation but also in freely elected emulation. It offers, finally, in detachment from roles and situations, the chance to understand the realization of one's self as a process of aesthetic education. (*Toward an Aesthetic of Reception* 10)

Le mérite de ces modes d'écritures du personnage dans l'œuvre de Richard Powers consiste peut-être à faire du lecteur un participant actif et plein de volonté, plutôt que de le laisser se satisfaire de relations narcissiques avec les personnages et de l'abandonner à des préoccupations uniquement égo-centriques. Les personnages de Powers sont avant tout des outils mis à la disposition du lecteur pour « comprendre » sa propre intériorité. Dans un entretien accordé à Scott Hermsman aux côtés de Tom LeClair, Powers revient sur sa conception du personnage :

I'm interested as a writer in throwing open what we mean by character. When we think of character, most of us immediately think of personality or temperament; and when we think of the novel, we think of this pleasurable and valuable form that allows us briefly to occupy someone else's temperament, to inhabit a story that looks a little bit like our own, but isn't. [...] But character is in fact much smaller and much larger than simply this middle, eye-level gauge. Temperament is just a single, unstable node in a web that fiction can trace all the way down into level as low as brain chemistry and all the way up into levels as complex as geopolitics and global history. For me, the goal of writing has always been to pull apart and to widen that little aperture of narrative identification and connect our sense of character both downwards and upwards - to represent our sense of self as a function of everything else there is. (Hermanson)

Les mécanismes habituels d'identification aux personnages sont donc clairement rejetés par Powers qui préfère renouveler la relation traditionnelle du lecteur aux personnages de fiction. De façon générale, il est impossible de prendre toute l'ampleur de n'importe lequel des personnages de Powers si le lecteur ne dépasse pas ces *a priori* identificatoires et n'engage pas tout son être et toutes ces compétences dans la découverte et la rencontre des êtres qui peuplent l'univers créé par l'auteur. Les personnages de Powers sont des supports cryptés que seul un désir immense d'ouverture à l'autre et au monde peut motiver. La découverte d'un personnage de Powers signe le début d'une série de déstabilisations pour le lecteur, qui s'engage alors, corps et âme, dans un processus dont il ne peut sortir que bouleversé, et fondamentalement transformé. Ces déstabilisations et la situation d'errance auxquelles elles conduisent, sont donc le prix de la jouissance ultime que Barthes décrivait en ces termes :

[...] ce corps de jouissance est aussi mon sujet historique ; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (ce *trop* ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à *une place nulle*) : sujet anachronique, en dérive. (*Le plaisir du texte* 84)

L'expérience esthétique que constitue la lecture d'un roman de Powers et la découverte de ses personnages représente tout sauf un acte actif et passif, s'inscrivant dans une logique de consommation d'intrigues et de personnages prévisibles. La remarque

suivante de Jauss, « [...] the understanding of aesthetic meaning is a voluntary act » (*Toward an Aesthetic of Reception* 13), nous permet de conclure ce chapitre sur la conviction que les textes de Powers, à travers les différents personnages qui les animent, sont, chacun, des actes de déclaration et d'affirmation personnelle, aux enjeux philosophiques et politiques, s'ouvrant à la communauté des lecteurs dans l'unique espoir d'établir un lieu d'échanges libres et de réflexions.

Partie III : Vers une écriture de l'impersonnel

communautaire

Dans la première partie de cette thèse, il a été avancé que tout dans l'univers de Powers est source de remise en cause du statut ontologique de la personne. La possibilité d'une existence propre et indépendante d'autrui est systématiquement sapée par l'auteur qui, sans relâche, met en scène la personne dans des situations de démultiplication de soi et de perte de centre. La personne, que nous avions défini comme singularité universelle de tout être envisageant l'individualité de tout être en tant qu'il existe comme sujet moral, et politique au sein d'une société, pouvait être considérée dans l'œuvre de Powers source d'inspiration du personnage, à savoir comme personnage tel qu'il peut être perçu en amont du processus de création dans société ciblée par l'auteur, et non tel qu'il peut être ensuite conçu et imaginé par ce dernier à partir de certaines caractéristiques observables. La personne ainsi définie peut alors devenir dans l'œuvre de Powers porteuse d'une parole plurielle qui pour reprendre les mots de Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*, est « fondée non plus sur l'égalité et l'inégalité, non plus sur la prédominance et la subordination, non pas sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infini soit toujours impliqué comme le mouvement de la signification même » (11) et remet donc en cause « l'être comme continuité, unité ou rassemblement de l'être, soit un rapport qui s'excepterait de la problématique de l'être et poserait une question que ne soit pas question de l'être » (11). La personne existe et se manifeste dans l'univers de Powers sur le mode d'un infini pluriel.

Cette première étape de notre analyse nous a ensuite conduits à revenir, dans la deuxième partie de notre étude, sur les répercussions narratives d'une telle vision des êtres. Il est alors apparu que la multiplicité des personnages, qui découlait directement d'une forte prise de conscience des liens unissant toute chose et tout être vivant entre eux, ainsi que des principes organisateurs forts régissant ces foules, faisaient alors du personnage un être de papier, une forme a priori vide, ou encore un support narratif. La vision spécifique que

l'auteur a, selon nos analyses, de la personne nous a alors semblé expliquer un traitement pour le peu problématique du personnage. A la croisée des ambitieux romans réalistes du XIX^e siècle et des malicieux, plus désenchantés, romans postmodernes, l'œuvre de Powers met certes des personnages au centre de la fiction à la façon des écrivains du XIX^e, mais de façon fort ambiguë. Enfant du modernisme ayant assisté au recul du structuralisme, Powers fait jouer au double niveau philosophique et narratif le statut même du personnage. Parfois être de papier instrumentalisé et manipulé, parfois source de toutes les informations au sein d'un discours narratif dont il contrôle les modalités, le personnage de Powers est systématiquement un point nodal complexe, qui se trouve à la fois désolidarisé et constamment revalorisé. Simple pion sur le grand échiquier narratif, le personnage de Powers est à la fois sublimé et écrasé par ses fonctions, et dans le but de clarifier une discussion aux résonances essentiellement théoriques, nous avons alors proposé une analyse narrative, s'articulant autour des modalités de circulation et de distribution de la parole et du discours dans les romans de Powers. La notion de parole a été prise de trois façons différentes. Nous avons d'abord établi que, dans l'univers de Powers, prendre la parole équivaut à s'affirmer en tant que personne et c'est donc la dimension ontologique de la parole qui a, en priorité, été prise en compte. La deuxième dimension de la notion de parole avait ensuite été une dimension de pouvoir narratif. Prendre la parole tout comme en être maître signifie chez Powers que le personnage contrôle un échange et qu'il détient le plus de pouvoir dans sa relation à autrui. La troisième dimension que nous avons enfin associée à la notion de parole est une dimension proprement politique. La prise de parole, dans ses diverses modalités, est un acte d'expression politique et de prise en charge de ses convictions.

La deuxième partie de notre thèse a également interrogé la place ambiguë de Powers dans le paysage critique réservé à la notion de personnage, et ce faisant, nous avons alors confirmé la nature hybride des influences de Powers. Libéré des traditions passées, Powers confronte donc ses lecteurs à un nouveau type de personnages, méritant une attention totale et s'affranchissant d'une logique binaire d'amour ou de désamour des personnages. Les personnages de Powers interpellent le lecteur et le renvoient à sa réalité avec un surplus de connaissance autrement inaccessible. Mettant en jeu toutes les capacités, intellectuelles, émotionnelles et esthétiques du lecteur, comme nous l'avons démontré, l'exercice de la lecture, au terme de notre deuxième partie, a été désigné comme un exercice exigeant mais ouvrant à différents types d'imaginaires et de sensibilités. La démonstration sur laquelle la deuxième partie de cette étude s'est close est donc peut-être celle de la richesse de la notion

de discontinuité, qui permet, dans l'œuvre de Powers, de rendre compte de la formidable complexité de la notion de personnage. Dans chacun de ses romans, l'auteur confronte le lecteur à des personnages en quêtes d'eux-mêmes et perpétuellement tiraillés, entre leur intériorité et l'immense réseau de relations dans laquelle ils se trouvent pris, et en somme, entre les influences que les autres exercent sur eux et leur désir de liberté. La discontinuité structurelle, narrative et esthétique des personnages, dont nous soulignons ici la souplesse, est selon nous le digne de leur déclaration d'indépendance et de leur désir de se prendre en charge. La lecture d'un roman de Powers est donc l'occasion pour le lecteur d'assister aux crises traversées par la notion de personnage mais aussi, et au-delà du domaine de la fiction, par les êtres à l'ère postmoderne. Ce sont ses propres difficultés d'avènement d'un moi excessivement sollicité et parfois menacé que le lecteur contemporain observe et analyse à travers la lecture des romans de Powers. Et au terme d'un parcours parfois semé d'embûches mais en définitive éminemment gratifiant, comme nous l'avons vu, ce sont ces mêmes difficultés qu'il est donné au lecteur de résoudre.

En effet, la représentation des différentes tensions exercées sur la notion de sujet, à travers les différents cas de personnages imaginés par Powers, reste aisée dans la mesure où chacun des dix romans de l'auteur offre une sortie aux personnages, et la possibilité pour le lecteur de comprendre les tensions auxquels leur être est soumis. Jusqu'à présent, toute notre étude a mis en son centre la notion de personne, et nous avons réfléchi à sa place et à ses modalités de représentation dans l'œuvre de Powers. Nous avons amplement fait état de la situation de crise que traverse cette notion de personne à l'ère postmoderne, et ce à travers l'analyse de ses avatars littéraires (des personnages, donc) chez Powers et des types spécifiques imaginés par l'auteur. Certaines de nos conclusions semblaient se donner comme définitives, alors même que notre deuxième partie se clôturait sur deux paradoxes. Le premier était celui d'une démultiplication et d'une discontinuité des personnages chez Powers aboutissant pourtant à une harmonisation et à un plaisir de l'expérience de lecture, et le second était celui d'une apparente dispersion résultant finalement en un rassemblement des lecteurs et des personnages autour d'un espace de réflexion organisé et cohérent. Ce double paradoxe sur lequel notre étude vient de se clore semble donc appeler certaines clarifications. Au terme de notre étude des modalités de réinvention et d'incarnation de personnes alors transformées en personnages dans la fiction de Powers, il est apparu que les êtres tels que Powers les conçoit, ne peuvent donc pas évoluer de façon autonome et que bien souvent, les personnages sont des prétextes permettant à l'auteur d'exprimer sa vision

du monde. Dans l'œuvre de Powers, les représentations de la personne ouvrent véritablement sur un espace de réflexion qui dépasse de très loin les limites de l'individuel. A travers l'analyse de cas particuliers de personnages chez Powers se dégagent donc des enjeux im-personnels, et, nous le démontrerons, fondamentalement universels.

Pour le dire en d'autres termes, nous avons envisagé la place et la fonction qu'occupent les personnages dans les romans de Powers comme signes de ce que nous désignerons par le terme d'« im-personnalité » chez ces personnages. Selon nous, c'est en mettant systématiquement à mal la particularité de ses personnages que Powers est en mesure d'ouvrir l'espace de la lecture à des pistes de réflexions plus larges et engagées, politiquement, ou encore philosophiquement. Le point de départ de cette dernière partie rejoint donc dans une certaine mesure ce que Sharon Cameron expliquait concernant les modalités de représentations littéraires de la notion d'impersonnalité :

Representations of impersonality suspend, eclipse, and even destroy the idea of the person as such, who is not treated as a social, political, or individual entity. Such writing repels social and personal aggrandizement, rather establishing a momentum and an ethos which is disintegrative. (ix)

Powers remet en question l'individualité, la particularité de ses personnages, et donc des « personnes », c'est-à-dire des modèles de référentialité dont ce dernier s'inspire, pour disséminer le sens et élargir l'espace d'accueil et de réflexion que constitue chacun de ses romans. L'ouverture de l'espace de la fiction aux lecteurs que nous avons mis en lumière lors de notre étude des personnages du point de vue de la réception n'était qu'un aspect de ce à quoi le lecteur accède dans les romans de Powers. Les textes de Powers sont toujours une invitation au dépassement et si l'organisation structurelle de ses romans les fait souvent passer pour des ensembles parfaits et verrouillés, il ne s'agit là que d'une interprétation possible de ces choix narratifs. La possible—et partielle—affiliation de Powers à ce que Tom LeClair appelle « systems novels » peut évidemment se justifier si l'on ne retient des romans de Powers que cette maîtrise remarquable des outils littéraires ou que cette ambition intellectuelle que LeClair inclue à sa typologie des « systems novels » :

Systems novels achieve mastery of the world because they proceed from , include, and frame information that most novels ignore. Both in their extrinsic references and in their intrinsic information, the systems novelists go outside the traditional sources of information and realism—personal observation, journalism, psychology, and sociology. Unlike many postmodernists, the systems novelists do not create their

overload by merely substituting the combinations and recombinations of literary history for the materials of realism. The intertextuality of systems novels is polydisciplinary. (15)

Mais une telle vision de l'oeuvre de Powers est éminemment réductrice et d'ailleurs souvent présenté de façon erronée. S'il est indéniable, et selon nous également, d'affirmer que Powers par certains aspects rejoint d'autres auteurs communément désignés par LeClair comme « systems novels writers », il est également indéniable que, pour le critique lui-même, le genre des « systems novels » qui constitue un type de littérature postmoderne, est bien plus qu'une série de tours de force :

Authoritative in the mastery of contemporary information and postmodern techniques, systems novels admit from within themselves their own limitations—the relativity of categories, the arbitrariness of all models and fictions, the constraints of languages, the limitations of a single metadiscourse, and authorial perspectivism. (15)

L'oeuvre de Powers dépasse le cadre narratif des « systems novels » et cette troisième partie montrera en quoi les personnages des romans de Powers deviennent les outils principaux de l'auteur pour déborder de multiples façons tout cadre générique et théorique. Dans cette partie, il s'agira donc en priorité de voir en quoi les modalités d'écriture des personnages confèrent à l'oeuvre dans son ensemble une portée qui dépasse les enjeux proprement littéraires étudiés dans les deux parties précédentes. Les deux premières parties de notre étude ont démontré que Powers joue avec le statut du personnage, au point d'en faire pour le lecteur un point d'ancrage dans la fiction certes déstabilisant mais également un point d'accès constant et stable au sous-texte des romans. Dans les modalités d'apparition, de présentation, de caractérisation, de parole, et de disparition des personnages, le lecteur découvre à travers ces différents niveaux de la toile narrative, le mode de fonctionnement de l'oeuvre de Powers ainsi qu'une vision particulière du monde. En relativisant la place de l'individu au sein de la communauté humaine, et en représentant le personnage à la croisée des chemins habituels d'identification, Powers met fin, à sa façon, à la dichotomie du privé et du public, du personnel et de l'anonyme, ou encore de l'impersonnel. Le choix d'une étude spécifiquement centrée sur les personnages nous permet à ce moment de notre étude de faire de nouveau la preuve de la richesse d'un aspect de l'écriture de Powers rarement privilégiée par les critiques, et de dévoiler les enjeux véritables dont s'accompagnent ces choix d'écriture dans le processus de construction des personnages.

Chacun de ses romans de Powers est le lieu d'une véritable rencontre entre les différents acteurs de l'acte de lecture. Lecteurs, narrateurs, personnages, et l'auteur se découvrent, s'anticipent, s'observent, se comprennent, et se déstabilisent au sein d'un univers conçu comme espace de rencontres et d'échanges. En décloisonnant un contexte théorique et narratif qui, dans le passé, avait pu limiter la portée des personnages, Powers fait de l'exercice de la lecture une expérience aux possibilités multiples. Le souci de l'auteur le plus récurrent, selon nous, reste le désir d'ouvrir le texte au plus grand nombre et de rassembler les lecteurs dans leurs efforts de progression et d'exploration du texte. La dimension communautaire de l'œuvre de Powers découle directement, selon nos analyses, du traitement propre à Powers des personnages et d'une vision problématique de l'individu tel qu'il se trouve systématiquement représenté dans ses romans.

Cette étape de notre analyse fera donc fonctionner conjointement et de façon simultanée la paire notionnelle d'impersonnel et de communautarisme. Nous prendrons dans un premier temps le terme d'impersonnel du point de vue de la tradition, de l'histoire et d'une référentialité *a priori* problématique, mais aussi et simultanément, donc, du point de vue linguistique. Il s'agira donc dans ce développement de voir en quoi les romans de Powers suspendent tout effort de détermination et s'opposent à l'étrécissement de tout cadre linguistique, littéraire ou même idéologique.

Powers mélange les genres et les influences pour ressusciter en chacun d'entre eux les éléments qui continuent de hanter lecteurs et créateurs de tout temps. Ainsi, si les personnages de Powers ne sont pas plus dépeints comme représentants typiques de l'époque dans laquelle ils évoluent au sein de la fiction, c'est pour pouvoir reprendre et faire écho de façon atemporelle aux préoccupations humaines précédemment dégageées en littérature, d'une façon spécifique à Powers. Le degré d'originalité et de précision de la référentialité des personnages correspond donc, chez Powers, à une ambition et à une compréhension particulière de ce qu'est la littérature.

La dimension linguistique de la notion d'impersonnel, telle que nous l'envisagerons dans ce premier chapitre, reprendra les commentaires de Barthes sur la langue dans *Le degré zéro de l'écriture*, notamment lorsque ce dernier revient sur la façon dont l'écriture, dans son « degré zéro », se situe dans le paysage et la tradition littéraires : « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente ». (*Le degré zéro de l'écriture* 56)

Après avoir vu, du double point de vue narratif et linguistique en quoi les personnages de Powers pouvaient être considérés comme en suspens, de par leur neutralité, et de par leur caractère indéfinissable, nous verrons en quoi ce constat peut amener les personnages à être également considérés comme « impersonnels ». Cette double perspective théorique nous conduira donc à analyser les stratégies de suspense comme modalité de l'impersonnel. Cette relative « impersonnalité » historique (du point de vue de la tradition littéraire et des systèmes narratifs de référence) et linguistique des personnages aboutit à un certain degré d'indétermination qui, nous le démontrerons, rassemble les lecteurs. Se rejoignant dans une expérience à la fois exigeante et gratifiante, les lecteurs peuvent alors conduire une réflexion qui leur est propre à partir de pistes lancées par Powers grâce aux spécificités narratives et linguistiques de neutralité et d'impersonnalité mentionnées plus haut. Powers, en prenant le parti de suspendre tout jugement rapide et restreint de ses œuvres, émancipe son lecteur et lui permet de s'ouvrir d'une façon nouvelle à l'univers de sa fiction ainsi qu'à ses possibilités, et finit ainsi par rejoindre Roland Barthes dont l'axiome pour le cours qu'il donna au Collège de France entre 1977 et 1978 sur le thème du Neutre était le suivant : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot ; je nomme une chose : je rassemble sous un nom, qui est ici le Neutre » (*Le Neutre* 31).

Nous souhaitons d'emblée clarifier ce que la qualité indéfinissable ou « neutre » de certains des aspects de l'écriture de Powers signifie, et redéfinir, avec Maurice Blanchot, ce que le concept de neutre apporte à notre analyse. Le paradoxe apparent du concept de neutre consiste à ne souffrir que de jugements hâtifs et la plupart du temps négatifs, et à pourtant fonder un principe d'écriture riche rassemblant les lecteurs. Avec Maurice Blanchot, nous dirons donc que « [l]e neutre ne séduit pas, n'attire pas : c'est là le vertige de son attrait dont rien de préserve », mais que pourtant, « écrire, c'est mettre en jeu cet attrait sans attrait, y exposer le langage, l'en dégager par une violence qui l'y livre à nouveau jusqu'à cette parole de fragment : souffrance du morcellement vide (456) ». En considérant comme « neutre » l'écriture de Powers, nous analysons donc le tour de force réalisé par l'auteur et consistant à ne jamais tomber dans une quelconque fadeur tout en ouvrant un espace à ce que Blanchot appelle « l'Autre ». « L'Autre » ne peut exister que dans l'espace neutre qu'une écriture comme celle de Powers préserve car « ['] Autre est au neutre, même s'il nous parle comme Autrui, parlant alors de par l'étrangereté qui le rend insituable et toujours extérieur à ce qui l'identifierait » (456).

Dans un deuxième temps, notre analyse envisagera les modalités à ce stade largement analysées comme impersonnelles de l'écriture des personnages chez Powers comme facteur de relation entre les personnages, d'une part, mais aussi entre les acteurs et figures de narrateurs. Il sera donc question de montrer en quoi le choix d'une écriture de l'impersonnel permet, *a priori* paradoxalement, aux différents acteurs de la fiction d'entrer véritablement en contact les uns avec les autres et d'établir entre eux des relations au sens où Glissant l'entend. Les relations créées au triple niveau des personnages, des lecteurs et des figures du narrateur invitent tous les acteurs de la fiction à s'extraire des différents cercles de circulation frénétique d'informations dont ils sont prisonniers pour accéder au monde de la connaissance. Le traitement nuancé et même parfois critique que Powers réserve au monde des sciences de l'information dans nombre de ses romans révèle la position de l'auteur au sein du récent débat épistémologique dénonçant l'atmosphère de confusion générale entre informations et connaissance. Nous montrerons en fin de compte l'émoi philosophique, politique et esthétique que les romans de Powers provoquent peut-être considéré comme lié à ce que nous considérons être un potentiel subversif de son œuvre. Partie du constat d'un certain nombre de paradoxes concernant les réactions que recueillent les romans de Powers, notre étude a progressivement dépassé le niveau de l'observation et touche à présent au moment où elle propose sa vision la plus personnelle, peut-être, de l'écriture des personnages. Il a été fait état à de nombreuses reprises des trajectoires des différents personnages, au sein de la toile de réseaux de relation les liant tous entre eux. Nous souhaitons suggérer maintenant que les personnages font bien plus que peupler les romans de Powers, ou même que les habiter. Ils incarnent, de la façon la plus impersonnelle, et la plus singulière, les idées politiques et philosophiques d'un auteur dont le génie poétique permet de transcender ces œuvres volumineuses et ambitieuses. Powers trouble systématiquement un lecteur dont les attentes sont déjouées et dont la curiosité aussi bien que la conscience politique se trouvent stimulés.

Le dernier moment de notre analyse conduit ensuite à nous faire reprendre la notion d'impersonnel du point de vue du concept d'ouverture central à l'ensemble de notre démonstration et nous inclurons, à cette occasion, les réflexions de Gilles Deleuze sur les gains indiscutables dont jouit tout auteur ayant privilégié une écriture « impersonnelle », de ses personnages dans le cas de Powers. Selon le philosophe, de tels choix d'écriture permettent en effet d'ouvrir le texte à la « Vie », et écrire revient alors à refuser l'anecdotique, le « personnel » pour s'ouvrir à ce qui se joue véritablement en littérature : « [...] la littérature suit la voie inverse, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes

personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point (13) ». Avec Deleuze, nous faisons donc jouer la notion d'impersonnel et d'universalité et nous réévaluerons le concept d'individu utilisé dans notre première partie à la lumière de ce que Deleuze entend par « singularité ». Powers, en créant des personnages existant hors de l'anecdotique et de l'individuel pour devenir des « exemples », partiellement « neutralisés » au sens autant chimique⁵⁷ que narratif et linguistique, permet au lecteur de bénéficier de ce que la littérature représente et de ce qu'elle a fondamentalement à offrir, que Jacques Bouveresse décrit de la façon suivante :

La supériorité du roman, comme outil philosophique, ne réside pas dans le fait que l'on peut attendre de lui la production de théories, implicites ou explicites, plus adéquates sur certains sujets, mais dans son pouvoir d'éclaircissement plus grand de réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue. (19)

En incarnant dans la chair de chacun de ses romans des personnages vivant des situations que Powers représente au-delà de leur dimension anecdotique, c'est donc bien à un cheminement philosophique que l'auteur engage le lecteur.

⁵⁷L'acception chimique nourrit en effet les réflexions de Barthes sur le Neutre.

Chapitre Premier : Impersonnel et mises en suspens

Dans ce premier chapitre, nous souhaiterons démontrer qu'une position de neutralité, qu'elle soit linguistique, littéraire ou idéologique, peut être considérée comme un type de mise en suspens participant à une écriture de l'impersonnel dans l'œuvre de Powers. Nous nous attacherons donc à voir en quoi le degré de « neutralité » et les stratégies de mises en suspens à l'œuvre dans ses romans participent du même coup à l'impersonnalité de son œuvre. Le projet de ce premier chapitre consiste donc à présenter la première des modalités d'expression de ce que nous considérons comme l'aspect caractéristique et clef de l'œuvre de Powers. La notion de neutralité sera donc le premier jalon d'une réflexion qui aboutira à une analyse de ses spécificités d'écriture et des problématiques proprement narratives à l'œuvre dans les romans de Powers. La neutralité des romans de Powers sera donc envisagée dans un premier temps du point de vue linguistique et narratif, ce qui nous permettra par la suite de nous pencher sur les implications philosophiques et esthétiques que comporte cette notion.

Tout au long de notre étude, plusieurs acceptions du terme seront envisagées, et notre analyse suivra donc la première étape d'une démarche linguistique. Parmi les caractéristiques de la notion de neutralité que Bartthes réintroduit dans son cours sur *Le Neutre*, nous reprendrons, indirectement et dans le désordre, les caractéristiques suivantes dans le cadre de notre démonstration :

Lexicalement, le Neutre renvoie aux champs suivants : 1) La grammaire : genre, ni masculin ni féminin et verbes (latin) ni actifs, ni passifs, ou action sans régime : marcher, mourir [...]. 2) La politique : qui ne prend pas parti entre des contendants (Etats neutres). [...] 5) La physique : corps neutres, qui ne présentent aucune électrisation, conducteurs qui ne sont le siège d'aucun courant. 6) La chimie : sels neutres, ni acides, ni basiques. Nous reviendrons sur ces images canoniques (dans Littré, dans la langue), dont le fond est évidemment sexuel. (32)

L'aspect linguistique sera donc traité en premier lieu, et nous verrons de quelles manières Powers inscrit dans la langue même un degré de neutralité du discours, ouvrant ainsi l'espace du roman à une voix de l'impersonnel et du suspens. Le lien entre suspens et neutralité linguistique, et l'impersonnalité se sera élucidé progressivement, à travers une analyse de phénomènes linguistiques récurrents dans l'œuvre de Powers, tels que l'usage

spécifique des pronoms personnels à l'œuvre dans ses romans. Nous tenterons donc de démontrer que c'est vers un « degré zéro de l'écriture », pour reprendre le concept de Barthes, que la langue de Powers tend.

La deuxième étape de notre démonstration consistera à voir quelles conséquences il convient de tirer des analyses linguistiques précédentes, du point de vue spécifique de la théorie des genres et de l'histoire littéraire. Nous tenterons ici de voir comment et où Powers se situe dans le monde de la littérature américaine postmoderne et nous montrerons en quoi cette place peut être considérée comme en suspens ici encore, ou enfin comme « neutre ». La neutralité de la place tenue, selon nous, par Powers dans le paysage littéraire américain contemporain est une place neutre et indéfinissable dans la mesure où elle ne suit aucun modèle si ce n'est le sien, et dans la mesure où elle semble se nourrir de diverses influences tout en n'en suivant aucune. Pour reprendre les mots de Barthes, nous verrons donc à cette étape de notre développement en quoi l'écriture de Powers peut être considérée comme « sans régime » du point de vue de l'histoire et de la théorie littéraire.

Ce chapitre aura donc pour ambition ultime de montrer en quoi l'écriture de Powers, lorsqu'elle se fait neutre, est en définitive une provocation ultime car, comme le remarquait fort justement Maurice Blanchot le neutre est bel et bien dans le contexte de l'œuvre de Powers « [...] ce mot de *trop* qui se soustrait soit en se réservant un espace à la quelle toujours il manque tout en s'y marquant, soit en provoquant un déplacement sans place, soit en distribuant, d'une manière multiple, en un supplément de place » (458). Le dernier moment de notre étude nous fera ainsi revenir sur les implications philosophique et idéologique de la double notion de suspens et de neutralité en littérature et chez Powers. Avec Jacques Rancière et Roland Barthes, nous tenterons alors de décrypter les enjeux propres à une écriture du neutre impersonnel et nous mettrons en lumière la façon dont ce type très spécifique d'écriture parvient à transformer l'espace du texte en un espace communautaire. Plusieurs éléments de réflexion seront alors introduits pour montrer en quoi la dimension habituellement péjorative de la notion de neutralité est illégitime et pour rappeler que chez Powers, la neutralité linguistique et générique du récit est ce qui érige ses textes au rang d'œuvre littéraire tout en insufflant à sa fiction la puissance d'un souffle fédérateur.

1. Neutralité et suspens linguistique

Nous souhaitons, dans un premier temps, expliquer la démarche suivie par notre étude. Avant d'en venir à une approche plus traditionnellement « linguistique » des textes de Powers, au sens où Saussure l'envisageait, à savoir au sens où seuls les faits de langue sont envisagés, nous nous intéresserons à la façon dont s'organise et évolue la langue dans les romans de Powers, et le premier élément qui nous semble par conséquent digne de plusieurs commentaires, est celui de la structure au sein de laquelle Powers fait vivre cette « langue » de la neutralité. Le premier niveau de notre analyse concernera donc la structure particulière que l'auteur donne à ses romans et dont nous démontrerons qu'elle participe à une écriture de la neutralité.

Dans chacun de ses romans, Powers fait en effet le choix d'une structure à double niveaux, mais peu de pistes interprétatives s'offrent au lecteur critique au-delà d'un simple constat de récurrence. La spécificité du choix systématique d'une structure à double niveau est rarement envisagée, mais avec Thomas B. Byers, qui dans l'article intitulé « The Crumbling Two-Story Architecture of Richard Powers' Fictions » analyse cette caractéristique narrative, un aspect important de ce parti pris d'écriture est souligné :

[H]is dual plots are not necessarily ever unified into a formal whole on anything but the most metaphoric level—and even on that level, their integration is generally not elegant or even complete. One has the sense—at least this one reader has the sense—that two never go neatly into one in Powers: that there is always a remainder, a sense that the two do not fit tightly or resolve in complete harmony. (Byers)

Le principe de non résolution et le refus d'une synthèse des deux lignes directrices à l'œuvre dans les romans de Powers sont, selon nous, des éléments clés sur lesquels nous souhaitons insister aux côtés de Thomas B. Byers. Le principe organisateur des romans de Powers semble ainsi être un principe de cohabitation de deux lignes conductrices, se mêlant parfois l'une à l'autre, mais évoluant de façon indépendante. Le souci d'équilibre est donc fort dans l'univers de Powers au point que le lecteur ne peut aisément hiérarchiser ou privilégier une ligne conductrice ou une autre. De façon très pragmatique, l'équilibre caractérisant le dédoublement des intrigues dans chacun des romans de Powers s'observe par exemple au niveau du volume donné à chacune dans la mesure où même le nombre de pages participe à une parfaite égalité des deux intrigues. La récurrence de ce principe organisateur est selon nos analyses nécessairement à envisager comme signe et comme

outil. Il nous semble légitime de parler de cette structure à double niveau comme signe dans la mesure où les modalités d'organisation du récit sont toujours révélatrices d'une vision particulière du monde. Et il nous apparaît tout aussi clairement que ce principe structurel est un outil pour l'auteur, dans la mesure où une structure solide et parfaitement équilibrée permet la mise en place de réseaux multiples et complexes. Comme nous l'avons démontré dans les deux parties précédentes de cette thèse, les romans de Powers font parfois naviguer le lecteur dans des complexes et parfois troubles eaux narratives. Plutôt que de s'exprimer directement et de façon subjective sur les différents personnages et enjeux façonnant chacun des romans de l'auteur, le lecteur est en permanente situation de décryptage d'informations et de poursuites d'indices. Prendre parti n'est jamais véritablement une possibilité dans la mesure où la structure même des romans engage à une réflexion et à une observation de parcours et de situations. La langue spécifique que choisit Powers et dont nous démontrerons la qualité « neutre » plus loin existe donc dans le contexte particulier d'un cadre structurel fort faisant coexister deux intrigues et conçu comme système stable et espace de circulation.

Cette structure forte imposée par l'auteur à chacun de ses romans et permettant la mise en place d'un système narratif rapprochant les romans de Powers de ce que Tom LeClair, au fil de divers travaux, désigne comme « systems novels » participe donc à la neutralité du cadre dans lequel s'intègre la langue propre à l'auteur. Comme LeClair le rappelait, les « romans systèmes » sont avant tout de pures formes visant une circulation maximale de l'information :

The information in systems novels is about global issues of energy, information, and communication, the networks of relations among the individual, commerce, politics, history, science, and an endangered ecosystem. [...] Their protagonists are more often producers, sorters, and consumers of information than agents of action. To create informational density, the novelists use multilayered, digressive, and looping structures rather than linear ones. (15)

La circulation de l'information et de la langue se trouve alors optimisée par une structure objectivement scindée et érigée au rang de modèle structurel du fait de sa récurrence dans l'œuvre de Powers. Une structure à double niveau dont l'importance est soulignée du fait même de sa récurrence permet simultanément à Powers de confronter son lecteur à des enjeux vécus à des époques et à des échelles différentes, et de le faire s'interroger sur le médium spécifique permettant cette réflexion. L'approche de Powers

semble donc pouvoir être qualifiée de « systémique » et être en partie similaire à celle du critique LeClair, qui envisage en effet le roman du double point de vue structurel et rhétorique.

My approach [...] is systems influenced—oriented to wholes, structural relations and reciprocities, the proportions and scales of information—and rhetorical—concerned with genre and its deconfirmation, formal and stylistic defamiliarization, the reader as thematized in the text. (15)

La deuxième remarque, à la fois préliminaire et complémentaire, à notre analyse de divers faits de langue chez Powers concerne les locuteurs de cette langue « neutre », à savoir les personnages. Nous souhaitons réutiliser certaines des remarques faites dans notre première partie et montrer, de façon plus détaillée encore, en quoi l'indétermination et l'individualité problématique des personnages peut contribuer, au même titre que la langue même ou que la structure du récit, à participer à la neutralité et à la mise en suspens du récit. Les modalités de caractérisation des personnages mettent certes en danger leur individualité au sein du récit mais évite du même coup de les enfermer dans un contexte trop limité. Par ailleurs, Powers met très souvent en scène ses personnages, aux contours sciemment laissés flous, dans des états que nous considérerons comme en suspens. Nous donnerons ici deux exemples d'états de neutralité à travers l'étude des situations récurrentes de fatigue et de retraite de plusieurs de ses personnages. Nous entendons par neutralité et fatigue, des états d'entre-deux, se déjouant de tout type de discours, d'idéologie et en définitive de toute forme d'autorité. Le premier cas de personnage fatigué et retiré du monde auquel nous pensons est sans doute celui de Ressler dont le parcours l'amène à être en situation d'exil. Pour reprendre les mots de Christine Savinel, Ressler est un personnage touché par une « lassitude » vive et frappé d'« impuissance », en somme en situation de « déprise » existentielle. Cette fatigue devient la condition de possibilité d'une sortie de soi. Paradoxalement, se trouver en situation de retraite, c'est-à-dire, se trouver dans une situation de recentrement sur soi par une stratégie d'« espacement et non distanciation » (*Le Neutre* 190) vis-à-vis du monde extérieur et des autres est ce qui également d'accueillir l'autre, comme Christine Savinel l'expliquait dans son article intitulé « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel » :

La fatigue est aussi ce qui permet de placer l'autre, le soi comme autre, à distance. Dans « L'entretien », Blanchot dit des deux interlocuteurs qu'ils étaient « étrangers comme peuvent l'être deux hommes fatigués », et l'on comprend que la fatigue libère

à la fois de soi et du lien à l'autre, et que les deux hommes sont en suspens de soi et de la relation. [...] L'un et l'autre moi attestent la perte commune non seulement de leur identité, mais du sentiment même de leur identité et de leur personne. (Aji, Félix, Larson, Lecossois 186)

En s'exilant, ou en s'espaçant, Ressler vit donc dans un état de neutralité, à savoir d'entre-deux, entre lui-même et autrui, entre un passé douloureux et un futur incertain, entre une dynamique d'espoir et la tentation du désespoir. Ressler est un personnage pris dans « l'infini paradoxal de la fatigue », dans un « processus infini de la fin » (43), comme le disait Barthes, dans des allers-retours permanents entre une émotion et un autre. La récurrence des personnages en situation de déprise et de fatigue totale, c'est-à-dire à la fois physique et mentale, est le signe que les interlocuteurs de cette parole « neutre » s'inscrivent dans un univers globalement « neutralisé » par Powers. D'une certaine façon, il nous semble possible de dire que Powers désamorce tout type d'attente chez son lecteur en le confrontant à des personnages en suspens, et retiré d'eux-mêmes et du monde. Pour n'en citer que quelques-uns, nous rappellerons que le cas de Ressler est un cas similaire aux personnages de Joseph Strom dans *The Time of Our Singing*, de Laura Bodey dans *Gain*, des frères et sœurs Karin et Mark Schluter, mais aussi de Weber dans *The Echo Maker*, de Richard Powers dans *Galatea 2.2*, de la famille Hobson dans *Prisoner's Dilemma*, de Richard Kraft dans *Operation Wandering Soul* et du prisonnier Martin Taimur dans *Plowing the Dark*. Laura Bodey, Eddie Hobson Sr. et Mark Schluter constituent des cas de maladies accidentelles ou mystérieuses les ayant terrassés et forcés à rejoindre des situations de retraite plus volontaires telles que cela est par exemple le cas pour Karin Schluter, Richard Powers ou encore Adie Klarpol dans *Plowing the Dark*.

Il semble dès lors possible d'avancer que chacun des personnages créés par Powers est à sa façon un personnage épuisé, vidé de lui-même, en situation d'attente et d'« espacement » par rapport au monde extérieur. De façon paradoxale et pourtant liée, ces personnages se trouvant dans un état si caractéristique d'entre-deux se trouvent du même coup dans un état de disponibilité absolue, alors même que le lecteur les découvre en retrait du monde. Ce que Barthes désignait comme « fantasme de clandestinité » ou comme « fantasme du for intérieur » (182), est bel et bien un fantasme puisque c'est le mouvement même de retrait du monde qui permet à ces personnages de se rendre à nouveau disponibles aux autres. La disponibilité retrouvée des personnages consistent alors à pouvoir se tourner à nouveau vers les autres et à les faire entrer dans le « for intérieur » dont parle Barthes.

Ressler, notamment, peut donc s'ouvrir à Janet et à Franklin du fait même de sa situation d'oscillation existentielle.

Une fois faites ces deux remarques, sur la structure du récit et le type de personnages prenant en charge le discours dans les romans de Powers, il convient à présent de se pencher sur la qualité neutre de la langue que Powers attribue à ses personnages et que lui-même pratique à l'échelle de la narration. Ce que nous entendrons par une neutralité du langage dans l'œuvre de Powers concerne le souci caractéristique chez l'auteur de ne pas affirmer, ou de ne pas permettre—au sens d'autoriser ou de rendre possible—ses personnages de s'enfermer dans des affirmations prenant la forme de jugements, ou de prises de position. Barthes qui dans son cours sur le Neutre rappelait que « [t]out le neutre est esquivé de l'affirmation » (75), ouvre la voie à ce que notre analyse tentera de démontrer. À travers plusieurs exemples, nous étudierons la façon dont Powers s'appuie à la source les fonctions d'affirmation et d'attribution du langage. Pour le dire autrement, nous tenterons de démontrer que Powers met en scène des personnages en situation de déprise (en charge ?) du discours et fait de ses romans un lieu d'une observation des mécanismes de communication entre les personnages, reprenant alors et à sa façon les remarques suivantes de Blanchot et de Barthes :

L'exigence du neutre tend à suspendre la structure attributive du langage < 'C' est ceci, cela >, ce rapport à l'être, implicite ou explicite, qui est, dans nos langues, immédiatement posé, dès que quelque chose est dit.⁵⁸ Parce qu'il vise radicalement le rapport de l'être et de la langue, le Neutre ne peut se contenter des modes (modalités), qui coexistent officiellement dans la langue l'atténuation de l'affirmatif : la négation, la dubitation, le conditionnel, l'interrogation, le souhait, la subjectivité, etc. Idéalement, le discours au Neutre n'est pas du tout un discours au subjonctif : car les modes font encore partie de l'être. (*Le Neutre* 76-77)

Parmi les exemples de cette neutralité de la langue se trouve en premier lieu l'usage des codes dans *The Gold Bug Variations*. De façon très signifiante et programmatique, ce roman s'ouvre sur un code, qui à de nombreuses reprises dans le court du récit se substitue en effet à un mode plus personnel de communication entre les personnages :

RLS CMW DJP RFP J?O CEP JIN PRG
ZTS MCJ JEH BLM CRR PLC JCM MEP

⁵⁸Barthes cite ici Blanchot.

JNH JDM RBS J?H BJP PJP SCB TLC
KES REP RCP DTH I?H CRB JSB SDG
(GBV épigraphe)

Le code est ici la façon la plus « neutre » qui soit pour faire passer un type d'information entre émetteur et récepteur. Le code est bel et bien désigné au sein de *The Gold Bug Variations* comme alternative au discours pour les personnages, et Powers substitue des mécanismes de décryptage de codes à une logique habituellement subjective des modalités du discours. Lorsque Ressler est invité par son chef de laboratoire à un dîner, l'invitation devient le lieu d'enjeux de communication forts. Au lieu d'expliquer en quoi ce premier dîner en compagnie de ses collègues constitue un événement important, Powers fait de l'invitation une mise à l'épreuve masquée :

He tries a few relations before hitting on a simple one. P to U is a jump of five letters; E to K, a jump of six. An incremental substitution cipher—a good, reversible garbling scheme. Seven to the final 'R' yields 'Y.' Eight to the 'S,' going around the horn, arrives at 'A.' The last triplet comes out 'day:' paydirt. The rest of reconstruction is brute counting. Soon shell cracks and sense seeps through:

IFY OUC ANR EAD THIS STH ENT HEP ART YIS REA LLY WED NES DAY.
(GBV 48)

Le détour du code est une façon de s'exprimer « hors mode », en toute neutralité, tout en continuant à s'exprimer en son propre nom. Le code permet en effet de faire l'économie de tout mode grammatical, et de ce fait, de toute expression subjective et prise en charge directe du discours par le locuteur :

Le problème (langagier) serait de suspendre toute catégorie, de mettre ce qui vient au langage hors mode, qu'il soit constatif ou subjonctif : ou encore, pour être précis, de parler en impliquant, en faisant entendre que tout paradigme est mal posé, ce qui est dévier la structure même du sens : chaque vocable deviendrait ainsi non-pertinent, impertinent. (*Le Neutre* 76-77)

Nous dirons donc ici que le code permet aux personnages d'atteindre un « degré zéro » de la parole, dans la mesure où le recours aux outils grammaticaux révélant toute subjectivité sont exclus, et les remarques de Barthes sur ce qu'il définit comme « degré zéro de l'écriture » semble donc trouver un écho fort et légitime dans l'œuvre de Powers :

[...] on sait que certains linguistes établissent entre les deux termes d'une polarité (singulier-pluriel, prétérit-présent), l'existence d'un troisième terme, terme neutre ou terme zéro ; ainsi entre les modes subjonctif et impératif, l'indicatif leur paraît comme une forme amodale. Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; [...]. (*Le degré zéro de l'écriture* 55-56)

Les modes de communication codifiés établis au sein du trio Ressler, Jan et Franklin parviennent ainsi à être révélateurs d'un désir d'exprimer neutrement une subjectivité autrement inacceptable ou inadmissible. Même les courriers, qui constituent normalement une prise en charge des plus directes du discours sont des prises en charge esquivées dans l'œuvre de Powers, puisque de nombreux courriers ne trouvent pas de signature, qu'il s'agisse de la lettre laissée à Joseph Strom par sa sœur au cours d'une courte visite dans *The Time of Our Singing*, ou qu'il s'agisse de la lettre d'adieu laissée par Jeannette Koss à Ressler dans *The Gold Bug Variations*, pour n'en citer que deux. Bien que l'identité de l'auteur ne soit jamais un réel enjeu, les modalités d'écriture et de communication du message d'un personnage à un autre sont toujours révélatrices d'une neutralisation du discours et d'une esquive de la responsabilité d'autorité. L'absence de signature est le signe d'une neutralité de la parole car elle marque un mouvement de retrait et de déprise des personnages dans le discours. Comme Blanchot le rappelait dans « L'entretien », la parole neutre n'est ni couverture ni révélation du sens, elle fonde plutôt un tout autre système de communication :

La parole neutre ne révèle ni ne cache. Cela ne veut pas dire qu'elle ne signifie rien (en prétendant abdiquer le sens sous l'espèce du non-sens), cela veut dire qu'elle ne signifie pas à la manière dont signifie le visible-invisible, mais qu'elle ouvre dans le langage un pouvoir autre, étranger au pouvoir d'éclaircissement (ou d'obscurcissement), de compréhension (ou de méprise). (*L'entretien infini* 566)

Nous prendrons comme parole neutre également le mode de communication alternatif trouvé par les deux sœurs Hobson dans *Prisoner's Dilemma* pour parvenir à faire face à un conflit. Le jeu inventé leur permet de s'exprimer en leur nom mais en mettant en scène leurs sentiments et de ce fait, en ne les prenant pas directement en charge :

New game. First I type two lines on this sheet of paper and give it to you. Then you have to continue from wherever I leave

off? What do I win for guessing that? I suppose there are more rules than just that. If there's anything I've learned from your

darling games over the years, dearest sister, it's that they are marvelously unencumbered (pretty posh phrase for one who's never. (PD 106)

Le jeu permet aux deux sœurs de trouver un mode de médiation idéal et un terrain neutre d'expression. Le jeu leur permet de déstabiliser les fonctions habituelles de la grammaire et de s'extraitre d'une logique utilitaire et sémiotique, et les deux sœurs parviennent donc, par le biais du jeu, à se jouer d'outils tels que modes et pronoms personnels. Le jeu devient donc une esquivé du sentiment et une façon de ne pas prendre la responsabilité de leurs paroles. Le véritable enjeu de leur échange qui concerne la maladie du père peut donc, mais de cette façon uniquement, être mentionnée au cours de l'échange :

[...] coy? The would would never know. For as in a flash, it dawned on both women that what they were really discussing, what really concerned them was their

Alert alert alert: Rule 1 violation in sector A-7. All rule-police report immediately. If we let this go unpunished, then

Rach, quit it. I'm really scared. What if he's going in too late? I'm not sure I still want to know what's wrong with him. (PD 109)

Ce mélange des voix permet l'émergence d'une troisième voix, d'une « autre » voix, qui exprime sans doute les inquiétudes partagées par tous les membres de la famille Hobson, et dont les modalités d'expression permettent à ces personnages non pas seulement d'esquiver une prise en charge directe du discours, mais aussi d'exprimer indirectement certes, mais éminemment clairement la complexité et l'intensité des enjeux. Comme le disait Blanchot, la parole neutre n'est donc en rien une moindre parole, un recours désespéré ou stratégique. La parole neutre est un type de parole à part entière permettant de faire parler plus qu'un soi insulaire et limité. La neutralité de la langue pratiquée par les personnages de Powers montre que pour l'auteur, la langue n'est pas le lieu de combats personnels, mais plutôt un lieu de circulations. Ainsi, dans l'échange entre les deux sœurs Hobson, c'est bien plus que leurs propres inquiétudes, ou que celles de leurs frères, qu'elles expriment par le détour d'un jeu. Les deux sœurs révèlent la complexité d'une situation

douloureuse et la force du lien familial. Le « reste » d'une langue neutre est donc un « autre » indéfini, un message au tre, une personne au tre, ou tous ces éléments à la fois, comme Blanchot l'expliquait :

L'autre parle. Mais quand l'autre parle, personne ne parle, car l'autre, qu'il faut se garder d'honorer d'une majuscule qui le fixerait dans un substantif de majesté, comme s'il avait quelque présence substantielle, voire unique, n'est précisément jamais seulement l'autre, il n'est plutôt ni l'un ni l'autre, et le neutre qui le marque le retire des deux, comme de l'unité, l'établissant toujours au-dehors du terme, de l'acte ou du sujet où il prétend s'offrir. (565)

Une langue neutre et mettant en suspens tout rapport subjectif aux messages qu'elle véhicule apporte donc un cadre favorable à l'apparition d'une voix externe et tierce, et permet au texte de faire exister sur le mode de la discrétion une voix rassemblant le soi et l'autre. Cette tierce voix est avant tout un lieu de rassemblement des différences opposant habituellement les deux parties mentionnées précédemment et ouvre de nouvelles perspectives d'inclusion et de compréhension. En effet, tout lecteur peut alors investir l'espace ouvert par cette voix tierce et se l'approprier, pour la faire résonner et la réinvestir d'une façon qui lui est propre. Dans *The Echo Maker*, Powers introduit des chapitres intercalaires qu'il transforme en véritables espaces de respiration en marge du cours de la narration. Bien que les grues auxquelles sont dédiés ces chapitres soient directement liées au reste de l'intrigue, leur présence à la fois ponctuelle et régulière permet l'émergence d'une voix propre en marge de l'intrigue principale. Le roman s'ouvre sur une intervention de cette voix, mystérieuse et immuable, décrivant le spectacle des grues, mais surtout, rappelant le caractère quasi éternel de la présence de ces oiseaux :

Cranes keep landing as night falls. Ribbons of them roll down, slack against the sky. They float in from all compass points, in kettles of a dozen, dropping with the dusk. Scores of *Grus Canadensis* settle on the thawing river. They gather on the island flats, grazing, beating their wings, trumpeting: the advance wave of a mass evacuation. More birds land by the minute, the air red with calls. (EM 3)

Le rappel étymologique et l'usage du présent simple de description ancre le récit dans un hors temps qui constitue alors un moyen d'expression pour une voix atemporelle et construite par un système d'échos et de rappels. La description des oiseaux migrateurs consiste en une désignation distancée, générale et objective de leurs caractéristiques se consacrant à leurs actions, comme l'accumulation de verbes l'indique. L'espace que prend

cette voix permet ainsi de donner vie aux grues dans *The Echo Maker* et de scander le récit de leurs interventions afin de rassembler les personnages. À plusieurs reprises, les personnages se retrouvent en effet en présence des grues dans un espace neutre de contemplation et retrouvent un soi éparpillé en compagnie d'un autre renouvelé. La voix incarnant la présence des grues dans ce roman propose donc au tant aux lecteurs qu'aux personnages un moment de suspension absolue, hors de tout système narratif ou logique, et semble donc montrer à quel point la neutralité s'inscrivant dans la langue dépasse la simple liste de faits linguistiques que Reza Mir-Samii, dans une analyse visant à souligner les limites d'une analyse linguistique du concept d'impersonnel, reprenait pourtant en ces termes :

[...] les impersonnels pragmatiques sont « le résultat de la grammaticalisation d'un procédé consistant à détopicaliser le sujet en le plaçant après le verbe » ; ce qui correspond à l'interprétation « traditionnelle » qui considère l'impersonnel comme relevant de la voix et de l'organisation thématique de l'énoncé au même titre que le passif. Mais l'impersonnel présentant cette particularité de construire une phrase sans thème, du moins apparent, et de permettre la rhématisation de l'ensemble de la phrase. (Aji, Félix, Larson, Lecossois 173)

La phrase neutre crée ainsi un espace impersonnel de l'écrit, au sens d'« interpersonnel », de rassemblement de l'autre et de soi, en déprogrammant grammaticalement le discours. Cette neutralisation de l'écrit a pour conséquence une mise en suspens du réflexe interprétatif, mais si cette écriture de l'impersonnel correspond dans un premier temps à un ensemble de faits de langue réperables, elle dépasse très vite ce premier niveau de caractéristiques. La neutralité en langue est dans l'œuvre de Powers une langue de la suspension, maîtrisant « une pratique subtile de la bonne distance entre les repères » (*Le Neutre* 189), et utilisant un certain nombre d'outils linguistiques visant à esquiver, ou déjouer « la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens », dans le but d'atteindre une « suspension des données conflictuelles du discours (*Le Neutre* 261) ». Comme l'épigraphe de *The Echo Maker* semblait le suggérer, la langue neutre pratiquée par Powers permet alors d'explorer une archéologie universelle et un patrimoine commun que l'œuvre rend accessible à tous :

We are all potential fossils still carrying within our bodies
the crudities of former existences, the marks of a world in
which living creatures flow with little more consistency than

clouds from ages to age.

Loren Eiseley, *The Immense Journey*, 'The slit'

C'est à une archéologie, à un passé commun et enfoui que Powers semble sans cesse vouloir référer personnages et lecteurs, dans l'espoir de s'exposer avec eux à un présent déconcertant et énigmatique.

Au terme de cette démonstration, ce que nous avons étudié en définitive est bien le lien direct, dans les romans de Powers, entre neutralité et suspension linguistiques et impersonnalité. La notion de neutralité linguistique peut donc être envisagée comme condition de possibilité d'accueil de l'autre en soi et vice versa. De façon paradoxale, c'est donc la désactivation des procédés linguistiques de subjectivisation et d'individualisation qui permet aux individualités de s'exprimer de façon pleine et inédite. C'est ainsi en neutralisant la langue que chacun peut faire émerger la partie d'altérité d'un soi autrement bridé par un contexte linguistique restreint. En pratiquant une langue « neutre », Powers ouvre l'espace des personnages au lecteur et transforme le roman en un lieu de circulation et de rencontres actives. Avec Philippe Lejeune, et au-delà du contexte de l'autobiographie, nous reprendrons donc la formule rimbaldienne :

Je est un autre. La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement : je suis un autre. Ni, « incorrectement », je est un autre. Mais Je est un autre. Quel Je ? Et un autre que qui ? (7)

Selon nos analyses, c'est donc dans un but d'ouverture à l'autre que l'auteur impose un degré de neutralité linguistique à ses romans et les faits de langue que nous avons analysés chez Powers visent alors à décloisonner des champs de réflexion uniquement subjectifs et à dépasser les logiques individuelles, pour créer un espace d'échanges interpersonnels. Le paradoxe d'une telle langue réside alors dans le fait que c'est par un ensemble de faits de langue neutralisants que la langue des romans de Powers, dans sa structure et dans sa texture même, devient la plus appropriable et la plus malléable. Le projet de neutralité trouve chez Powers ses racines dans une conception propre à l'auteur des êtres et de l'univers dans lequel ils évoluent, et la qualité et la complexité de cette langue consiste à exprimer une vision particulière du monde sans jamais faire le sacrifice d'une langue littéraire. Neutre et puissante, complexe dans ses fonctionnements, la langue de Powers évite l'écueil contre lequel Barthes mettait en garde et résout ainsi la difficulté inhérente à la notion de neutralité :

Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme. Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à sa place d'un langage indéfini. (*Le degré zéro de l'écriture* 57)

Parler de la retenue de la langue dans le contexte de l'œuvre de Powers ne peut selon nous se justifier, mais l'idée que Barthes avance, selon laquelle tout contrôle exercé sur la langue dans le but de créer une écriture résolument neutre est une illusion est sans aucun doute une idée très valable dans les romans de Powers. Le formalisme apparent, et les caractéristiques linguistiques et narratives que nous avons étudiées cèdent très vite sous le poids d'un souffle puissant, qui déjoue les pièges dont s'accompagne finalement tout système d'écriture.

2. Flottement et neutralité théoriques

La deuxième modalité de mise en suspens que nous souhaitons envisager dans le cadre de cette étude, et qui envisage la place de Powers dans la tradition littéraire, s'appuie sur la conception suivante du terme. La tradition est prise dans nos analyses au sens d'ensemble de critères d'évaluation et d'appréciation d'une œuvre tiré directement de ses prédécesseurs dans un domaine générique et théorique donné, et que tout véritable talent individuel se doit de dépasser. Appréhender une œuvre du point de vue de la tradition revient donc à pratiquer, comme T. S. Eliot l'expliquait « the reassessing science of archæology » (Eliot), et à n'envisager une œuvre qu'à la lumière d'autres œuvres. Ce processus comparatif ne consiste donc pas à établir les qualités individuelles d'une œuvre mais à évaluer sa place au sein de la dite tradition. En guise d'introduction, il nous semble utile d'expliquer en quoi la question des influences et reprises littéraires peut contribuer à qualifier de neutre l'œuvre de Powers et à neutraliser la vieille opposition entre talent individuel et tradition décrite par Eliot. S'il est possible de qualifier de neutre l'œuvre de Powers, c'est essentiellement parce que cette œuvre se compose de romans qui certes

intègrent certains paradigmes littéraires tirés de la tradition, mais qui en même temps les invalident. Inclassable, indéfinissable, et finalement donc insaisissable, l'œuvre de Powers qui, nous l'avons dit avec Barthes, rejette tout paradigme, semble donc être une œuvre dont il est nécessaire de déterminer les sources d'influences ainsi que leur degré de récupération et d'assimilation. La question des influences en littérature et de la place du patrimoine dans toute œuvre littéraire est une question d'autant plus légitime dans le cadre des romans de Powers, selon nos analyses, que cette dernière n'a jamais véritablement été résolue, et n'a récolté dans le passé que des réponses floues et divergentes. Pour éviter une conclusion hâtive tout en rendant compte honnêtement de l'état de la critique concernant cet aspect de son œuvre, nous rappellerons que la question de l'héritage littéraire chez Powers n'est bien souvent envisagée que de façon contradictoire. Si Powers et son œuvre ne semblent donc pouvoir être unanimement désignés comme représentant d'un courant en particulier, nous pourrions peut-être mentionner comme premier élément d'explication l'immense diversité et complexité de l'ensemble de son œuvre.

Au-delà d'un certain type de thèmes dits « scientifiques » ayant pu être attribué à l'auteur, bien peu de points communs sont en effet identifiés d'un roman à l'autre. Les types d'influences dont se nourriraient les romans de Powers semblent donc si multiples qu'ils ne permettent pas à un lecteur critique de répertorier et de classer cette œuvre. Or, le poids des influences et d'une appartenance à un genre ou à un courant littéraire spécifique détermine grandement la façon dont une œuvre est reçue par les lecteurs dans la mesure où une série et un type de caractéristiques prédéfinies (par la tradition et le patrimoine) sont alors attendus de l'œuvre en question. L'œuvre est alors déterminée, caractérisée, influencée, annoncée par son genre, ou par le mouvement littéraire auquel elle appartient, par exemple, aux dépens, dès lors, de sa qualité propre.

Dans ce contexte, il apparaît dès lors possible d'affirmer que l'œuvre de Powers représente un courant littéraire au-delà de l'univers fictionnel créé par ce dernier. Nous souhaitons interroger cet aspect de l'œuvre de Powers afin de déterminer dans quelle mesure, si c'est le cas, mais aussi à quel degré, son œuvre peut être considérée comme représentative du genre du roman tel qu'une époque donnée (ou qu'un courant littéraire) l'envisage. En d'autres termes, notre étude visera à déterminer si l'œuvre de Powers peut malgré tout être considérée comme partiellement conditionnée par la tradition et si tel est le cas, par quel type de tradition.

La « tradition » à partir de laquelle Powers a été le plus souvent jugé est sans doute celle du courant postmoderne, dont nous reprendrons ici deux caractéristiques principales,

et qui ne serait -ce que chronologiquement, semble en effet être un choix cohérent. Le courant dit postmoderne reste un courant rarement défini en termes clairs mais dont les deux aspects suivants contribuent à rapprocher Powers de cette génération d'écrivains. Le caractère massif de son oeuvre, tant en termes de volume que de foisonnement thématique et narratif a été en effet utilisé pour rapprocher son oeuvre d'un courant dont Ja meson définissait ainsi les principaux enjeux et défis :

The postmodern, in other words, was also so constitutively defined by its own inclusion of all possible styles and the by its own incapacity to be globally characterized, from the outside, by any specific style as such: its resistance in other words to an aesthetic or stylistic *totalization* (and it is this aesthetic resistance that is probably always meant when polemicists are incorrectly waged against political or philosophical totalization. (xiv)

La propension de Powers à toujours confronter son lecteur à de nouveaux défis stylistiques et esthétiques et à créer pour chacun de ses romans un monde fondamentalement indépendant de tous ceux créés précédemment, semble du coup rapprocher son oeuvre de ce que le postmodernisme représente dans la théorie. La nature inclassable et insaisissable de son oeuvre semble alors se contredire au sens où elle semble contribuer à classer l'oeuvre de Powers et à constituer une frontière théorique. De plus, la question proprement postmoderne de la légitimation des savoirs et des discours littéraires que Lyotard décrit dans *La condition postmoderne* semble rapprocher une fois encore Powers du courant postmoderne. La place de la science dans les thèmes choisis par Powers et l'analyse que l'auteur conduit systématiquement sur les responsabilités et enjeux des nouvelles technologies donnent en effet l'impression que le champ d'analyse de l'oeuvre de Powers recoupe très fidèlement le champ d'analyse que Lyotard désigne comme proprement postmoderne :

En simplifiant à l'extrême, on tient pour 'postmoderne' l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. [...] on peut dire que depuis quarante ans les sciences et les techniques dites de pointe portent sur le langage : la phonologie et les théories linguistiques, les problèmes de la communication et la cybernétique, les algèbres modernes et l'informatique, les ordinateurs et leurs langages, les problèmes de traduction des langages et la recherche des compatibilités entre langages-machines, les problèmes de mise en mémoire et les banques de données, la télématique et la mise au

point de terminaux « intelligents », la paradoxologie : voilà des témoignages évidents, et la liste n'est pas exhaustive. (7)

Dans *Galatea 2.2*, *Plowing the Dark*, *Generosity* et *The Gold Bug Variations*, l'omniprésence dans la société contemporaine du discours scientifique, de ses tenants et aboutissants, et de son pouvoir de légitimation du savoir humain, peuvent selon nous être considérés comme centraux aux préoccupations de ses romans. Dans ces quatre romans, Powers met en scène des personnages aux prises avec une société en situation de révolution scientifique et aux prises avec les transitions mentales qu'implique ce moment inédit de l'histoire des savoirs. Au niveau thématique et narratif, il nous semble possible de dire que Powers conçoit d'une certaine manière ces quatre romans comme plateformes de réflexion sur le sujet.

L'argument chronologique et la présence de certaines caractéristiques spécifiques au courant postmoderne ne peuvent, selon nous, suffire à « classer » une œuvre aux enjeux si foisonnants et surtout mouvants. Si la position de Powers par rapport à ses contemporains reste donc marginale, c'est aussi parce que, par tant d'aspects, ses romans reprennent les ambitions et modalités d'un autre courant, à savoir celui du roman du XIX^e siècle. Les galeries de personnages, les époques traversées par le cadre de la narration, le jeu et l'analyse de liens entre échelles individuelle et globale, sont autant de caractéristiques propres au roman classique du XIX^e qu'à l'œuvre de Powers, ce qui complexifie encore plus le rapport de Powers à la notion même d'influence. C'est donc une œuvre de l'entre-deux, et de l'ambivalence (ou de la neutralité ?) générique et théorique essentielle que Powers propose, et c'est sans doute dans une extrême conscience du caractère insolvable de ce conflit que le lecteur peut prétendre accéder à son univers propre.

La récurrence de la place faite au domaine des sciences et des hautes technologies dans les romans de Powers influence également le statut générique de son œuvre. Récemment, cette caractéristique a en effet érigé Powers en tête pensante d'un nouveau sous-genre du roman à l'ère postmoderne, à savoir du genre « digital ». Dans l'ouvrage intitulé *Switching Codes*, Powers offre donc un épilogue à une réflexion menée par autant de scientifiques que de figures littéraires sur le statut de ce nouveau genre né de la multiplication des sources d'accès à tout type d'information. L'ouvrage en question offre au lecteur un état des lieux critique de la place prise par les sciences du numérique et des communications au sein des arts et fait s'interroger des représentants des deux pôles, scientifique et artistique et littéraire, sur le nouveau type de créations auquel ce nouveau

type d'influence aboutit. En ces termes, « [t]he aim of this volume can be simply put: to bring together scholars, scientists, and artists to reflect on the impact of digital technology on thought and practice in the humanities and the arts » (4), Roderick Coover, résume le projet d'un ouvrage à la fois analytique et ludique, et animé d'un désir véritable d'observation et de compréhension de pratiques et modes d'expression différents. Au sein de ce projet, Powers intervient en conclusion d'un ensemble de discussions qu'il se garde bien d'arbitrer et à propos duquel il s'exprime d'une manière qui représente fidèlement la position ambiguë de son œuvre par rapport à la tradition et à la théorie en général. La forme que Powers choisit pour intervenir dans cet ensemble de réflexions reste la forme narrative, et en une courte nouvelle intitulée « Enquire Within upon Everything », Powers parvient à non seulement synthétiser les préoccupations de nombres des interventions rassemblées par l'ouvrage, mais aussi, par la forme narrative choisie, à clarifier la façon dont l'auteur pense lui-même pouvoir se situer au sein de cette nouvelle génération de romans 'digitaux', 'numériques' ou encore 'numérisés'. La forme de l'essai à laquelle Powers s'est pourtant déjà initié⁵⁹ n'est pas ici privilégiée par l'auteur qui, de façon peut-être surprenante pour un ouvrage critique portant sur les formes nouvelles et technologiques à donner aux humanités, fait le choix de la forme la plus canonique qui soit, en même temps que cette forme propose d'explorer un monde utopique futuriste et saturé de technologies. Bien qu'incluant les caractéristiques d'un monde de quasi science-fiction à sa nouvelle, Powers ne manque pas de souligner la permanence de certains des soucis humains. Autrement dit, la façon dont les êtres mènent leur vie peut se modifier et ce de façon de plus en plus accélérée, mais dans le texte de Powers, cette vie reste faite des mêmes défis et plaisirs :

Over the course of his lifetime, the boy is told 47 times by humans and 231 times by bots to read the stories of Borges, but somehow fails ever to do so in the life he actually leads. Something is missing in the boy's life. He conducts various searches and metasearches to find out what. The boy gets numerous answers, none of them entirely satisfying. (311)

A propos du texte proposé par Powers en épilogue de l'ouvrage qu'il codirige, Roderick Coover remarque l'ambivalence du message encodé thématiquement et narrativement par l'auteur : « The implication, one imagines, is that the latter days of the digital revolution may be, in some sense, the best of times and the worst of times » (1). La

⁵⁹L'essai 'Seeming and Being' en est un exemple.

situation de Powers dans ce nouveau courant semble donc, comme pour les autres influences mentionnées précédemment, une position ambivalente et quelque peu indéfinissable. Pourtant, par plusieurs aspects, son œuvre semblait bel et bien pouvoir se rapprocher de ce nouveau type de romans. En effet, dans les romans ‘digitaux’, « the task of the contemporary artist is to articulate and give meaning to these new modalities of ‘being’ in the world », et Roderick ajoute même : « It is perhaps inevitable that a book focusing on the impact of digital technology will, at some deep level, raise questions about the status of human being in the world » (4). Or, la question de l’être au monde dans un univers bouleversé par diverses révolutions scientifiques et un renouvellement permanent d’outils technologiques est un aspect essentiel dans une partie de l’œuvre de Powers, et cette récurrence du thème semble donc pouvoir aider à classer Powers du côté des écrivains « digitaux ». Bien vite pourtant, cette déduction se trouve invalidée, puisque en définitive, par le choix narratif auquel Powers se tient, ce dernier montre que si ce type de thèmes peut lui permettre de prendre part à des discussions sur la possibilité d’une révolution générique du roman, il n’en est pas forcément le défenseur le plus enthousiaste. C’est finalement de « prudence » sur le sujet dont se trouve taxé Powers par Coover, et le texte de fiction que Powers crée en guise d’épilogue à cet ouvrage et qu’il intitule « Enquire Within upon Everything » se fait le reflet de beaucoup des doutes et de la perplexité de l’auteur face à l’enthousiasme ardent né de la possibilité de ce nouveau genre. C’est donc encore fois une place ambiguë qu’occupe Powers par rapport au courant postmoderne, et ce même par rapport au sous-genre du roman à l’ère digitale dans lequel beaucoup semblaient pourtant vouloir l’enfermer.

Nous ajouterons également que seuls quatre des dix romans publiés jusque-là par l’auteur étaient la thèse d’une appartenance à un courant ‘digitalisé’ de littérature, et appuyaient les analyses pourtant les plus relayées de son œuvre. Pourtant, la veine historique est tout aussi récurrente que la veine scientifique et nous citerons à présent *The Time of Our Singing*, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, ou encore *Prisoner’s Dilemma* et de façon indirecte *Operation Wandering Soul*. Est-ce alors à dire que Powers appartient au courant des romans dits historiques ? Une telle affirmation nous semble problématique, dans la mesure où s’ajoute à la liste des œuvres de Powers *The Echo Maker*, que la critique a très vite désigné comme roman environnementaliste, ou encore *Gain*, qui fut reçue comme satire et dénonciation sociale. Dans cet effort même de libérer Powers du joug des traditions, se présente un autre défi, qui pousse alors le lecteur critique à repousser l’œuvre de Powers du côté du modernisme cette fois, car comme Barthes le r appelait, une

écriture n eutre n'est pas l'apanage du post modernisme, mais plutôt de toute écriture « moderne » :

La démultiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite et provoque une éthique de l'écriture. A toutes les dimensions qui dessinaient la création littéraire, s'ajoute désormais une nouvelle profondeur, la forme constituant à elle seule une sorte de mécanisme parasite de la fonction intellectuelle. (*Le degré zéro de l'écriture* 62)

Le souci de réinvention et d'originalité est plus loin désigné par Barthes comme simplement universel et atemporel :

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder. (*Le degré zéro de l'écriture* 64)

Pour le dire autrement, toute écriture, au moment de sa création cherche à brouiller les pistes de la tradition et aspire à être unique, « individuelle », inédite et finalement « révolutionnaire », mais le caractère unique de l'œuvre de Powers réside peut-être dans le fait que son œuvre réussit véritablement à rester inclassable.

Un aspect supplémentaire à mentionner semble être la récurrence dans chacun des romans de Powers de la question de la relation entre individus et sociétés. Nous avons-nous-mêmes étudié les différents types d'épreuves que traversent les personnages isolés créés par l'auteur, et qu'il s'agisse du contexte corporatiste, politique, familial, ou scientifique pour ne citer que certains aspects de la question, il semble que ce lien entre groupe et individus, cette connectivité en permanence réaffirmée et interrogée, constitue une ligne conductrice pouvant même aider à constituer des sous-catégories inédites dans la tradition, comme cela a pu être le cas au moment de la publication de *The Echo Maker* :

As a distinctive literary genre, the novel itself arose out of a desire to capture a new sense of identity in people as well as the paradigm-shifting changes in economics, politics and culture that accompanied the industrial revolution. In the turn of the century culture, the postmodern novel dramatizes not only the protagonists' struggle to understand their relationship with their environment - the human ecology - but the novel also dramatizes the novelist's struggle to depict this environment.

Both are fraught with life-changing significance. We can look to thinkers like Powers and LeClair to guide us to this new home. (Powers, LeClair, Hermanson)

Si la catégorie du roman environnementaliste postmoderne semble pouvoir constituer un nouveau sous-genre à part entière, il n'en reste pas moins que de l'aveu de Scott Hermanson, la caractéristique première de ce très légitime sous-genre est directement empruntée au genre plus large du roman. L'étude du lien entre individus et sociétés ou environnement constitue donc difficilement un élément de classification de l'œuvre de Powers dans la tradition littéraire et ce sujet ne constitue donc pas une caractéristique contemporaine propre car comme le rappelait Michel Butor, et nous le rejoignons sur ce point :

[...] depuis Balzac au moins, il est clair que le roman dans ses formes les plus hautes prétend (...) raconter par l'intermédiaire d'aventures individuelles le mouvement de toute une société, dont il n'est finalement qu'un détail, un point remarquable ; car l'ensemble que nous nommons société, si nous voulons proprement le comprendre, n'est point formé seulement d'hommes, mais de toutes sortes d'objets matériels et culturels. C'est donc non seulement la relation entre groupe et individu à l'intérieur du récit que nous propose le romancier (...) mais corrélativement l'activité de son œuvre en ce qui concerne de telles relations à l'intérieur du milieu où elle se produit. (425)

A ce stade, un certain degré de confusion et de flottement semble légitimement accompagner notre développement et saper toute conclusion. Si Powers peut tout à la fois appartenir dans la tradition aux courants réaliste, moderne et postmoderne, où se situe-t-il véritablement, et plus encore, est-il donc « situable » ? Ou est-ce à dire que Powers est, par rapport à la tradition, en suspens et en situation de neutralité ?

Il nous a semblé, qu'au mieux, la référence à la tradition conduirait à généraliser et à gommer les aspérités génériques pour pouvoir faire entrer les poètes et écrivains dans des catégories rassurantes. Plus qu'un ensemble de caractéristiques stylistiques, narratives et esthétiques, l'appartenance à un type de tradition littéraire consiste à réintégrer une préoccupation unique et essentielle, qui est tout simplement celle du cœur humain. Le défaut originel de toute tentative de classification des œuvres plus ou moins chronologiquement, les unes par rapport aux autres, est de donner l'illusion d'une compétition, et de véhiculer l'idée selon laquelle, l'ambition et le projet de la littérature consistent qu'à vouloir concurrencer et dépasser les styles et thèmes du passé. L'évaluation d'une œuvre implique pourtant nécessairement une prise en compte du passé et de la

tradition, mais ce qui peut véritablement aboutir à une compréhension de l'œuvre n'est pas la façon dont elle s'inscrit ou ne s'inscrit pas dans une tradition mais plutôt une exploration de ses caractéristiques propres. Tout poète ou écrivain crée donc nécessairement par rapport à un passé, mais librement, et en périphérie de toute catégorie. Jerome McGann, dans son ouvrage intitulé *The Textual Condition*, prend en compte l'ambivalence essentielle de tout texte. À la fois pur et unique, un texte est également programmé, influencé par ses conditions d'écriture et de lecture, ce qui amène McGann à souligner la vulnérabilité du texte :

Texts are 'free', and so are the makers of those texts. But it seems to me, sometimes, that readers and editors may be seen as well, *even as they are readers and editors*, as authors and writers. And it also means to me that authors and writers may be seen as well, even as they are authors and writers, as readers and editors. I am not 'free' with respect to this text I am writing. Even as I write it I am reading it as if I were in another time and place—as if I were here and now, in fact—and my text, my 'textualité,' is constrained and determined by a future which at all points impinges upon my present text. (95)

Ainsi déterminée par lecteurs et créateurs, époques et tendances, la conséquence directe à tirer de ces analyses peut alors être celle d'une relativité absolue de tout texte et du même coup, de l'inexistence d'une valeur absolue de toute œuvre, comme les remarques suivantes de McGann semblent le suggérer :

The textual condition's only immutable law is the law of change. It is a law, however, like all laws, that operates within certain limits. Every text enters the world under determinate sociohistorical conditions, and while these conditions may and should be variously defined and imagined, they establish the horizon within which the life histories of different texts can play themselves out. The law of change declares that these histories will exhibit a ceaseless process of textual development and mutation—a process which can only be arrested if all the textual transformations of a particular work fall into nonexistence. (9)

Powers peut donc être à la fois inclassable et le creuset d'un mélange d'influences. Cette complexe relation auparessent plus généralement à la notion d'influences est révélatrice, selon nous, d'un rapport de neutralité au passé, au sens où son œuvre ne se démarque pas plus qu'elle ne correspond entièrement à un type d'influence. L'œuvre de Powers échappe donc ici aussi à tout paradigme et en réaffirmant sa neutralité, se fait le

support d'une voix autonome et insaisissable, aux résonnances multiples et intemporelles, débordant les limites de logiques individuelles et personnelles. Powers permet alors à ses romans d'exister en tant que tels, plutôt que de se laisser écraser par les canons de la tradition. Le style qu'il adopte pour chacun de ses romans est donc un style qui vise en permanence à se libérer de toute sorte d'attache et de catégorie pour inscrire son texte dans un hors temps.

Le style de Powers est construit par série d'échos plus que par un ensemble de caractéristiques syntaxiques et narratives et permet ainsi la mise en place d'une voix conçue pour être en permanence réappropriée, ou encore relayée par le lecteur. L'œuvre de Powers se présente donc en soi plus que par le biais de grilles de lecture formelles et stylistiques. La lecture d'un roman de Powers nous met donc en présence de l'univers de l'auteur plus que de l'auteur lui-même, et le même phénomène s'observe au niveau des personnages. C'est le monde dans lequel ils évoluent et la façon dont ils y évoluent que le lecteur découvre plus que de simples individus, vaguement stylisés et fonctionnalisés. De sorte qu'il nous semble possible d'affirmer que l'œuvre de Powers, notamment du fait de la place qu'elle tient par rapport à toute tradition, est une œuvre incarnée mais désindividualisée. Jacques Rancière, dans *La parole muette* explique comme suit le paradoxe dont semble s'accompagner cette affirmation :

Ce style n'est pas la souveraineté du manieur de formes et de phrases, la manifestation de la libre volonté d'un individu, au sens où on l'entend d'ordinaire. Il est au contraire une force de désindividualisation. La puissance de la phrase est la puissance de manifestation de nouvelles formes d'individuation : non plus les « caractères » de la poésie représentative tels que Voltaire en prescrivait la cohérence ; mais pas non plus les « figures » de la poésie expressive, les figures du verbe fait chair, tels que Hegel et Hugo en suivaient la conversion, de la parole à la pierre ou de la pierre au texte. (108)

Les romans de Powers sont donc fondamentalement des tentatives de déclaration d'indépendance, par rapport à tout type de contrainte. La notion de liberté et d'indétermination par rapport à la tradition représente plus qu'une simple volonté individuelle de se démarquer des autres auteurs. Ce désir constamment réaffirmé de liberté est véritablement une éthique de vie et d'écriture chez Powers. L'indépendance par rapport à la tradition est donc plus qu'une rébellion individuelle car elle est en définitive le signe d'un devoir à part entière, et d'un mode d'existence et d'écriture. Powers, qui consacre un roman entier à l'énigme que représente un bonheur excessif dans *Generosity*, semble alors

réaffirmer en littérature un des droits fondateurs et inaliénable mentionné dans la Déclaration d'Indépendance américaine qui lie prise d'indépendance et bonheur en stipulant : « [...] all men are created equal, [...] they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ». En réaffirmant une position marginale par rapport à la tradition et en y conservant toujours une place neutre, Powers propose alors une œuvre fondamentalement libre et puissante, dont les objectifs sont de permettre à ses lecteurs d'accomplir ce à quoi leur vie individuelle ne leur donnait souvent même pas accès. Par cette position de neutralité et par la mise en place de cette voix d'un impersonnel fédérateur, Powers réalise ce que seule la littérature peut accomplir par le détour d'outils propres et rejoint, selon nous, ce que Rancière explique dans *La chair des mots* :

La puissance propre de la littérature s'origine dans cette zone d'indétermination où les individuations anciennes se défont, où la danse éternelle des atomes compose à chaque instant des figures et des intensités inédites [...] La puissance nouvelle de la littérature se prend [...] là où l'esprit de désorganisation, où son monde craque, où la pensée éclate en atomes qui éprouvent leur unité avec des atomes de matière. (183)

La puissance dont tout texte littéraire est capable permet plus spécifiquement à Powers de pratiquer son art de façon active et collective ainsi que de s'exprimer sur les thèmes éminemment contemporains qu'il choisit systématiquement pour ses romans et qui agitent ses lecteurs. La marge de liberté que le principe de neutralité lui confère lui permet donc également de lancer à ses lecteurs des pistes de réflexion tout en maintenant ouvert l'espace du roman. Les romans de Powers, par leur degré d'ouverture et de neutralité, restent donc cet espace neutre dans lequel tous peuvent se rejoindre, se confronter, et surtout tenter de se comprendre. La dimension communautaire dont s'accompagne toute expérience de lecture d'un texte de Powers conduit à un rassemblement autour de ce moment « d'éclatement » dont parlait Rancière de la communauté des lecteurs et à une entrée dans une ère de reconstruction, autant à partir de ce qui a vait volé en éclat, que d'éléments nouveaux. Puissants et pédagogiques de par leur ambition à approfondir la connaissance du lecteur dans de multiples domaines, les textes de Powers engagent donc, comme nous avons tenté de le démontrer depuis notre étude des mécanismes d'identification aux personnages, à une réflexion exigeante mais toujours soucieuse d'ouverture aux autres.

3. Suspens idéologique

Nous reprendrons à présent la notion de mise en suspens et de neutralité du point de vue de l'idéologie, mais avant toute chose, il nous semble utile d'expliquer au préalable la démarche qui sera à l'œuvre dans le développement qui suit. Notre projet est ici d'étudier la façon dont Powers représente les différentes idéologies en jeu dans les sociétés qu'il décrit dans ses romans, et de tenter de comprendre la façon dont Powers semble se situer par rapport aux idéologies représentées. Au fil de notre démonstration, nous continuerons à étudier les façons dont le comportement de Powers cette fois-ci par rapport à l'idéologie peut contribuer à construire si ce n'est à renforcer ce que nous avons désigné comme une voix impersonnelle et fédératrice, rassemblant en une communauté l'ensemble des acteurs de la fiction incluant lecteurs, personnages et narrateurs.

Il semble évidemment paradoxal d'introduire la notion d'idéologie dans le cadre de l'œuvre de Powers dans la mesure où nous venons d'insister avec force sur le caractère central du principe de neutralité dans l'œuvre de Powers alors que l'idéologie véhicule en général l'idée d'une prise de parti et de l'expression d'une vision individuelle du monde. Comme Barthes le rappelait dans *Le plaisir du texte*, l'idéologie est toujours synonyme d'entreprise de conquête des esprits et de tentative de prise de pouvoir : « (On dit couramment : 'idéologie dominante'. Cette expression est incongrue. Car l'idéologie, c'est quoi ? C'est précisément l'idée en tant qu'elle domine : l'idéologie ne peut être que dominante » (46). Le principe de neutralité, comme Barthes le rappelait également dans son Cours, est à l'inverse, gouverné par un état de presque faiblesse : « Mythologiquement, le Neutre est associé à un « état » (pathos) faible, non marqué » (107), mais aussi et surtout par un désir de paix :

Le Neutre comme désir met continuellement en scène un paradoxe : comme objet, le Neutre est suspension de la violence ; comme désir, il est violence. [...] Il faudra donc entendre qu'il y a une violence du Neutre, mais que cette violence est inexprimable ; qu'il y a une passion du neutre, mais que cette passion n'est pas celle d'un vouloir-saisir. (38-39)

Le neutre est en somme « ingrat », « fuyant », « feutré », « flasque », « indifférent », « vil », « scandale » (103-106), et semble être donc le signe d'un désintéressement et d'une

impuissance absolue. Barthes qui parlait de « faiblesse » étendait la possibilité d'une « violence de la faiblesse » et semble alors s'enfermer dans une contradiction, mais celui-ci précise plus loin dans son Cours ce qu'il entend véritablement par une « faiblesse » du neutre en introduisant l'idée d'un « actif du neutre » (116), qui consisterait alors en une « abstention de corriger » et en une « indifférence à être contaminé », pour promouvoir, à la place, un principe de « Non-palmarès » qu'il décrit ainsi : « Le Neutre récuse le principe—ou même simplement le réflexe verbal (car peut-être ne s'agit-il que de cela) du classement hiérarchique, du palmarès » (118). La conception de la faiblesse de Barthes est donc empreinte d'une dimension religieuse : « Je le tire d'une certaine affinité avec la notion que je veux dire et le mot de l'Évangile « ma force est dans ma faiblesse » (119), et prend donc un tout autre sens. Pourtant, si le choix du neutre ne va donc pas de pair avec une volonté de conquérir et d'anéantir, ou de convertir à un point de vue unique, comment est-il possible de mettre en relation les deux notions de neutralité et d'idéologie ?

L'observation et la représentation des différentes idéologies à l'œuvre dans la société contemporaine dans laquelle Powers écrit sont des préoccupations récurrentes et importantes pour l'auteur. Avant d'analyser la façon dont ces idéologies trouvent leur place dans les romans de Powers, nous souhaiterons reprendre ce que l'auteur avait expliqué sur sa conception de la littérature dans un entretien : « I see all the elements of story in the service of this transformation of the reader's awareness. Fiction is potentially the most powerful way that we have of being someone else. But is the power of fiction in itself sufficient to save us? Clearly not (electronic book review) ». Pour Powers, la littérature est donc fondamentalement engagée, et le rôle de l'écrivain semble donc être à mille lieux de la neutralité passive et impuissante mentionnée plus haut. Pour l'auteur, le roman et la représentation en fiction de dérives et d'impasses contemporaines sont les outils les plus forts dont tout être puisse disposer pour changer le cours et finalement sauver des existences. La place de l'idéologie est donc grande dans l'œuvre de Powers non pas au sens où Powers tente d'imposer une vision particulière du monde, mais au sens où ce dernier conçoit la littérature comme instrument de révélation et de représentation et considère la fiction comme le meilleur moyen de dénoncer ou de nuancer certaines idéologies. Plus loin dans cet entretien, Powers explique ainsi, à propos de *Gain* :

We are living at the moment of the absolutely largest crisis ever to face human life. You can stand up in front of people and list the statistics. You can enumerate the ways that we are outstripping our resources and depleting our land and heating the planet.

And some people in the audience will be deeply, intellectually disturbed. Some of them might even go home and start thinking and looking things up and modifying their lives as a result of hearing those statistics. But not many. Why not? Because we don't apprehend the world as forcefully through our high-level, abstract intellectual apparatus as we do through our guts. If instead you were to tell a story about a thirty-five-year-old man and his 30-year-old wife and their two-year-old kid who find out that their house - their entire net worth - is sitting on a toxic waste dump, your audience will instantly start feeling very different questions. They will be much more inclined to entertain the issues, with their own lives at stake. How do you get moonlight into a chamber? How do you turn an abstract big question into a viscerally rearranging little question? Fiction does it through narrative transference, through inviting identification.

Powers présente donc le roman comme lieu d'une représentation des crises rencontrées par tous au quotidien et, simultanément, comme lieu d'une prise de conscience des problèmes se trouvant à l'origine de ces crises. Le roman est donc un espace conçu par Powers pour accueillir le plus grand nombre et pour engager ses lecteurs à porter un regard neuf sur la société dans laquelle ils vivent. La conception de la littérature de Powers semble donc être une vision sociale, comme Jacques Rancière le suggérait lui aussi :

La littérature est « sociale », elle est l'expression d'une société en ne s'occupant que d'elle-même, c'est-à-dire de la manière dont les mots contiennent un monde. Et elle est « autonome » pour autant qu'elle n'a pas de règles propres, qu'elle est le lieu sans contours où s'exposent les manifestations de la poéticité. (*La parole muette* 42)

« Autonome » et suspendue dans sa neutralité, « sociale » dans la place qu'elle donne aux crises traversées par ses contemporains, l'œuvre de Powers avance selon ses propres objectifs au rythme et dans un style qui ne correspondent qu'à elle. Une rapide revue des œuvres de Powers ne tardera pas à démontrer à quel point l'œuvre de Powers est puissante dans la façon originale et « neutre » qu'elle a de systématiquement intégrer une réflexion sociale sur les idéologies en place. Ce passage en revue montrera également à quel point la préoccupation sociale et idéologique est constante dans l'œuvre de Powers, et nous permettra de suggérer que la conception de la littérature de l'auteur désigne la littérature comme nécessairement engagée et tournée, par le biais d'un talent individuel, vers des problématiques profondément collectives. Ce faisant, Powers réconcilie donc avec Rancière l'apparente contradiction de cette vision de ce qu'est la littérature :

[...] l'esprit est le nom même de la convertibilité entre la puissance d'expression qui se manifeste dans l'œuvre et la puissance collective qu'elle manifeste. Il est vain d'opposer l'illusion de ceux qui croient à l'absoluité de la littérature à la sagesse de ceux qui connaissent les conditions sociales de la production. La littérature expression du génie individuel et la littérature expression de la société sont les deux versions d'un même texte, elles expriment un seul et même mode de perception des œuvres de l'art d'écrire. (52)

À présent que ces premiers éléments de réflexion ont été mis en place, nous souhaitons déterminer en quoi cette vision particulière de la littérature organise certains aspects de la fiction de Powers. En d'autres termes, nous souhaitons à présent étudier les manifestations narratives d'une position « neutre » et pourtant de pouvoir tenue par l'auteur vis-à-vis des idéologies en place dans les sociétés contemporaines.

L'entretien mentionné plus haut reprenait certaines réactions de Powers concernant *Gain*, roman dans lequel l'auteur pose en termes clairs et *a priori* neutres un problème sociétal directement lié à une idéologie capitaliste de profit. Ce que nous allons à présent montrer est que dans *Gain*, qui constitue le premier de nos exemples, Powers confronte son lecteur aux impasses d'une idéologie violente et destructrice d'une façon qui ne l'engage jamais directement. L'idéologie capitaliste de profit que décrit Powers à travers la construction du quasi personnage de l'entreprise Clare, est une idéologie que Powers résume en ces termes :

We speak of profit, we speak of loss. We speak of cost, we speak of revenue. Of debits and credit and downsizing and expansion and lay off and stock split and reorganization. [...] What is the purpose [of business]? What do we want it to do? [...] To make a profit. To make a consistent profit. To make a profit in the long run. To make a living. To make things. To make things in the most economical way. To make the greatest number of things. To make the greatest things. To make things that last the longest. To make things for the longest possible time. To make things that people need. To make things that people desire. To make people desire things. (*Gain* 349)

Ce passage, dans lequel se trouve une parmi de nombreuses autres présentations de l'idéologie dont Powers illustre les impasses dans ce roman, est un bon exemple de l'apparente contradiction du neutre que nous avons analysée précédemment. Au lieu d'un pamphlet, Powers fait le choix d'une liste proliférante d'objets plus ou moins logiquement liés entre eux de l'idéologie capitaliste. L'exposition des deux versants, le gain et la perte, de toute situation de réussite est présentée de façon binaire mais est très vite

dépassée par une accumulation d'éléments participant à cette même situation de réussite. Très vite, le style adopté par Powers évoque une dévoration possible de toute personne s'inscrivant d'une manière ou d'une autre dans ce cycle de gains et de pertes et d'objectifs financiers. Ce passage nous semble représenter efficacement la puissance potentielle de toute position neutre dont Barthes parlait car, c'est bien par l'utilisation de procédés rhétoriques les plus simples comme l'accumulation et la répétition anaphorique, que Powers parvient à instiller un fort sentiment de crainte et de méfiance chez le lecteur. L'alternance permanente que marque la voix narrative entre les histoires de Clare et Laura Bodey est également particulièrement suggestive aux moments les plus critiques de la fiction. Un des passages illustrant l'efficacité d'une structure en alternance et que nous pourrions citer concerne le passage de la lecture de la plaque de cuivre rendant hommage aux contributions de Clare pour la rénovation de l'hôpital même dans lequel Laura Bodey est traitée et dans lequel cette dernière se retrouve et mourra du fait des substances chimiques et toxiques auxquelles cette entreprise l'a exposée :

The renovation of this hospital and the extensive modernization of its patient-care facilities were made possible by a gift from the Benjamin Clare Charitable Fund, established by Clare International. The effects of this generosity upon our community will be lasting and incalculable. [...]. (G 341)

Sans transition aucune, le narrateur enchaîne et ajoute : « Tim comes home from school to find her gasping. In that shortness of breath, a waking dream of live burial. Air will not enter her. Panic sucks her down into the black ». L'ironie morbide de la situation est dénoncée de façon neutre par l'auteur qui met en place une situation de communication parfaitement neutre dans la description simultanée des situations des deux personnages respectifs. Alors même que l'entreprise Clare est célébrée pour ses généreuses contributions à la santé publique de la communauté de Laceywood, une de ses membres meurt des différentes contaminations dont elle a été victime. Le dernier procédé de position neutre de la voix narrative par rapport à l'idéologie dont l'auteur souhaite dénoncer les contradictions concerne l'absence de déterminant en anglais. L'indétermination grammaticale que nous avons déjà étudiée participe donc à la mise en place d'une voix neutre, dont il semble à ce stade de nos analyses, qu'elle participe également à la défense d'une position neutre de la voix narrative par rapport à l'idéologie. Plutôt que de se positionner par rapport à l'idéologie, la voix narrative parvient à se juxtaposer et à doubler l'idéologie. La dénonciation de la prolifération d'un matériau tel que le plastique s'opère ainsi dans *Gain*

grâce à une voix distanciée et sans origine : « Plastic happens ; that is all we need to know on earth. History heads steadily for a place where things need not be grasped to be used » (*Gain* 347). L'utilisation du pronom « we » semble viser à inclure un lectorat mais ne contribue pas à identifier la voix narrative, qui restant neutre, parvient sous couvert d'un retour historique à susciter un sentiment d'impuissance chez le lecteur.

Le deuxième cas emblématique de prise de position de l'auteur sur une actualité victime de l'idéologie en place dans la réalité américaine contemporaine est sans doute incarné par *The Echo Maker*. Dans son avant-dernier roman, Powers introduit le thème de l'environnement de façon périphérique, en marge de l'intrigue principale qui concerne le mystérieux accident dont Mark Schluter est victime. L'enjeu environnemental immédiat ne semble concerner qu'un plan d'eau sanctuaire pour les oiseaux migrateurs de passage dans la région et dont le personnage de Daniel Riegel est l'ardent défenseur :

The Refuge, he told her, was heading for a shoo-out. For years, combined environmental groups had kept the river's management honest by threatening to invoke the Endangered Species Act if demands in the Central Platte dropped the flow below levels needed to sustain wildlife. They'd surrendered that threat after the establishment of environmental accounts—guaranteed levels of flow set aside for wildlife by the three states that lived off the river. (*EM* 264)

La cause défendue par Daniel Riegel n'est jamais véritablement mise au premier plan du roman et le thème neurologique prend rapidement le pas sur la trame écologique. L'idéologie capitaliste et son principe consumériste sont pourtant également au cœur de ce roman. La nature est dans *The Echo Maker* la victime des comportements consuméristes et colonisateurs dont s'accompagne inévitablement l'idéologie que Powers représentait déjà dans *Gain*. Seul le type de victime semble changer, et à la place d'une mère de famille d'âge moyen, la figure des grues vient prendre le statut de victime sacrifiée sur l'autel de la consommation et de l'exploitation des ressources naturelles. Comment donc Powers parvient-il à maintenir une position neutre sur un sujet si brûlant d'actualité et si controversé ? Le secret du maintien de cette position de neutralité est sans doute dans ce cas précis celui d'une maîtrise narrative parfaite dans la conduite de l'intrigue. Le titre du roman « *The Echo Maker* » est à proprement parler programmatique car ce titre désigne d'emblée ce dont il s'agira question dans l'ensemble du roman. Powers crée une intrigue organisée en échos et retours, qui fait avancer le lecteur dans l'univers de la fiction au gré de volutes narratives s'entremêlant habilement. Le motif récurrent des grues a évidemment

de multiples fonctions que, pour certaines, nous avons d'ailleurs déjà étudiées, mais la question la plus saillante au sujet de la présence de ces oiseaux semble être celle de leur lien au reste de l'intrigue ? Pourquoi choisir de faire alterner les épisodes de l'enquête dans laquelle tous les personnages se trouvent lancés avec des passages descriptifs dont les grues sont l'objet ? Sans doute parce que de façon indirecte ces oiseaux se trouvant au cœur d'une dispute entre environnementalistes et défenseurs d'une idéologie consumériste et capitaliste sont liés à l'intrigue principale. Le personnage de Barbara Gillespie est identifié comme la personne responsable de l'accident de Mark, mais la raison pour laquelle Barbara se tenait sur cette route dans l'espoir de mourir, réside bien dans ces oiseaux. De façon hasardeuse, Barbara Gillespie à l'époque journaliste et envoyée sur le terrain à l'occasion d'un reportage avait pris conscience de la fin inexorable de ces migrations et avait clairement identifié l'enjeu de l'eau comme responsable de cette disparition. De désespoir et du fait d'un état psychologique global fragile, cette dernière cause sans le vouloir l'accident de Mark Schluter. Le conflit concernant la protection ou la consommation des ressources en eau de la région se trouve donc à la base de toute l'intrigue mise sur pied par Powers. Les systèmes d'échos et de lectures fonctionnent efficacement et le dénouement tardif de l'intrigue permet à Powers de renforcer la présence du thème environnemental sans ne jamais s'exprimer clairement sur ce qui motive profondément l'introduction de ce thème à travers la présence périodique des grues. En clair, nous pourrions donc affirmer que l'organisation complexe de l'intrigue est directement influencée par le choix initial de neutralité et de flottement idéologique propre à l'auteur. Ce que l'auteur tente de démontrer est l'importance toujours sous-estimée de la notion de lien, et sa conviction personnelle et vision du monde est bien celle d'un monde où tout « se » tient littéralement : « Nature is relation. Nature is not something out there. Nature is a vast, interdependent array of unaccountably large sets of agents who are all exploiting and using and reacting to and forming environments for others (electronic book review) ». Le thème environnementaliste est donc en permanence réintroduit de façon ambiguë, et ce jusqu'aux dernières pages du roman. La qualité neutre de la voix narrative dont nous avons étudié certaines des modalités est renforcée dans le passage suivant par ce qui peut être considéré comme un avertissement final. Le roman se clôt sur la prophétie d'un éternel retour, et d'un éternel recommencement, à l'image de l'intrigue portée par quelques quatre-cents cinquante pages d'échos et circonvolutions, et ouvre alors un débat en cours et d'actualité à la figure du lecteur :

When the surface of the earth is parched and spoiled, when life is pressed down to near-nothing, this word will start its slow return. Extinction is short; migration is long. Nature and its maps will use the worst that man can throw at it. The outcome of owls will orchestrate the night, millions of years after people work their own end. Nothing will miss us. [...] Cranes or something like them will trace rivers again. When all else goes, birds will find water. (EM 443)

Le dernier exemple que nous prendrons sera celui de *Plowing the Dark*, qui est constitué, selon nous, l'exemple le plus fort de ce tour de force narratif reproduit par Powers consistant à représenter une idéologie en place sans prendre parti, dans l'unique dessein d'offrir un espace de réflexion. *Plowing the Dark* est un roman bâti sur une double structure narrative et met en jeu deux intrigues ne se rejoignant qu'à un bref instant, et d'une façon des plus énigmatiques. Dans ce roman, le personnage de Taimur Martin pourrait aisément être érigé en figure de martyr et de victime de la violence d'une époque contemporaine désormais incompréhensible, mais encore une fois, si ce thème invite en apparence à une prise de parti politique et idéologique, cette tentation est très vite écartée. L'intrigue de *Plowing the Dark* interroge le contexte politique du monde actuel ainsi que la place problématique d'une Amérique en crise, sans jamais en gager à aucun type de jugement. Steffen Hantke, dans sa revue du roman de Powers intitulée « Talking back to the Owners of the World » replace de façon synthétique le contexte choisi comme cadre par Powers :

It is a world of bewildering diversity and multiplicity, a world that has lost the center from which its complex structures were organized. It is a world in which America, stripped of its political Other in the shape of the Soviet Union, is struggling to define a new identity. For that purpose, it is searching for new enemies, settling on images of enmity that are as vague and nebulous as "the Evil Empire" used to be: international terrorists, Islamic fundamentalists, upstart Third Worlders on the threshold of going nuclear, two-bit dictators wreaking more or less publicized genocide on their own peoples and their neighbors, destabilizers of regions, contenders for the throne. (electronic book review)

L'analyse implicitement critique que Hantke fait de l'époque choisie par Powers ne rend pas compte de la tonalité propre au roman. En effet, si Powers propose au lecteur de réfléchir aux impasses d'une époque marquée par une double révolution politique et technologique, c'est bien en évitant soigneusement tout raccourci idéologique que ce dernier introduit ces pistes de réflexion.

Powers préfère entraîner son lecteur dans un univers labyrinthique et claustrophobe, d'incarcération et de réalité virtuelle, et l'amène à réfléchir du point de vue, neutre, isolé et anonyme de Taimur Martin et de Adie Klarpol aux répercussions d'un monde en crise. Le fossé entre autres géographique et narratif séparant ces deux personnages constitue un outil extrêmement efficace de neutralité dans la mesure où il est suivi de ces deux parcours parallèles brouille alors ce qui aurait pu ne rester qu'une piste unique et réductrice. Le passage d'une intrigue à l'autre et la découverte progressive de ses différentes étapes d'exploration d'un univers aux possibilités incertaines et infinies requiert toute l'attention du lecteur et repousse, pour enfin entièrement éliminer toute notion de résolution et de prise de parti idéologique. Hantke analyse ce jeu d'alternance entre les deux univers de la façon suivante et souligne le caractère fluide des transitions opérées par la narration :

Powers offers a series of analogies for these two rooms, flipping their function along their connotative axis: an infinitely small space of the mind, holding the infinitely vast space of the universe; a shelter from a brutal world outside, turning into an even more brutal isolation chamber; a conceptual modeling tool that brings the world into our reach, standing between us and the material reality of this world; a space apart from politics, being impinged upon, penetrated, contaminated, and even created and justified by politics; a space of the imagination in which we can see the imagination's inherent limitations. (Hantke)

L'approche de Powers favorise donc une vision entièrement fondée sur une expérience directe de ses personnages des impasses mentionnées par le critique, ce qui permet alors à Powers, d'une part, de faire l'économie de jugements de type subjectif, et au lecteur, d'autre part, de prendre le temps utile la mesure du monde dans lequel les personnages évoluent. Le lecteur peut donc ressortir du texte de Powers en ayant eu la possibilité d'échapper à toute logique d'influence.

Si Powers refuse bien la notion de conquête et de colonisation des mentalités, ce n'est pas pour autant dans le but de n'écrire qu'en dehors de toute circonstance de vie. La façon dont Powers intègre à son cadre d'écriture son cadre de vie et celui de ses lecteurs montre au contraire que l'idéologie est liée de façon inhérente à son, et sans doute à toute œuvre littéraire. L'idéologie, qui ne peut être que dominante selon le mot de Barthes, est donc inévitablement et harmonieusement représentée au cœur de l'œuvre de Powers :

Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'« idéologie dominante » ; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte

stérile [...] Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*. (*Le plaisir du texte* 45-46)

En ne s'appuyant que sur le texte, à savoir sur divers systèmes d'échos et stratégies narratives, Powers désigne son texte comme le lieu privilégié des prises de conscience, dialogues et réflexions dont s'accompagne la découverte de l'univers qu'il crée, et ces débats s'extrait systématiquement d'une logique individuelle pour accomplir ce que, selon lui, la littérature seule peut faire :

This is precisely what fiction can do. The novelist knows that our stories about nature are stories about ourselves. He can explicitly focalize the anxieties, the narratives, the hopes, the fears, and the dreams that bind us together in this complicated and terrifying web. A novelist can make a human viscerally aware of our estrangement from nature in ways that nonfiction cannot. (Hermanson)

La position de neutralité ainsi que la mise en suspens de tout concept d'idéologie que Powers souhaite conserver jusque dans sa représentation des idéologies contemporaines nous conduit à cette dernière remarque. Le souci de neutralité et de non-représentation d'une pensée unique ou de préoccupations uniquement individuelles, à partir d'un angle nécessairement personnel, est selon nous, le signe de la mise en place d'une écriture de l'impersonnel. L'écriture d'un moi rendu impersonnel passe donc chez Powers par une mise à disposition du texte selon de très spécifiques modalités narratives de neutralité comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, mais aussi par l'assimilation constante, sur un mode personnellement impersonnel, de préoccupations collectives. La notion d'espace et de futur commun reste une caractéristique forte des romans de Powers et la force de l'univers qu'il crée tient à la façon dont il parvient à sensibiliser le lecteur à divers thèmes. Impersonnels, libres, et fédérateurs, les textes de Powers permettent au lecteur d'échapper à un monde limité et individualisé et réalisent ainsi le tour de force qui consiste à toucher et à stimuler un lecteur sans jamais l'emprisonner dans un point de vue unique ou dans une quelconque servitude argumentative.

Chapitre Deux : L'impersonnel comme paradoxe de la relation

Dans le chapitre précédent, il a été démontré que l'écriture de Powers maintient un tel degré de neutralité, tant linguistique qu' idéologique, que son œuvre ne peut être considérée que hybride et prise entre deux mouvances littéraires, et finalement comme inclassable. Ce degré de neutralité qui, selon nos analyses, fonde la qualité impersonnelle de l'écriture de Powers, a été redéfini de sorte que les idées préconçues à son égard soient définitivement invalidées, mais le concept d'impersonnel ne s'est peut-être pas, à ce stade, défait des préjugés l'entourant. La dimension péjorative du terme « impersonnel » présente le sujet s'y rapportant comme potentiellement générique et fade ou encore difficilement accessible de quelque manière que ce soit. De même que le concept de neutralité, le concept d'impersonnel souffre donc peut-être a priori d'un certain nombre de jugements réducteurs que nous nous efforcerons, dans ce chapitre, de combattre. A l'inverse de ce qu'une utilisation péjorative du terme peut suggérer, nous affirmons que par le recours à l'impersonnel Powers parvient à fonder au sein de ses romans une esthétique de la relation, et qu'au lieu d'isoler les personnages, ce type d'écriture parvient au contraire à mettre en scène les relations au sein desquelles ils évoluent. Dans la première partie de cette thèse, il a été expliqué que l'univers de Powers faisait souvent entrer le lecteur dans un monde de liens aliénants mettant en danger le statut même de l'individu, et nous souhaitons à présent démontrer que cette libération de l'individu conduit paradoxalement à des mécanismes de relation renouvelée à autrui. La notion de paradoxe est très souvent justifiée dans le cadre de l'œuvre de Powers comme nous avons pu le voir au cours de nos analyses et c'est donc par une redéfinition des termes de lien et de relation afin de tenter de résoudre cet apparent paradoxe. Les liens décrits et analysés dans la première partie de cette thèse étaient avant tout des liens entretenus ou imposés par le monde extérieur à l'individu. D'une certaine manière, il est possible de considérer que la notion de lien implique une certaine passivité du sujet. Qu'il s'agisse de liens familiaux, sociaux, historiques, ou professionnels, ces liens constituent un réseau au centre duquel l'individu tente d'exister, et ces liens désignent moins un quelconque contenu ou échange qu'une trace contingente et incontestable entre l'individu et le monde extérieur. Nous envisageons la notion de relation de façon tout à fait différente et la première distinction qui puisse être faite entre un lien et une relation est

qu'une relation ne peut être qu'activement vécue par l'individu. La seconde distinction que nous souhaiterons établir entre liens et relations est que tout peut être défini ou caractérisé, alors qu'une relation ne peut jamais être décrite dans son entier à moins d'être vécue par soi-même. Edouard Glissant, dans la *Poétique de la relation*, rappelle très judicieusement selon nous que « La Relation ne peut pas être 'prouvée', parce que sa totalité n'est pas approchable—mais imaginée, concevable par déport de la pensée » (188). Un lien, à l'inverse, se prouve, se vérifie, se délimite. Une relation ne peut exister que dans un cadre aux contours mal définis, mouvants, et se vit et se ressent plus qu'elle ne se décrit :

La Relation relie (relaie), relate. Domination et résistance, osmose et renfermement, consentement de langage et défense des langues. Leur totalisation ne produit pas un procédé net, ni perceptible avec certitude. Relié (relayé), relaté ne se combinent pas de manière conclusive. Leur mélange en désapparence (ou profondeur) n'est pas marqué, en surface, d'un révélat. La poétique de la Relation fait ressortir ce révélat, par solliciter l'imaginaire. Ce qui ressort le mieux de la relation, c'est ce qu'on en pressent. (187-188)

C'est donc à un autre type de relation de l'individu et des personnages au monde extérieur que nous nous référerons dans ce chapitre. Nous tenterons de mettre en lumière les mécanismes de relation mis en place par la qualité impersonnelle de l'écriture de Powers, et nous verrons dans quelle mesure la qualité impersonnelle de son œuvre est *a priori* paradoxalement la source même d'une esthétique de la relation. Nous étudierons ce paradoxe à plusieurs niveaux et ce sont donc les relations des personnages entre eux, les relations entre narrateur(s) et lecteurs, et en fin le rapport entre relations et connaissance dans l'univers de Powers que nous envisagerons à partir de cet angle.

1. Les relations entre personnages

Dans le développement qui suit, nous nous intéresserons aux modalités de communication des personnages entre eux et nous tenterons de démontrer que ces personnages parviennent à construire ou à préserver des relations entre eux grâce au recours à des modes de communication que nous avons envisagés comme neutres précédemment, ou encore comme impersonnels. Une des modalités du concept d'impersonnel était la

neutralité linguistique qui, selon nos analyses, caractérise souvent l'écriture de Powers, et ce que souhaitons étudier à présent sont les différentes manières dont cette neutralité ou cet apparent non engagement linguistique des personnages, peuvent renforcer la qualité impersonnelle de la langue chez Powers, et conduire les personnages à se libérer de liens superficiels et aliénants et à créer de véritables relations entre eux. De façon générale, il est possible de remarquer à propos de l'œuvre de Powers, que la forme du dialogue, et que les échanges directs sont rarement privilégiés. La narration à la troisième personne est largement présente dans l'œuvre de Powers, ce qui permet à l'auteur de médiatiser sans cesse et de multiples manières l'accès du lecteur aux conversations directes que les personnages ont entre eux. L'auteur fait non seulement passer au fil du récit narratif chacun de ces échanges, mais il met également en scène les efforts de ses personnages pour médiatiser eux-mêmes leurs relations à autrui. Le recours à un mode de communication alternatif est la stratégie langagière la plus souvent adoptée par les personnages de Powers, et c'est ce type de stratégie que nous considérons comme le signe d'une pratique indirecte, et donc impersonnelle, de la langue. Le caractère impersonnel de l'œuvre de Powers sera donc ici analysé à partir des multiples stratégies de communication indirecte mises en œuvre par les personnages. Nous avons vu dans le chapitre précédent que le recours au code, notamment, est une pratique courante dans l'univers de l'auteur, qui n'hésite pas lui-même à y recourir pour ouvrir *The Gold Bug Variations*. Le langage est donc médiatisé et codifié et la communication avec autrui indirecte, permettant pourtant aux personnages d'accéder, dans l'acte de décryptage même, au contenu initial du message. Au-delà du code, les personnages ont recours à de multiples autres procédés de langage pour à la fois masquer et clarifier leurs échanges, parmi lesquels se trouve le jeu, et nous souhaitons donc à ce stade analyser la modalité de communication médiatisée que constituent les situations de jeux dans les romans de Powers.

Le premier type de jeu pratiqué par les personnages de Powers que nous analyserons dans la perspective mentionnée plus haut est le jeu de hasard ou de hasard prétendu. Dans *Prisoner's Dilemma*, les enfants Hobson se cachent derrière le caractère aléatoire du jeu de Ouija pour tenter de démasquer leur père. Le jeu du Ouija double le caractère aléatoire de tout jeu de hasard d'une dimension ésotérique dans la mesure où le Ouija est le jeu utilisé le plus souvent en séances de spiritisme pour faire parler un esprit et obtenir des réponses autrement introuvables. En faisant entrer Eddie Hobson Sr. dans un univers ludique, et semi-ésotérique, les enfants Hobson offrent à leur père un cadre sécurisé et fictif, où ce dernier peut à tout moment se révéler et simultanément nier la validité des révélations faites

au sein du jeu. Le jeu constitue un outil de médiation et protège ses participants car ceux-ci peuvent toujours retourner le caractère fictif et ésotérique du jeu contre lui-même pour invalider et annuler le contenu de tout échange ou révélation. Le jeu devient donc un moyen alternatif de communication entre les personnages et permet aux participants d'exprimer de façon indirecte ce qu'ils ne peuvent exprimer autrement :

The letters began :

UNEASY LIES

then stopped as suddenly as they started. Pop grinned accusingly at both daughters. 'We'll give you partial credit for that one.' Rachel said, 'You think we're pushing, don't you? Huh? All right, then. We'll see who's controlling this thing. [...] Spirit, can you give us an idea about what it is that Dad sees? What brings on the spells? And are the, you know, vomiting and fever and sores all part of the same thing?' Rachel, her courage back, added, 'What she means is, WHAT HELL WRONG OUR POP?'

THERE IS MORE

All held their shared breath, but the board stopped. Finally Lily could stand it no longer.

'Yes? Go on. More what?'

MORE TO ANY THAN ANY SUSPECTS. (PD 115-116)

Au cours de ce bref échange, les enfants Hobson tournent en dérision et minimisent la charge émotionnelle des questions qu'ils ne peuvent poser directement à leur père et l'enjeu de l'épisode est donc masqué par la pratique du jeu. La résistance que le père tente d'opposer au jeu est vite vaincue par les règles de fonctionnement du jeu de Ouija. En effet, le principe premier du jeu de Ouija est que les participants n'ont en aucun cas la possibilité d'influencer le jeu, et le père doit donc accepter les réponses de l'esprit. Autrement dit, le jeu force ici les participants à suivre un certain nombre de règles qu'aucun ne peut habituellement suivre ou même imposer aux autres. D'une certaine manière, le jeu offre donc un cadre protecteur mais aussi aliénant aux participants car ces derniers ne peuvent utiliser les subterfuges auxquels ils ont le plus souvent recours pour saboter toute tentative de communication. Le jeu de Ouija, s'il force les participants à écouter et les empêche de fuir, n'autorise ceci dit personne à interpréter et à altérer l'information obtenue. Le jeu de Ouija peut donc être considéré comme un des rares stratégies de communication permettant aux enfants Hobson de créer un véritable espace de communication et d'écoute s'extrayant des logiques d'argumentation et de manipulation chères à leur père. Si le sens à donner au

déroulement et aux issues du jeu reste ambigu et fondamentalement indécidable, il n'en reste pas moins que le jeu met en contact les personnages et les met en relation les uns avec les autres. Par le détour du jeu et par le recours à un mode impersonnel de communication, les enfants Hobson se rassemblent autour de leur père dans un espace non pas de transparence, mais d'échanges. La relation entre les personnages créée par le jeu de Ouija est donc doublement paradoxale, puisque en plus d'être établie par des moyens indirects de communication au lieu d'interventions directes des personnages, cette dernière est vectrice d'opacité plus que de transparence. Pour le dire autrement, et avec Edoard Glissant, la relation rendue possible par le jeu dans l'œuvre de Powers est une relation qui « réclame pour tous le droit à l'opacité » (207) car paradoxalement, la relation n'est pas une garantie d'accès à l'autre dans l'univers de l'auteur. Ce qui se joue dans l'épisode du jeu de Ouija est donc plus la reconnaissance et l'acceptation des efforts pour communiquer de tous qu'une éventuelle possibilité d'élucidation du mystère incarné par le père. Les modalités de communication envisagées par Powers semblent alors rapprocher sa conception de la relation de celle de Glissant qui expliquait : « Il ne m'est pas nécessaire que je le 'compre' pour me sentir solidaire de lui, pour bâtir avec lui, pour aimer ce qu'il fait. Il ne m'est pas nécessaire de tenter de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le 'faire' à mon image » (207). Consacrant un nouveau type d'échanges entre les êtres, le concept de relation tel que Powers l'envisage a plus à voir avec la participation à un effort de communication qu'avec un quelconque désir de conquête de l'autre.

La deuxième modalité de jeu que nous envisagerons est celle des jeux et arts de la représentation présentés par Powers dans *Operation Wandering Soul*. À de multiples reprises, les jeunes patients dont Richard Kraft et Linda Espera s'occupent ont recours au jeu pour exprimer leurs émotions d'une façon indirecte et surtout plus maîtrisée. De façon emblématique, le narrateur s'attarde sur le regard que pose Joy sur les « Mexican Jumping beans », qui sont pour les autres jeunes patients une source de divertissement. Prisonniers des fèves dans lesquelles ils ont été déposés, de petits vers une fois arrivés à maturité gigotent dans leur sachet pour le plus grand plaisir des jeunes spectateurs. Le jeu divertissant pour certains est perçu de façon très différente par Joy qui voit dans le jeu une métaphore de leur sort hospitalier :

The bag is full of tiny, brown bulbs that shuffle about as if alive. She watches hushed as the lumps of animate popcorn bang randomly with increasing vigor as she takes them into her hand. The label reads:

Mexican Jumping Beans

Born into the only home they will ever know, gradually expending their finite supply of food, these tiny larvae hurt themselves continuously against the walls of their constricting prisons...

'Immense, huh?' Nico prompts.

'Intense,' Chuck is quick to ratify.

But Joy looks up after a moment's incomprehension. 'Sad.' (OWS 152)

Le lecteur observe donc que la perception qu'ont les personnages du jeu reflète leur vision du monde et surtout leurs sentiments à l'égard de leur propre existence. Le jeu est ainsi d'emblée et à plusieurs reprises désigné par la voie narrative comme moyen indirect de décryptage et d'expression, de soi comme d'autrui. Très vite dans *Operation Wandering Soul*, un jeu en particulier prend le dessus sur les autres formes de jeu, et fait se concentrer les personnages sur le jeu de la représentation. La pièce que Linda Espera aide ses jeunes patients à mettre en scène est à chaque instant présentée au lecteur comme l'occasion de révéler le caractère métaphorique de toute cette entreprise de divertissement. Le jeu théâtral n'est donc jamais envisagé comme plaisir esthétique pur mais plutôt comme moyen d'expression d'émotions autrement irréprésentables, et les rôles assumés par chaque patient sont donc plus désignés comme masques que comme performances d'acteurs. Kraft, à l'annonce du type d'animaux choisis pour représenter la communauté formée par leurs jeunes patients lit dans ce choix, à l'inverse de Linda Espera, bien plus que le signe d'une affection pour les petits rongeurs que constituent les rats :

Even here, in the North, on ground still a meter above flood, intact for another half decade, they have all gone precociously, sophisticatedly rat, superaged by witnessing ten hundred slow-mo deaths before puberty. Told that all the purchasable world is theirs, they nonceremoniously strip-searched for grabbing it, they know their real birthright early, the transparency of the fables handed to them. (OWS 286)

La misère dans laquelle vivent habituellement ces rongeurs est ici reprise pour exprimer métaphoriquement et sur scène le degré de misère mentale et physique dans lequel vivent tous ces jeunes patients condamnés à une mort lente et certaine. Bien qu'au centre de l'attention de tous et de multiples soins, la situation de ces jeunes patients appelle à une redéfinition de la notion de soin et à une nuance qui est celle du caractère médical des soins apportés à ces enfants. Cette distinction entre soin et soin médical est soulignée à plusieurs

reprises autant par les patients que par les membres du personnel hospitalier les entourant, ce qui permet au personnage de Nico de dire : « 'Take care of us' is right. Okay , so they stop short of lethal injections. But they bust their royal butane to make this palace about as survivable as a slow boat to » (*OWS* 240).

Le recours au théâtre constitue ainsi une stratégie de survie permettant à ces enfants et à leurs médecins d'exorciser leur détresse et leur angoisse de la mort. Dans un univers infiniment violent et cruel, communiquer directement avec autrui est impossible et c'est donc par le biais du théâtre ou de contes allégoriques que tous survivent dans *Operation Wandering Soul*. Lorsque Nico soumet à Joy l'idée de son projet de théâtre, le projet en question est ainsi décrit :

Point blank between them, they come to terms: *We must play this thing or die.*
Repeat the fading incantation and pass through, rush the crawl-sized slit or be rubbed out, deep-sixed, three baby steps away from the tear they reopen in the seamless cell wall. In the lost boys' world he would cackle at her, threaten her with something sharp, leap through the window and escape on the pulleys and spy wires sketched in by this issue's artist. But in this world, he only chews on his bleeding cuticles, pushes back his nonexistent locks and hisses, 'So. How's about it?' (*OWS* 240)

Aucune discussion n'est possible entre les deux concernant les détails de la pièce, et tout l'échange fonctionne sur le mode du non-dit. L'usage des italiques est révélateur d'un échange parallèle aux mots prononcés par le personnage de Nico et la concision de l'intervention au discours direct signalé par les guillemets apporte la preuve d'une quasi impossibilité pour les personnages de communiquer directement entre eux. Le monde fictif du théâtre permet aux enfants d'exprimer leurs peurs et leurs rêves et de s'échapper grâce aux costumes et autres artifices mis à leur disposition en même temps qu'ils s'exposent dans la vulnérabilité de leur condition. Le paradoxe consiste donc ici à s'exhiber tout en se dissimulant et à entrer en relation avec autrui tout en refusant un accès direct de l'autre à soi.

Dans *Generosity*, mais également dans *Plowing the Dark* et dans *Galatea 2.2*, Powers intègre à ses romans une autre modalité du jeu qui est sans doute la plus contemporaine de toutes et qui fait pénétrer les personnages de sa fiction dans un monde entièrement virtuel. Nous faisons ici allusion aux jeux vidéo qui fascinent certains des enfants des romans de Powers, mais aussi à leurs avatars complexifiés, à savoir aux projets de réalité virtuelle et d'intelligence artificielle mis au centre de ses romans précédemment

cités. Dans *Generosity*, le personnage de Gabe est décrit comme fasciné par le monde de « Futopia », jeu qui lui permet de recréer et d'étendre à l'infini le monde conçu par son imagination. Le jeune garçon offre donc à Russell Stone la possibilité de faire connaissance dans un univers en apparence virtuel mais des plus réels pour lui. Futopia est une version amateur du projet de Caverne menés par les ingénieurs et artistes de TeraSys dans *Plowing the Dark* dans la mesure où tout le jeu consiste à construire à partir d'éléments tirés du réel et de l'imagination du joueur un monde satisfaisant. Le jeu est donc pour Gabe une réelle invitation à faire connaissance dans le monde aux possibilités infinies du virtuel. De la même façon que les enfants Hobson avaient eu recours au subterfuge du Ouija, et de la même façon que les patients de Kraft et Espera ne pouvaient communiquer leurs émotions autrement qu'à travers l'artifice de la représentation théâtrale, Gabe Well a recours à un outil de médiation pour entamer. A plusieurs reprises, il est fait référence au caractère problématique de la réalité du jeu mais Gabe insiste systématiquement sur la réalité de ce qui s'y joue, et de façon liée, sur la réalité des enjeux entourant cette situation de jeu : « The kid is all over her in panic. 'Mom, no! We've talked about this. It's social. It's completely social. There's almost no killing at all' » (G 125). Gabe ajoute plus loin : « 'She hates this,' the boy says. 'She thinks it's fake. But it's no faker than her phone life' » (G 160). Pour le fils de Candace Well, inviter Russell Stone à jouer à Futopia est donc une réelle invitation à interagir dans un monde qui stimule son imagination. Le jeu vidéo devient un moyen indirect d'amorcer une relation si ce n'est d'apprendre à connaître un étranger récemment introduit chez lui par sa mère, car comme Jesper Juul l'expliquait dans son ouvrage intitulé *half-real*, « [...] on enters a complex world of symbolic interactions where attacking someone in a game can be an invitation to friendship, and helping someone in the same game can be a condescending rejection. In a game, things are not what they seem » (19). Selon les analyses de Juul, jouer à un jeu vidéo est donc une expérience à part entière, aux caractéristiques et règles symboliques, mais aux enjeux réels. Le jeu vidéo a été considéré d'entrée par notre analyse comme un avatar parmi tant d'autres des jeux présents dans les romans de Powers car les règles et modalités de jeu suivies dans le monde du jeu vidéo se rapprochent de par de nombreux aspects des règles imposées par des formes de jeu plus anciennes et traditionnelles, qu'il s'agisse du Ouija ou des jeux de devinettes pratiqués par Ressler et Franklin dans *The Gold Bug Variations*. Tentant d'analyser les points communs et différences entre jeux vidéo et jeux à support non visuel, Jesper Juul délimite le cadre théorique de la notion de jeu comme suit, « A game is a rule-based system with a variable

and quantifiable outcome, where different outcomes are assigned different values, the player exerts effort in order to influence the outcome, the player feels emotionally attached to the outcome, and the consequences of the activity are negotiable (36) », et établit une liste de six caractéristiques propres à tout type de jeu :

1. Rules: Games are rule-based.
2. Variable, quantifiable outcome: Games have variable, quantifiable outcomes.
3. Valorization of outcome: The different potential outcomes of the game are assigned different values, some positive and some negative.
4. Player effort: The player exerts effort in order to influence the outcome. (Games are challenging)
5. Player attached to outcome: The player is emotionally attached to the outcome of the game in the sense that a player will be winner and 'happy' in case of a positive outcome, but a loser and 'unhappy' in case of a negative outcome.
6. Negotiable consequences: The same game [set of rule] can be played with or without real-life consequences. (36)

Les trois modalités de jeu analysées jusque-là dans ce développement, à savoir le jeu le Oujia, le jeu de la représentation théâtrale et maintenant le jeu vidéo, reprennent chacune à leur façon les six caractéristiques du jeu établies par Juul. La question de la réalité du jeu proposé à Stone par Gabe ne semble donc plus si problématique, et c'est à un autre type de jeu que nous nous intéresserons désormais.

Dans *The Gold Bug Variations*, Ressler, Jan O'Deigh et Franklin Todd sont tous engagés à différents degrés dans plusieurs types de chasse au trésor. La première chasse au trésor est initialement lancée par Franklin, et ce que nous désignons par le terme de chasse au trésor consiste en une série de devinettes, d'indices, et de fausses pistes inspirée de la nouvelle d'Edgar Allan Poe « The Gold Bug ». Nous tenterons de voir en quoi ce roman de Powers fait bien office de variation de la nouvelle de Poe au niveau spécifique de la communication de personnages entre eux. Si dans les cas que nous avons étudiés précédemment le jeu est utilisé comme mode de communication en lui-même et permet aux personnages de mettre en place une relation, dans *The Gold Bug Variations*, le recours au jeu est utilisé comme moyen de communication indirect, ce qui a pour effet de redoubler le degré de médiation langagière pratiquée par les personnages. Si les enfants Hobson dans *Prisoner's Dilemma* usent du détour du jeu pour tenter de mettre en place un système de communication métalinguistique avec le père, les personnages de *The Gold Bug Variations*, eux, dénoncent d'emblée la nature potentiellement artificielle d'un recours au

jeu ou à toute autre stratégie de détournement langagier. Autrement dit, c'est à bon escient que le jeu est utilisé comme outil de manipulation et de communication pour les enfants Hobson, et c'est en toute conscience que Jan O'Deigh, Franklin Todd et Stuart Ressler l'incluent à leur système de communication tout en exhibant son artificialité. La relation de Jan et Franklin est très vite décrite comme « [a c]oy cat and mouse, Q-and-A game » (*GBV* 40), et prend forme grâce au détour de la quête dans laquelle tous deux se perdent. Leur relation se construit donc grâce à des séries de prétextes de rencontres et grâce au terrain neutre et impersonnel que constitue le cadre de l'enquête menée sur Ressler. Lors de leur escapade au New Hampshire, le couple en situation de huis-clos avec Ressler dans un chalet en effet enneigé et isolé, en arrive enfin à une confrontation presque directe avec lui. Les questions que Franklin brûlait de poser à Ressler et les réponses que Jan et lui avaient tentées de trouver sont donc soudainement à leur portée mais les modalités de narration de la scène expriment pourtant un certain niveau de réticence de la part de Jan à prendre part à un échange apparemment simple et enfin transparent. Alors que Franklin ouvre la conversation censée résoudre le mystère, Jan tente de faire diversion en proposant un jeu : « I wandered to the dining room. 'Who's up for a little jigsaw?' Neither man responded. 'How 'bout a little jigsaw?' flat. [...] I potted away at Mr. Cuyp's cows, an ear posted to the conversation I avoided » (*GBV* 408). De façon incompréhensible, Jan, au moment où les mois de recherche sur le personnage de Ressler peuvent enfin être récompensés, refuse de prendre part à la conversation et ajoute ainsi : « I worked steadily on the jigsaw, a dozen times aching to jump into dialogue, but knowing better than to risk involvement » (*GBV* 410). Le jeu représente alors pour elle un moyen d'exprimer sa réticence à participer à une conversation dont les aboutissants ne l'intéressent finalement plus. À l'inverse de Franklin, Jan a déjà dépassé au moment de cette conversation l'étape du raisonnement dont Franklin est, lui, toujours prisonnier. L'énigme incarnée par Ressler et son passé ne semble plus en être une pour Jan, qui cherche désormais plus à maintenir sa relation avec lui qu'à percer à jour les mystères de son passé : « [...] I suddenly understood Ressler's point of the previous night: the transcendent, delivering world Franker so badly ached for: we were already there. Built into the middle of it, tangled so tightly in the net that we could not sense the balancing act always falling into some other, some farther configuration. The point of science was to lose ourselves in the world's desire » (*GBV* 412-413). Jan fait donc le choix de prétendre « jouer » à construire un ensemble de pièces, à résoudre un puzzle, encore une fois, sous les yeux de Franklin et Ressler, pour préserver la relation qu'elle entretient avec chacun d'eux.

Le jeu assorti de règles et existant comme entité propre est, comme nous l'avons vu à travers les précédentes analyses, une des stratégies de détournement linguistique privilégiée dans l'œuvre de Powers. Les personnages de Powers ont donc recours à de nombreuses reprises à un système de communication organisé autour de jeux leur permettant d'exprimer de façon indirecte et impersonnelle divers réactions et sentiments. Il nous reste alors, en guise de conclusion, un point à interroger qui concerne la place même prise par le jeu dans les romans de Powers. Afin de déterminer la valeur spécifique de ces dynamiques de jeu, nous ferons ici référence aux analyses du psychanalyste D. W. Winnicott qui considérait toute pratique de jeu comme absolument essentielle, et qui comme nous, étend la notion de jeux à de très diverses pratiques et activités :

[...] play [...] is the universal, and that belongs to health; playing leads into group relationships; playing can be a form of communication in psychotherapy; and, lastly, psychoanalysis has been developed as a highly specialized form of playing in the service of communication with oneself and others. The natural thing is playing, and the highly sophisticated twentieth-century phenomenon is psychoanalysis. (56)

Le jeu comme pratique impersonnelle du langage serait donc le choix le plus naturel et le plus adéquat à la mise en place d'une véritable relation. Le type de systèmes de communication choisi par la voix narrative que nous avons qualifié de paradoxal semble somme toute être tout sauf paradoxal : « It is in playing and only in playing that the individual child or adult is able to be creative and to use the whole personality, and it is only in being creative that the individual discovers the self. Bound up with this is the fact that only in playing is communication possible; [...] » (73).

Au-delà de l'efficacité d'un tel mode de communication, le jeu est également le moyen pour l'auteur de faire « jouer » ses personnages sous les yeux du lecteur et de rendre leurs échanges d'autant plus passionnants, comme la remarque suivante de Winnicott le suggère :

Play is immensely exciting. It is exciting not primarily because the instincts are involved, be it understood! The thing about playing is always the precariousness of the interplay of personal psychic reality and the experience of control of actual objects. This is the precariousness of magic itself, magic that arises in intimacy, in a relationship that is being found to be reliable. (64)

C'est donc par le détour impersonnel du jeu, dont les formes varient d'un roman à l'autre, que Powers parvient à créer pour ses personnages des relations solides, réelles et

authentiques, et c'est dans l'incertitude d'un message médiatisé et dépersonnalisé que tous se (re)trouvent. Personnages, narrateurs, lecteurs et auteur sont donc tour à tour pris dans les méandres de jeux aux enjeux variables mais toujours sources d'un plaisir unique.

2. Jeux entre narrateur(s) et lecteurs

L'écriture de l'impersonnel qui, comme nous l'avons vu, prend la forme de jeux multiples renforçant les relations des personnages entre eux, fait également jouer entre eux figures du narrateur et de lecteurs. Ce développement nous mènera donc à étudier la relation entre lecteurs et narrateurs ainsi que les modalités propres de jeux régissant cette relation. Nous verrons dans quelle mesure et de quelle manière, l'on peut considérer que le jeu, que nous avons identifié comme outil de médiation entre les personnages et comme signe d'une écriture de l'impersonnel, programme et modalise la relation narrateur-lecteur, et c'est encore une fois au sens où Glissant l'entend que nous qualifions donc de « relation » l'ensemble de liens et d'échanges ayant lieu entre les différentes figures du narrateur et du lecteur. Nous nous attachons ainsi à démontrer que ce qui « se joue » véritablement entre narrateurs et lecteurs dans l'œuvre de Powers est « frottement », « turbulence », ou encore « accident » (153) pour emprunter les termes de Glissant, qui rappelle dans son ouvrage que l'essence de toute relation est de n'exister qu'en dehors de toute logique systématisante ou encore classifiante :

Nous ne disposons pas des ordinateurs qui eussent pu suivre les flux des cultures, les nœuds des poétiques, la dynamique des langues, les phases des histoires confrontées. Faut-il souhaiter qu'un jour notre imaginaire puisse être « confirmé » dans les formules que nous lisons sur l'écran de la machine ? L'accident, qui est le bonheur du poétique, est-il apprivoisable par les circuits ?

Glissant ajoute que la beauté de toute relation « naît du stable et de l'instable, de la déviance des poétiques particulières et de la voyance d'une poétique relationnelle » car « [d]avantage elle uniformise, davantage elle suscite de conscience rebelle » (153), ce qui nous pousse à avancer que la beauté de l'œuvre de Powers réside dans ces jeux conduits fortuitement et épisodiquement, à tous les niveaux de l'écriture. Nous étudierons donc à partir de cette conception de la relation les différents modèles de communication en place

entre figures du narrateur et figures du lecteur et, nous appuyant sur divers exemples, nous tenterons d'établir que l'instabilité que provoque tout jeu narratif influence les relations entre narrateur(s) et lecteurs, et entre auteur et lecteurs. S'il peut sembler hâtif ou discutable d'analyser au même niveau lecteurs et narrateurs, ou encore lecteurs et auteur, notre analyse fait cependant le choix d'intégrer tous les aspects, intradiégétiques comme extradiégétiques, de l'œuvre de Powers afin de pouvoir l'envisager à plusieurs niveaux. Nous considérons ainsi que l'exercice de la lecture est tout sauf un acte solitaire, pratiqué en parallèle de l'acte de création, comme le rappelait Maurice Blanchot :

Sans qu'il le sache, le lecteur est engagé dans une lutte profonde avec l'auteur : [...] toute lecture où la considération de l'écrivain semble jouer un si grand rôle, est une prise à partie qui l'annule pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est. (*L'espace littéraire* 253)

S'il est possible d'affirmer que la lecture est un acte d'individuation, il nous semble que cela n'empêche ou ne contredit en rien la relation entre lecteurs, narrateurs et auteurs que tout espace littéraire crée inmanquablement. Nous rejoignons ainsi à cet égard les remarques de Marielle Macé sur l'acte de lecture, qui pour expliquer le paradoxe simple que cet acte constitue, remarque dans un premier temps :

On peut en effet regarder la lecture comme une pratique d'individuation, un moment décisif dans l'élaboration de la 'grammaire du rapport à soi'. La lecture est d'abord une 'occasion' d'individuation : devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, à nous 'refigurer', c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-mêmes dans un débat avec d'autres formes. (18)

Macé explique un peu plus loin ce qui permet au lecteur de se « reconnaître », ou pour la citer exactement, ce qui « conduit » le lecteur à se reconnaître et ajoute :

Dans la lecture s'esquisse ainsi le 'pas de deux' de toute relation esthétique (et à vrai dire, de toute expérience) : la réponse discontinue d'une individualité au comparable et à l'incomparable d'une autre forme. L'idée d'individu ne doit pas être jouée ici contre les communautés, les genres hérités et partagés, ou contre l'Histoire, mais elle oblige à les embrasser en une configuration problématique, toujours différente, qui devient l'objet même d'une stylistique de l'existence. (19)

La lecture est donc tout à la fois acte solitaire, de confrontation de soi à soi, et un espace de rencontres, fusions et ruptures avec l'autre, qui prend tour à tour les traits de

personnages ou de figures de narrateurs. Cette conception de la lecture nous amènera donc à analyser les relations lecteurs-narrateurs de façon similaire aux relations entre personnages. D'une certaine manière, les questions soulevées par notre décision de dépasser la notion de frontière diégétique reprennent certains des enjeux de ce que Blanchot appelait « distance esthétique » et définissait en ces termes :

L'impersonnalité du roman impersonnel est celle de la distance esthétique. Le mot d'ordre est impératif : le romancier ne doit pas intervenir. [...] ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance ; le désintéressement—catégorie essentielle du jugement de goût depuis Kant et même Aristote—signifie que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt, s'il veut en produire un qui soit légitime. Intérêt désintéressé. (*L'entretien infini* 560)

Ce sont donc les modalités de « l'intérêt désintéressé » que montrent les figures du narrateur et représentations de l'auteur pour le lecteur que nous analyserons ici en tant que signe d'une relation « impersonnelle » entre les deux.

Le premier type de jeu entre lecteurs et figures du narrateur que nous souhaitons analyser est celui des prises de contact et relations directes. Dans son dernier roman, *Generosity*, Powers fait en permanence jouer la voix narrative avec le lecteur, qui trouve dans cet univers, au-delà du récit en lui-même, les confidences du narrateur, ses insinuations et intuitions, et autres réactions concernant tout autant les actions des personnages que les difficultés de l'acte d'écrire. A plusieurs reprises, le narrateur qui se dédouble en narrateur de l'histoire et en figure de l'auteur, s'adresse directement au lecteur et l'inclut au processus d'écriture. Ainsi, dès le début du roman, le narrateur fait usage du pronom personnel « you » et représente un lecteur qui entre alors dans une discussion invisible avec le narrateur. La relation qui se crée entre les deux est essentiellement contrôlée par le narrateur qui anticipe et du même coup influence les réactions du lecteur. En partant du principe que son lecteur « sait », le narrateur parvient à déguiser une instruction narrative et un mode d'emploi de lecture, en une supposition innocente, et il est intéressant de remarquer que l'objet de ses suppositions est en réalité très peu évident à deux reprises. Le sort réservé à Thassa est ainsi annoncé au lecteur sous couvert d'une de ces suppositions :

He knows this story. *You* know this story: Thassa will be taken away from him. Other interests will lay claim. His charge will become public property. He might have kept quiet and learned from her, captured her in his journal, shared a few words at the

end of his allotted four months, then returned to real life, slightly changed. A vaguely midlist literary story. But he's doomed himself by calling in the expert. It's his own fault, for thinking that Thassa's joy must mean something, for imagining that such a plot has to go somewhere, that something has to happen. I know exactly how he feels. (G 87)

Et ce que la décision de Thassa de partager son ADN avec l'équipe de Kurton à Boston signifie est également révélé grâce au détour d'une autre de ces suppositions aux abords énigmatiques : « You know the story in Boston. You know what the lab will have to discover » (G 149). L'adresse directe au lecteur est également utilisée pour l'inclure au processus d'écriture, autant au niveau détail d'un lieu par exemple : « No, you're right: these streets don't really turn that way » (G 6), ou que de celui de la chronologie : « Forgive one more massive jump cut. This next frame doesn't start until years on » (G 79). Le pronom personnel « you » trouve dans la forme interrogative une alternative, et le narrateur pose ainsi des questions rhétoriques au lecteur lourdes de sens, jouant ainsi sur le caractère anecdotique de ces questions :

I need a *genealogy* for the word. [...] A heterogeneous word, but how benign? Does generous include all those who are by nature genuine, anyone pre-gnant with connections, keen to make more kin? Or is generosity a question of having the right blood, the innate germ of the genteel gentry? (G 79)

Si le premier type d'interventions du narrateur reste dans les limites des circonstances de l'acte de narration, dans *Generosity*, le narrateur est avant tout une figure de Powers, qui en tème à de multiples reprises une discussion avec le lecteur sur l'acte d'écriture, dont il décrit et met en scène le processus. Le dixième et dernier roman en date de Powers est le plus ouvert de tous à ces jeux et innove par rapport à la tradition d'une narration essentiellement conduite à la troisième personne qui ne laissait au narrateur que de rares occasions de relation directe avec le lecteur dans les romans précédents. Au-delà de l'histoire, *Generosity* est donc sciemment conçu comme un espace d'échanges tour à tour ludiques et pédagogiques entre sa propre figure d'auteur, la voix narrative et les représentations du lecteur. L'objet premier de ces jeux est souvent l'obtention d'informations, mais la voix narrative s'en éloigne très rapidement pour communiquer avec le lecteur sur des questions bien plus larges. C'est ainsi presque sous la forme d'une recette que Powers fait décrire par son narrateur au lecteur les secrets de fabrication d'un roman. Sur une page entière, la figure de l'auteur incarnée par la voix narrative détaille donc pour

le lecteur les étapes d'écriture d'un roman. La première étape décrite inclut sans doute un clin d'œil à un lectorat fidèle dans la référence au volume du roman en question, et tout lecteur ou critique ne peut en effet manquer de reconnaître un effort d'autodérision de la part d'un auteur dont les romans ont souvent été considérés comme volumineux :

Say that the six thousand years of writing are a six-hundred-page novel, suitable for getting you through the longest captive flight. [...] By page 200, memory is embalmed beyond recognition, lamented only when anyone still notices it's gone. [...] The plot starts to pick up on page 350. After a ridiculously long exposition, the development section starts at last. Characters emerge, cities clashing in the freshness of youth, driven by the varied needs of their patron gods. [...]. (G 239)

Dans la description de la deuxième étape, le narrateur fait directement référence au lecteur, dont il anticipe ou véritablement prédit les possibles réactions, et teinte son développement d'ironie et d'humour en commentant lui-même le procédé d'écriture d'annonces et de révélations à l'œuvre depuis le début du roman :

By page 400, the basic conflict becomes clear: preservers against revisers, sufficers against maximizers, those who think the book is coming apart versus those who think it's coming together. There are a few longeurs for some readers in the middle two-thirds. But this is when the story is at its most desperate: [...] Page 575 starts a series of quick reveals (although each one foreshadowed, early on). Every discovery triggers more. The cast of characters explodes, as do the sudden reverses.

L'usage subtil de l'article indéfini « some » peut être considéré comme une adresse ironique et bienveillante au lecteur d'un roman de six cents pages, que ce dernier peut choisir de relever ou pas. La dernière étape décrite est l'occasion de théâtraliser la relation tissée entre lecteur et narrateur(s) et sans doute d'exorciser de possibles craintes de la part d'un auteur ayant écrit des romans dont, encore une fois, le volume est souvent mentionné par les revues de presse⁶⁰ :

⁶⁰Nous citerons pour exemple la revue de presse intitulée « Richard Powers: Confessions of a Geek », publiée après l'obtention de son prix de National Book Award, et qui résume en un paragraphe et en termes quantitatifs l'œuvre de Powers : « Over the past two decades, he has stuffed his novels with an enormous amount of information, about DNA (*The Gold Bug Variations*), virtual reality (*Plowing the Dark*), medicine (*Operation Wandering Soul*), the rise of capitalism (*Gain*), computers (*Galatea 2.2*) and singing (*The Time of Our Singing*), among other things (Freeman) ».

The book makes one of those massive finish-line sprints—twenty-five pages to wrap up all the lingering plot points and force a denouement. The last chapter is filled with deus ex machine, and on the very final page, the very last paragraph, the characters throw off the limits of the Story So Far and complete the irrevolt. The ultimate sentence is a direct quote—‘Author, we’re outta here’—the happy ending of the race’s own making. (G 239)

Le jeu mis en place par cette recette de fabrication d’un roman révèle son sens et s’avère n’avoir été qu’un jeu de piste en tre lecteur averti et expérimenté et narrateur facétieux. Le roman mentionné, comptant six cents pages, défiant la mémoire d’un lecteur qui suit avec peine les évolutions de multiples personnages, et qui s’achève sur une citation rappelle fortement *The Gold Bug Variations*, qui se clôt en effet en effet sur la citation directe suivante : « ARIA. Da Ca e Fine. What could be simpler ? In rough translation: Once more with feeling » (GBV 639).

Si les adresses directes au lecteur restent rares dans les autres romans de Powers, dans *Operation Wandering Soul*, la voix narrative se laisse aller à un procédé similaire à un des moments du récit engageant le plus l’auteur⁶¹. Juste après avoir mêlé conte et éléments autobiographiques, le narrateur laisse à l’auteur, sur quelques lignes seulement, un espace de communication à la fois directe et voilée avec le lecteur : « He grew until waylaid by you, my old friends, tomorrow’s casualties, today’s belated show-and-tells. Listen, my children, and there, as every story formula ever committed to memory puts it, there you have a tale. And here you come to the end of it (OWS 310) ». Il peut être intéressant de remarquer que ce commentaire du narrateur arrive quarante pages avant la fin du roman, comme pour guider le lecteur dans sa progression dans le récit et signaler sa présence. Dans tout ce chapitre, le narrateur recrée une atmosphère intime et berce son auditoire d’enfants invisibles, et de lecteurs implicitement représentés par ce pronom « you » générique, en leur chuchotant de multiples « Listen up ». Ce faisant, l’auteur se dévoile furtivement, et lance au lecteur averti quelques pistes autobiographiques, invitant ainsi le lecteur à un autre type de jeu.

C’est sans doute dans *Galatea 2.2* que le narrateur dissémine le plus d’indices autobiographiques, et que le lecteur peut alors choisir de suivre et de déchiffrer ou

⁶¹L’enfance et le passé du personnage de Richard Kraft telles qu’elles sont décrites semblent avoir beaucoup en commun avec certains des aspects de l’enfance de l’auteur. La phrase « He had lived everywhere, belonged nowhere » font étrangement écho aux mots de Joseph Dewey qui écrit au sujet du passé de Powers : « [...] never quite at home, never quite comfortable with being longing, shifting between engagement and escape (www.richardpowers.net) ».

d'abandonner. Après avoir pris les traits d'apprenti écrivain, le lecteur se fait maintenant « biographe » pour suivre les pas du narrateur, fondant sa relation au narrateur sur de nouvelles enquêtes. La relation entre lecteur et narrateur requiert ainsi une grande flexibilité et fait porter au lecteur de nombreux masques qui démultiplient son identité. Le lecteur en tant qu'individu devient bien ce que Marielle Macé décrivait comme « ce qui se donne sans contours, qui se fait et se défait en permanence, chance et charge modernes » (19-20). Selon Macé, « un individu n'est pas seulement son corps et sa portion insubstituable d'espace-temps, il est aussi les images qu'il projette ou qu'il reçoit, les décors qu'il investit ou qu'il rejette, les médiations qu'il s'approprie et où il s'altère profondément, et par exemple les livres qui le précèdent, dans lesquels il s'invente autant qu'il se reconnaît » (20), et nous avançons que le lecteur de Powers, devient bien ce type d'individu pour pouvoir, dans l'acte de lecture, suivre les jeux mis en place par la voix narrative. Il est assez aisé pour tout lecteur critique de Powers de repérer certains détails autobiographiques glissés dans *Galatea 2.2* par la voix narrative. Plusieurs de ses romans sont ainsi mentionnés, dans un ordre chronologique exact. *Three Farmers on Their Way to a Dance*, son premier roman, et la raison de son revirement de carrière, est ainsi évoqué par le narrateur, Richard Powers : « 'Here. This is for ruining a promising scientific career' » (G2.2 160). Allusion est également faite à *Prisoner's Dilemma*, à travers une scène en particulier : « The three-quarter point, the dramatic showdown in a Veterans hospital, where father and son take leave of each other. I remembered the hospital. I remembered the conversation, all but verbatim. But I seemed to need to reinvent it from scratch » (G2.2 161). Le roman est pourtant soudainement revisité par le lecteur à travers un prisme biographique :

Working alone, that year, I came to see him again, quizzing his kids, running them through the necessary training. Heavy on the questions, light on answers. It all came back to me, the stimulus-response he hoped would give the helpless Hobson children some sense of where the Big Picture had set them down. (G2.2 161)

Le narrateur suggère que la source d'inspiration de Hobson Sr. pourrait être le père de l'auteur, qui avait en effet travaillé en tant que proviseur dans un lycée. L'anecdote est bien réelle, à en croire les recherches biographiques menées par Joseph Dewey sur Powers :

While still in the Netherlands Powers completed his landmark work, *The Gold Bug Variations*, a dense and luminous story of love and death that intricately braids the metaphors of genetics, computer science, and polyphonic music. Two years after *Gold*

Bug Powers published the much darker *Operation Wandering Soul*, which chronicled the slow-motion meltdown of a young resident-doctor confronting the harrowing realities of a pediatrics ward in a Los Angeles public hospital. Work on that manuscript was done during a yearlong stay in Cambridge and then completed when Powers returned stateside in 1992 to accept a position as writer-in-residence at the University of Illinois. Powers would use this academic experience to fashion *Galatea 2.2*, an ingenious retelling of the Pygmalion story using a bizarre university computer experiment in which an eccentric neurologist, assisted by a young, successful writer named Richard Powers, attempts to teach a computer network to respond to literature. (Dodd)

Par ces adresses directes au lecteur, les figures du narrateur et de l'auteur entament avec le lecteur une relation discontinue, faites de jeux et de sous-entendus, d'allusions et d'autres messages voilés, et dédouble donc ce que l'œuvre représentait au départ. Plus que le lieu de développement d'un récit, le roman devient un espace de représentation de la relation créée par le narrateur avec son lecteur, et l'enjeu du roman dépasse la simple résolution d'une intrigue. Il ne s'agit plus dans un roman tel que *Generosity* de découvrir si oui ou non Thassa est une énigme génétique ou simplement une jeune femme optimiste et courageuse. Il s'agit, tout au contraire, de mettre à distance cette intrigue et d'en observer, aux côtés du narrateur, les limites et contradictions. Comme l'expliquait Mc Gann, lire n'est plus tant une question de découvrir, et de résoudre que de comprendre et de jouer ou déjouer tous les métadiscours de l'œuvre :

We don't want to discover what the texts mean but what they might be imagined to mean or to have meant. Those meanings are a function of what texts might or might not do, give, their rules of engagement; and those rules are determined from what they have and have not done, as well as what they might have done or might be made to do given their historical present. (152)

Paradoxalement donc, ces jeux deviennent tout au tant des points d'entrée dans l'intrigue du récit que des points d'ancrage dans la relation tissée entre le lecteur et les figures de narrateur et d'auteur. Ce type d'écriture impersonnel renverse le paradoxe initial et permet de ce fait à Powers de créer des œuvres des plus « communicables », pour citer Blanchot :

La communication de l'œuvre n'est pas dans le fait qu'elle est devenue communicable, par la lecture, à un lecteur. L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de dire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de

l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre la décision qui est l'être du commencement et l'indécision qui est l'être du commencement. (*L'espace littéraire* 263)

En lançant constamment de nouvelles pistes à explorer au lecteur, certaines valables, d'autres piégées, les narrateurs des romans de Powers établissent un véritable dialogue en parallèle des différentes intrigues dont tous suivent également la progression. L'incertitude même des pistes sur lesquelles s'aventure le lecteur contribuent à renouveler et à aiguïser sa curiosité. Entraîné dans un jeu complexe de relations indirectes avec les personnages, mais également avec les figures de narrateur et représentations de l'auteur, le lecteur pénètre dans un univers éminemment interactif et impersonnel au sens où cet espace refuse les limites de logiques individuelles et personnelles, et se trouve ainsi impliqué pleinement dans le processus de création.

3. Relation et connaissance

Dans plusieurs de ses romans, il semble en définitive que par la construction d'une relation au sens où nous l'avons définie précédemment, les personnages peuvent enfin dépasser le niveau de simples échanges d'informations entre eux et accéder à une véritable connaissance d'eux-mêmes, d'autrui, et du monde qui les entoure. En d'autres termes, il semble qu'en s'engageant dans des relations plus qu'en se liant superficiellement entre eux, les personnages de Powers parviennent à s'ouvrir à un monde de connaissance et d'exploration auparavant inaccessible. Nous tenterons ainsi dans un premier temps d'illustrer la récurrence de l'importance des relations dans les romans de Powers pour accéder à la connaissance, puis nous analyserons le type de connaissance plus spécifique introduit par l'auteur.

Nous avons dit en guise d'introduction que les relations étudiées dans le développement précédent faisaient accéder les personnages de Powers à un monde de « connaissance », plutôt qu'à un monde régi par une circulation frénétique d'informations ou par une éternelle démonstration de savoirs toujours plus techniques. Il semble nécessaire de définir ce que nous entendons par le terme de « connaissance », et dans le but de clarifier

la terminologie, nous citerons ici Jacques Bouveresse pour qui « [l]a connaissance pure est une connaissance qui, comme c'est le cas justement de celle de l'écrivain, ne comporte rien de spécialisé et de professionnel, ne raisonne pas en fonction des conséquences et des applications pratiques, et ne se préoccupe que de la vérité » (19). Pour Lyotard, la différence entre connaissance, et science réside dans les points suivants :

La connaissance serait l'ensemble des énoncés dénotant ou décrivant des objets, à l'exclusion de tous autres énoncés, et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux. La science serait un sous-ensemble de la connaissance. Faite elle aussi d'énoncés dénotatifs, elle imposerait deux conditions supplémentaires à leur acceptabilité : que les objets auxquels ils se réfèrent soient accessibles récursivement, donc dans des conditions d'observation explicites ; que l'on puisse décider si chacun de ces énoncés appartient ou n'appartient pas au langage considéré comme pertinent par les experts.

(36)

Dans le débat épistémologique qui oppose science et connaissance, la notion d'expertise semble alors être une notion clé, et nous élargirons cette notion à celle de technicité en général. Ce qui semble alors déterminer l'appartenance de tout énoncé au domaine des sciences ou à celui de la connaissance est le moyen utilisé pour le déterminer : dès que les conditions de vérification de l'énoncé ne sont pas observables, par exemple, mais qu'un énoncé est déclaré être « vrai », l'énoncé devient un valable dans le domaine de la connaissance uniquement.

Ainsi, dans un roman tel que *Galatea 2.2* ou comme *The Gold Bug Variations*, les personnages scientifiques utilisent chacun des outils de vérification objectifs et experts, mais se trouvent incapables de déchiffrer tout énoncé ne correspondant pas à l'expertise du langage qu'ils pratiquent. La dichotomie langagière dans laquelle Powers installe ses personnages fait donc bien état du fossé épistémologique représenté par l'univers de sa fiction. Pourtant c'est dans un monde de connaissance pure que les personnages de Powers finissent par pénétrer en dépit du caractère extrêmement pointu et spécialisé des différents domaines scientifiques et technologiques que l'auteur y introduit également. Les savoirs maîtrisés par les différents personnages scientifiques, tels que Ressler ou encore Lentz les enferment dans un univers claustrophobique plus qu'ils ne les font accéder à une compréhension quelconque des événements dont ils se trouvent prisonniers. Ce n'est donc pas par leur génie en chimie moléculaire ou en sciences de l'informatique que ces deux personnages respectifs parviennent à élucider le sens des échecs ou souffrances de leur existence. Powers semble alors se situer du côté de la connaissance plus que du savoir et de

la science, ce qui peut sembler paradoxal de la part d'un auteur dont l'érudition est sans cesse mise en avant. En effet, c'est au contraire au contact d'autres personnages, et de relations aussi ambiguës que complexes et inattendues que Ressler et Lentz se réconcilient peu à peu avec eux-mêmes. Les personnages de scientifiques maîtrisant un ensemble de sciences dures ne sont pas les seuls dans le monde Powers à ne pas accéder au monde de la connaissance du fait d'une solitude essentielle et mortifère. Dans d'autres cas, ces personnages évoluant dans un monde limité maîtrisent un tout autre type de savoir qui les isole tout autant que n'importe quelle science dure. Lyotard rappelle ainsi que le terme de « savoir » peut recouper de nombreux domaines :

[p]ar le terme de savoir on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs, il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter, etc. Il s'agit alors d'une compétence qui excède la détermination et l'application du seul critère de la vérité, et qui s'étend à celles des critères d'efficacité (qualification technique), de justice et / ou de bonheur (sagesse éthique), de beauté sonore, chromatique (sensibilité auditive, visuelle), etc. Ainsi compris, le savoir est ce qui rend quelqu'un capable de proférer de 'bons' énoncés dénotatifs, mais aussi de 'bons' énoncés prescriptifs, de 'bons' énoncés évaluatifs [...]. (36-37)

Nous considérerons donc que Jonah Strom dans *The Time of Our Singing*, par exemple, peut être considéré comme un bon exemple de personnage possédant un type de savoir, hors du domaine scientifique et technologique, qu'il maîtrise avec virtuosité sans pour autant accéder au monde de la connaissance. Dans le cas de Jonah, la maîtrise du chant et de la musique qui le caractérise fait de lui un autre de ces personnages possédant un don hors du commun certes, mais n'accédant pourtant pas au domaine de la connaissance, du fait de son incapacité à créer ou maintenir une véritable relation avec autrui. Qu'il s'agisse de Joseph, ou de Ruth, de David ou encore de son épouse Celeste, aucun être ne peut durablement maintenir une relation avec Jonah, et ce dernier meurt ainsi sans avoir jamais élucidé le sens de son talent, le monde qui l'entoure ou encore aucun des êtres ayant marqué son existence. De façon ironique, Jonah meurt d'une blessure à l'oreille qui provoque une hémorragie mortelle, et qui après lui avoir permis de devenir le chanteur et musicien exceptionnel qu'il était, lui retire également la vie. Sa plus grande force étant devenue sa faiblesse mortelle, le personnage de Jonah disparaît dans la solitude de son talent.

Operation Wandering Soul est peut-être le roman qui permet le plus clairement à Powers de révéler la complexité de sa position dans le débat épistémologique centré sur l'importance des relations entre les êtres dans la fiction de Powers. Ce dernier choisit en effet avec ce roman le thème de l'intelligence artificielle et met en scène les limites d'une intelligence reconstituée par moyens informatiques d'une façon ambiguë. Certes le personnage de Helen est finalement vaincue et d'autodétruit, semblant ainsi suggérer que l'intelligence humaine peut toujours prendre le dessus sur une intelligence artificielle, mais c'est après avoir acquis des qualités humaines que cette dernière disparaît après avoir elle-même organisé sa disparition. ImpH devient donc rapidement « Helen » et son statut ontologique se modifie progressivement. Dans leur article, « Switching Partners: Dancing with the Ontological Engineers », Werner Ceusters et Barry Smith expliquent l'ambiguïté d'une analyse ontologique dans le domaine des sciences informatiques dans la mesure où le terme en lui-même ne signifie par la même chose qu'en philosophie bien qu'il en soit d'une certaine manière dérivé :

'Ontology' is a term increasingly used in all areas of computer and information science to denote, roughly, a hierarchically organized classification system associated with a controlled, structured vocabulary that is designed to serve the retrieval and integration of data. An ontology under this view is an artifact whose purpose is to ensure that information about entities in some domain is communicated successfully from one context to another, and this despite differences in opinions about what is the case in that domain or differences in the terminology used by the authors to describe the entities it contains. (Bartscherer, Coover 103)

En jouant sur les mots, et puisque le terme existe dans le domaine des sciences de l'informatique, nous pourrions déplacer légèrement le débat et affirmer que Helen est bel et bien présentée comme un personnage humain à part entière puisque son « ontologie » est techniquement avérée. Pourtant, les différences d'acception du terme sont très largement dénoncées par les penseurs et scientifiques se penchant sur la question. Dans son article intitulé « Intelligence and the Limits of Codes », Albert Borgmann notamment explique :

The depth of a person and her immersion in reality are coded in one way but escape coding in another. They are coded at the level of physics and chemistry, but tracing the entirety of the codes of atoms and molecules to the levels of cells, organs, and organisms or of crystals and rocks is impossible [...] Roughly put, there is an ontology of things and an ontology of devices. (Bartscherer, Coover 187)

Borgmann ajoute un peu plus loin pour clarifier la différence existant selon lui entre les deux types d'ontologies mentionnées :

The ontology of things is ordered by eloquence, the ontology of functions by definition. [...] The depth and eloquence of a human being is consonant with the context of things, and it follows perhaps that humans are therefore able to respond to things in ways that devices can't. Aspects of that ability can be captured as functions or commodities. I suspect that beyond a certain thickness of an aspect it's all or nothing, an actual human being or the failure of a project. (Bartscherer, Coover 187-188)

Au sein de cette distinction clairement établie par Borgmann, il serait aisé de dire que Helen, du fait de ses modalités d'existence, n'est donc qu'un ensemble de fonctions, et ne peut en aucun cas être placée au même plan ontologique que n'importe quel autre personnage du roman. Pourtant, Helen gagne rapidement en indépendance la ngagière et finit même par prendre des décisions propres, comme en atteste son suicide et le sens qui est donnée à son geste par la voix narrative : « She had come back only momentarily, just to gloss this sm allest of passages. To tell me that one small thing. Life meant convincing another that you knew what it meant to be alive. The world's Turing Test was not yet over » (G2.2 327). L'ambigüité semble donc continuer de régner et la position de Powers semble indéchiffrable, dans la mesure où Helen, être artificiel, semble non seulement avoir acquis nombres de savoirs et compétences humaines, mais fait également preuve par son suicide d'une sagesse certaine et d'une compréhension de l'importance des relations que nous avons désignée comme condition d'accès au monde de la connaissance. Plus humaine que Jonah, ou encore Ressler par certains aspects, il semble difficile de ne pas accorder à Helen le statut ontologique dont jouissent les autres personnages du roman. Si la position de Powers reste belle et bien partiellement obscure, c'est sans doute du fait d'un avis non pas tranché, mais comme souvent chez l'auteur, nuancé. La conclusion qui nous semble être la plus appropriée se rapproche de celle à laquelle Hubert L. Dreyfus au tout début des études faites sur le sujet de l'intelligence artificielle, et qui disait pour clore son article intitulé « Why Computers Need to Have Bodies in Order to Be Intelligent » :

If experience really has this open character, then any specific human intelligent performance could indeed be simulated on a computer after the fact, but fully intelligent behavior would be impossible in principle for a digital machine. This does not mean that some limited sort of artificial intelligence is impossible or even

impractical. It remains an open question to what extent human performance can be simulated after the fact by finding rules to describe that performance and then programming them. (Dreyfus)

Dreyfus semble alors opter pour une position de sagesse faisant état des limites de son époque dans le domaine de l'intelligence artificielle. Cette conclusion en apparence sage et similaire à celle du message porté par plusieurs des œuvres de Powers, vient après que l'auteur a résitué ce débat d'une façon qui ébranle fortement et durablement toute tentation de croire dans le futur de cette science:

Thus given digital computers, workers in AI are necessarily committed to two basic assumptions: 1. An epistemological assumption that all intelligent behavior can be simulated by a device whose only mode of information processing is that of a detached, disembodied, objective observer. 2. The ontological assumption, related to logical atomism, that everything essential to intelligent behavior can in principle be understood in terms of a determinate set of independent elements. (Dreyfus)

La méfiance de Dreyfus est renforcée par l'élément corporel que Dreyfus apporte au raisonnement et que la fiction de Powers introduit également d'une manière qui semble aller jusqu'à dépasser ce que Dreyfus suggère. S'exprimant sur le problème précis de la réponse humaine ou artificielle à des séries de modèles, Dreyfus faisait le commentaire suivant :

Pattern recognition is relatively easy for digital computers if there are a few specific traits which define the pattern, but complex pattern recognition has proved intractable using these methods. Transcendental phenomenologists have pointed out that human beings recognize complex patterns by projecting a somewhat indeterminate whole which is progressively filled in by anticipated experiences. Existential phenomenologists have related this ability to our active, organically interconnected body, set to respond to its environment in terms of a continual sense of its own functioning. (Dreyfus)

Or dans *Galatea 2.2*, le personnage de Helen, bien que désincarné, parvient à lire et à anticiper ce qui se trame. Elle parvient à identifier et à comprendre le modèle complexe de l'émotion humaine uniquement par le biais de l'observation et de l'enregistrement des réactions précédentes de Richard Powers, comme ce passage l'atteste :

She tried to reassure me. To pretend nothing had happened to her. That she was still the same mechanical, endlessly eager learner. She quoted me placation, some Roethke lines she'd always loved, despite their growing falsehood:

Who rise from flesh to spirit know the fall:

The word outleaps the world, and light is all.

This was our dress rehearsal, a mock examination I would have failed but for Helen's benevolent cheating. (G2.2 322)

La question que la voix narrative semble alors lancée au lecteur est celle de l'importance prise par la relation créée entre le personnage de Richard Powers et Helen dans le processus d'avènement de son être. En d'autres termes, jusqu'à quel point cette relation joue-t-elle dans la transformation ontologique de Helen ? La réponse la plus évidente que semble donner la voix narrative à ces questions est révélatrice de l'importance de la notion de relation entre les personnages, et si Imp H devient progressivement Helen au contact du personnage de Richard Powers, s'élevant ainsi au rang d'exception dans le monde de l'intelligence artificielle, il semble que la raison en soit uniquement la relation elle s'installe avec lui. La direction que notre analyse prend concernant la place et le sens des relations entre les êtres mises en scène dans les romans de Powers est renforcée par la conclusion que Powers apporte à l'ouvrage *Switching Code*. Dans cette nouvelle futuriste, « Enquire Within Upon Everything », le garçon que le narrateur désigne à dessin de façon générique vit dans une solitude profonde bien qu'il ait à sa disposition toute la technologie imaginable. Sa vie est présentée comme un paradoxe incompréhensible, comme si la technologie ne pouvait ne pouvait lui apporter ce qu'il aurait pu apprendre d'un contact non virtuel ou plus simplement non technologiquement médiatisé avec autrui. La solitude dans laquelle il se trouve enfermé qui dérive directement d'une omniprésence et d'une prolifération de moyens scientifiques toujours plus compétents est donc indirectement identifiée comme étant la cause de cette vie de paradoxes dont nous donnerons ici un exemple : « The boy is haunted his entire life by a book he read in childhood. But nothing the boy remembers about the book will ever match anything produced by any search engine » (Bartscherer, Coover 312). Powers met donc en priorité au centre de ses romans la notion de relation humaine. Au-delà d'une narration technique et précise des avancements de la génétique aux États-Unis, *The Gold Bug Variations* est sans doute un roman qui explore avec passion les alternatives au monde de la science que Ressler trouve dans la musique et dans ses relations avec Jan et Franklin, et de la même façon, *The Echo Maker* est un roman

qui certes traite de neurologie, mais uniquement comme prétexte à une étude de relations humaines perturbées par un traumatisme.

Le monde de la fiction est donc pour Powers le lieu où l'écrivain peut exprimer une vision du monde, qui dans son cas s'articule autour d'une philosophie de la relation et d'un projet que nous qualifierons de pédagogique. Il semble en effet que Powers ait toujours pour ambition d'exposer son lecteur à des univers déstabilisants et stimulants, et de faire de ses romans des lieux de prise de conscience car, comme Martha Nussbaum l'expliquait :

Literature expresses, in its structures and its ways of speaking, a sense of life that is incompatible with the vision of the world embodied in the texts of political economy; and engagement with it forms the imagination and the desires in a manner that subverts that science's norm of rationality. (1)

Powers semble ainsi particulièrement conscient de ce pouvoir que confère l'espace de la fiction à un écrivain, et déjoue sans cesse les attentes de son lecteur pour l'en traîner vers d'autres horizons philosophiques ou politiques. Creusets de multiples traditions littéraires et savoirs, les romans de Powers s'affranchissent pourtant très vite les uns après les autres des messages projetés sur eux par la critique. Ainsi, un roman comme *The Gold Bug Variations* qui a d'abord été analysé à partir des thèmes génétiques et musicaux, peut selon nous également être envisagé en ces termes par Joe Amato :

[*The Gold Bug Variations*] projects, against the technological, postmodern, urban devastation lurking at its margins, nothing less than a global reconstruction project. It forecasts, with stubborn and literate persistence, the coming of a social consciousness rooted in a cosmopolitan ecology, the requisite replication of ancient substance and moral imperative amid a renewed understanding of the cultural and genetic ferment. (Amato)

L'enjeu des romans de Powers semble donc être la connaissance que le lecteur peut retirer de son expérience de lecture et bien que l'auteur ne pousse jamais, comme nous l'avons vu précédemment, à prendre un quelconque parti, politique, idéologique ou même philosophique, ce dernier expose pourtant son lecteur à tous les savoirs dont il dispose pour l'encourager ensuite à étudier ces savoirs d'une façon critique et personnelle. Nous qualifions pour cette raison le projet littéraire de Powers de pédagogique, et nous considérons que son œuvre répond efficacement à la question que Bouveresse posait :

Pourquoi avons-nous besoin de la littérature en plus de la science et de la philosophie, pour nous aider à résoudre certains de nos problèmes ? et qu'est-ce qui

fait exactement la spécificité de la littérature, considérée comme une voie d'accès, qui ne pourrait être remplacée par aucune autre, à la connaissance et à la vérité. (39-40)

Les romans de Powers dénoncent les limites de la science et de tout savoir spécialisé pour révéler le caractère irremplaçable de toute relation humaine dans le domaine de la connaissance, et à de multiples reprises, Powers fait d'ailleurs de ce point précis l'objet de son œuvre. Les romans de Powers déstabilisent et renouvellent les attentes du lecteur, et l'auteur situe donc clairement son œuvre du côté de la connaissance plus que du côté de l'érudition pure. L'expérience de lecture dans l'univers de Powers est donc un exercice ambitieux qui s'apparente à l'expérience à la fois horizontale et verticale du monde, que Martha Nussbaum décrivait ainsi :

‘La littérature, dit Martha Nussbaum, est une extension de la vie non seulement horizontalement, mettant le lecteur en contact avec des événements ou des lieux ou des personnes ou des problèmes qu’il n’a pas rencontrés en dehors de cela, mais également, pour ainsi dire, verticalement, donnant au lecteur une expérience qui est plus profonde, plus aigüe et plus précise qu’une bonne partie des choses qui se passent dans la vie (31)⁶².

S’inscrivant à la frontière des deux mondes scientifiques et littéraires, Powers est un écrivain qui s’explique volontiers à travers son œuvre ou dans des entretiens sur la position marginale qu’il occupe dans le monde littéraire. À ce stade avancé de nos analyses, nous proposons de nuancer l’hybridité dont l’œuvre et l’auteur sont souvent taxés, car le point saillant de chacun de ses romans reste la complexité et l’importance des relations humaines, en dépit de cadres narratifs majoritairement scientifiques. Stimulante et passionnante, l’œuvre de Powers s’intéresse donc toute entière au monde qui l’entoure et à ses lecteurs potentiels en les faisant s’interroger sur eux-mêmes et en repoussant les limites de leur connaissance.

⁶² La traduction est ici de Jacques Bouveresse.

Chapitre Trois : Impersonnel et « Vie »⁶³

La position de neutralité conservée par Powers dans chacun de ses romans était la gageure, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, d'une liberté nouvelle pour l'auteur et son œuvre. En maintenant un degré aussi fort que possible de neutralité dans la langue, Powers créait ainsi une langue autonome, n'épousant et n'esservant que les mouvements de la voix narrative. Cette langue permettait également à la narration de s'affranchir des voix du passé et des tentatives d'appartenance ou de rapprochements à divers courants contemporains, et cette liberté nouvelle marquait également le début d'une indépendance vis-à-vis de toute idéologie.

Si l'œuvre de Powers peut en effet être qualifiée de neutre, et si ce degré de neutralité peut être considéré, selon nos analyses, comme fondateur d'une écriture de l'impersonnel, il semble alors nécessaire de nuancer et de clarifier une fois pour toutes les idées habituellement préconçues dont la notion d'impersonnalité est souvent l'objet. À plusieurs reprises dans le chapitre précédent, il a été démontré que la notion de neutralité, dans le contexte de l'œuvre de Powers, n'équivalait en rien à la notion d'indifférence, et nous souhaitons à présent contrer les affirmations rapprochant la notion d'impersonnel à celle de vide et de passivité. L'œuvre de Powers, impersonnelle dans la neutralité de sa langue et dans la liberté qu'elle prend vis-à-vis de la notion de la tradition et de l'idéologie, est également une œuvre pleine de « vie » qui invite ses lecteurs à l'action et à revisiter leur existence propre. Notre démarche dans ce chapitre sera similaire à celle du chapitre précédent dans la mesure où nous aurons pour objectif de nuancer certaines idées reçues et d'analyser les façons dont l'œuvre de Powers redéfinit la notion d'écriture de l'impersonnel en faisant de ce type d'écriture un facteur de « Vie » dans son œuvre, selon la conception deleuzienne du terme. Pour Deleuze, « Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu » (11), et grâce aux modalités propres à son écriture de l'impersonnel, Powers parvient en effet à faire de ses textes des lieux de devenir et de circulation du sens.

⁶³Le terme est emprunté à Gilles Deleuze au sens où ce dernier l'utilise au chapitre premier de son ouvrage *Critique et Clinique*.

Pour ce faire, nous reviendrons dans un premier temps sur ce qui constitue la substance de l'impersonnel en littérature et nous reprendrons certains des étapes du raisonnement de Sharon Cameron, qui dans son ouvrage intitulé *Impersonality* dénonce les faiblesses et contradictions inhérentes à une opposition hâtive du concept de personne à celui d'impersonnel :

The word *person* confers status (designating a rational being in distinction to a thing or an animal), value, even equality; it establishes intelligibility within a political and legal system, indicating a being having legal rights or representing others' rights, either because he is a human being or *natural* person because he is a human being or natural person or because he is a corporate body or *artificial* person... It does not, however, presume anything of substance, nor did the word *persona* from which it derived. A *persona* was never essential, since a *persona* is not an actor but the mask which covers the actor, or the character who is acted. (viii)

Le concept de personne peut donc véritablement être considéré comme enveloppe conceptuelle, ce qui nous conduit à réévaluer le concept d'impersonnel et à le considérer comme une alternative nécessaire. Le flou et l'évanescence entourant le concept d'impersonnel en littérature ne semblent dès lors plus légitimes et nous avancerons au fil de notre démonstration que le choix de l'impersonnel en littérature est sans doute lié à un désir de mettre fin à l'illusion du concept de personne que Sharon Cameron dénonçait. Le choix de l'impersonnel s'accompagne d'une désintégration de la notion de personne, à tous les niveaux de son existence, que Powers met d'ailleurs clairement en scène dans ses romans. Qu'il s'agisse du corps de Laura Bodey, de la mémoire et de l'esprit de Mark Schluter, ou des rôles obtenus par Jonah Strom, quel que soit l'angle choisi par Powers, ce dernier n'a finalement cessé d'attaquer ou de mettre en scène la fin de la personne telle que nous l'envisageons traditionnellement. Powers utilise ce point précis pour explorer les frontières repoussées et redéfinies de ce qu'est la personne, dans *Galatea 2.2* ou encore *Plowing the Dark* :

One way of approaching impersonality is to say it is not the negation of the person, but rather a penetration through or a falling outside of the boundary of the human particular. Impersonality disrupts elementary categories we suppose to be fundamental to specifying human distinctiveness. Or rather, we don't know what the *im* of impersonality means. (ix)

Nous verrons donc dans un premier temps de quelles manières l'impersonnel peut être envisagé comme déconstruction et refus des différents masques portés par le concept de personne, et comme la volonté forte de revisiter ce qui peut être considéré comme constitutif de ce concept. L'impersonnel sera alors pris comme purification du concept usé et désormais problématique de personne.

Dans un second temps, nous démontrerons que l'impersonnel est en définitive le moyen de récupérer la personne et de raviver ce concept dans l'œuvre de Powers, et nous reviendrons sur les raisons pour lesquelles Powers choisit le moment précis de la désintégration d'une personne comme condition de possibilité de son accès à une vie retrouvée et renouvelée.

Enfin, dans un dernier temps, nous tenterons de déterminer si les mécanismes de récupération de la personne mentionnés plus haut ne constituent pas en définitive une étape préliminaire à un processus intense, et si leur fonction essentielle ne consiste alors pas à donner accès aux personnages de la fiction de Powers à une activité de création.

1. Impersonnel et déconstruction(s)

Chez Powers, le choix d'une écriture de l'impersonnel est le signe d'un intérêt profond pour le concept de personne et pour les notions d'existence et de statut individuels qui l'accompagnent. L'apparent paradoxe de notre raisonnement réside cependant dans le fait que cet intérêt se manifeste chez Powers par un effort constant de déconstruction, ou plutôt, comme nous le démontrerons, d'observation des mécanismes de déconstruction de la personne. Cette première étape constitue toutefois, et selon nous, une étape essentielle à un processus de réinvention du concept de personne, et met en valeur la notion déstabilisante de désintégration. Nous étudierons donc deux principaux types de déconstructions, et le premier aura pour objet l'enveloppe corporelle de la personne. En effet à de très nombreuses occasions, Powers met au centre de ses romans des personnages littéralement fascinés par les parties du corps humain, et par les mutations combinatoires conduisant à la construction d'une « personne ». Chacun des personnages sur lesquels nous reviendrons dans ce développement organise le cours de la narration en fonction d'un désir de mise à bas et de démantèlement du masque corporel porté par toute personne. Qu'il s'agisse de la passion pour la génétique de Ressler dans *The Gold Bug Variations*, ou des foules

hystériques souhaitant avoir accès à l'ADN de Thassa dans *Generosity*, c'est bien à ce moment particulier de désintégration du corps et de la personne que tous s'intéressent. Au cœur de cette entreprise de morcellement semble alors se trouver l'essence ou le secret de ce qui constitue véritablement la personne. Dans ces deux romans, Powers crée des univers au sein desquels le concept de personne est donc déjà communément considéré comme « persona ». L'enjeu de nombreuses des interactions humaines de ses œuvres a donc à voir avec un désir d'élévation et s'apparente à une entreprise de dévoilement d'un moi dissimulé. Les personnages de la fiction de Powers s'intéressent donc aux variations humaines observables à leur niveau et poursuivent un rêve de mise à nu de l'autre avec les outils qui leurs sont propres. Qu'il s'agisse de la génétique pour Stuart Ressler ou Thomas Kurton dans *Generosity*, de la neurologie pour Gerald Weber, de la chirurgie pour Richard Kraft, ou des sciences informatiques pour Philip Lentz, chacun de ses personnages met un talent et un domaine d'expertise au service de la découverte de l'autre et de ses fonctionnements internes. L'humanité représentée par Powers est elle-même hantée par un désir de démembrement et de fragmentation de l'autre, et dans *Generosity* notamment, la foule qui assaille Thassa de courriers électroniques et qui la poursuit sans relâche prend les traits d'un groupe à l'influence mortifère : « Strange people with Hotmail accounts want me to make them happy. [...] They don't want to know anything about me. They just want to know about themselves. They're sure I have a secret. I could make up anything at all, and they would believe me » (*G* 117). Cette « étrange » foule est animée comme tous les personnages mentionnés plus haut par le désir de percer ce qui lui semble être un mystère. Dans l'univers de Powers, les êtres sont donc l'objet de multiples convoitises et ne s'envisagent entre eux que sur le mode du démantèlement dans l'espoir de découvrir un peu de leur propre secret. La conscience du masque est donc forte chez tous les personnages créés par Powers et bien que peu d'entre eux parviennent en définitive à percer les secrets des uns et des autres, l'apparence immédiate et physique des êtres est bien rejetée par tous.

Nous souhaitons à ce stade analyser de façon individuelle les modalités de déconstruction de l'autre à l'œuvre dans les romans de Powers, et la première modalité à laquelle nous nous intéresserons à présent est celle des déconstructions scientifiques. Dans *Generosity*, l'optimisme et la bonne humeur de Thassa que tous considèrent comme excessifs marque le début d'une véritable obsession du monde entier, et de Thomas Kurton en particulier, pour la constitution génétique de la jeune femme. En effet, l'intérêt que ce

dernier porte à Thassa se manifeste uniquement au niveau microscopique et ne conserve qu'une dimension scientifique :

He tells her about the hot sites already located: the dopamine receptor D4 gene on chromosome 11, whose longer form correlates with extroversion and novelty-seeking. He describes the serotonin transporter gene on the long arm of chromosome 17, whose short allele associates with negative emotions.

'You want to see how long my genes are?'

'We're studying a genomic network that's involved in assembling the brain's emotional centers. A few variations seem to make a lot of difference. We'd like to see what varieties you have.' (G 145)

Rien au-delà de ce dont les gènes de Thassa sont faits n'entre donc en compte dans le raisonnement de Kurton et le personnage créé par Powers s'inscrit au sein d'une liste relativement longue de scientifiques dont l'unique but est de déconstruire et de comprendre ce dont une personne est faite. Pour chacun de ses personnages, Powers invente certes une nouvelle motivation qui lui permet de justifier autrement ce besoin irrationnel de ramener la personne au niveau d'une entité scientifiquement irréductible, mais la démarche de ce type de personnages reste bien la même.

Le cas de Stuart Ressler dans *The Gold Bug Variations* illustre parfaitement cette tendance à un type de déconstruction spécifiquement scientifique d'autrui. Dans ce roman, le personnage de Ressler semble s'être assigné un but unique, consistant à réduire le plus possible, c'est-à-dire à leur contenu ADN, les cellules du corps humain dans l'espoir de comprendre, entre autres, la raison de la maladie qui emporta sa mère. La démarche de déconstruction dont il est ici question inclut plusieurs étapes, au nombre desquelles se trouve une étape d'observation absolue. En effet, avant de ne serait-ce qu'espérer modifier le contenu de la plus infime des entités humaines, il convient de prendre en compte tout ce qu'une observation préliminaire peut révéler du matériau de base. L'observation de l'infiniment petit et du plus caché des systèmes de fonctionnement cellulaire humain permet donc à Ressler de réduire la personne à un code. La deuxième étape du processus de déconstruction mené par Ressler est une étape de synthèse et d'analyse des résultats d'observation. Plus qu'une simple entreprise de maîtrise du matériau observé, il s'agit pour Ressler de comprendre le fonctionnement interne de ce matériau :

The heart of the code must lie hidden in its grammar. The catch they are after is not what a particular string of DNA says, but how it says it. For the first time, it is possible

to do more than wedge open the door. They must throw wide open the means of molecular articulation. They must learn, with the fluency of native speakers, a language sufficiently complex and flexible to speak into existence the inconceivable commodity of self-speaking. (GB 76-77)

La personne, pour Ressler, s'envisage donc comme masse à déconstruire et à déchiffrer, et l'ambition propre à une analyse de ce type de fonctionnement des structures humaines est liée à la conviction que la compréhension de l'un peut conduire à une compréhension du multiple. L'analyse des variations dans le code génétique humain est ainsi présentée comme étant le secret d'une possible compréhension non pas d'une personne, mais de toute personne. Dans *The Gold Bug Variations*, Ressler est le meilleur représentant de ce désir de compréhension de la personne par voie de déconstruction scientifique, mais sa vision de la personne est partagée par bien d'autres y compris la néophyte Jan O' Deigh, ou le dilettante Franklin Todd qui conduit sa propre entreprise de déconstruction du personnage de Ressler en parallèle des déconstructions génétiques retracées par cette dernière.

Si l'angle de la génétique était l'outil choisi par Powers pour Ressler, les sciences de l'informatique et du langage sont mises à la disposition de Philip Lentz dans *Galatea 2.2* pour lui permettre de créer une intelligence artificielle. Comme pour Ressler, les motivations de Lentz sont personnelles dans la mesure où il s'agit pour lui d'espérer recréer l'intelligence disparue de sa femme. Et comme pour Ressler, il s'agit pour Lentz d'apprendre à une machine à reproduire les méthodes de fonctionnement du cerveau humain :

Lentz described synthetic neurons that associated, learned, and judged, all without yet being cognizant. The next step, he predicted, would require only increased subtlety, greater speed, enhanced miniaturization, finer etching, denser webbing, larger interwoven communities, higher orders of connections, and more finely distributed horsepower. (G2.2 29)

Lentz, tout comme Ressler envisage donc la personne comme reproductible, et comme un ensemble de fonctions générées par des structures mentales, elles-mêmes résultant de codifications et de programmations génétiques du corps humain. Comme l'indique la structure syntactique paratactique du passage cité, la personne est aux yeux de Lentz, une accumulation immense de fonctions et de codes, mais qui une fois déchiffrés et

démêlés, délivrent le secret de leur fonctionnement, et du même coup, celui de leur reproduction ou modification.

Comme Albert Borgmann le soulignait dans son article intitulé « Intelligence and the Limits of Codes », « [...] computer scientists share with physicists the conviction that reality is governed by a code and that to articulate the code is to gain insight into reality » (Bartscherer, Coover 185), et ce point commun entre les deux disciplines est également exploité par Powers qui assigne au personnage de physicien de David Strom dans *The Time of Our Singing*, un projet très similaire à celui de Lentz ou même de Ressler. David Strom cherche à élucider les différents codes dont le résultat est de créer une illusion de temporalité. Inlassablement, David Strom observe et étudie les codes—ou formules—en place puis les analyse et les réévalue afin de révéler ce qu'ils cachent véritablement.

‘Mechanics, which I believe absolutely, says time can flow either way. But thermodynamics, which I believe even absolutelier...’ [...] Einstein wants to kill the clocks. Quantum needs it. How can both these theories be right? Right now—whatever *now* means!—they don’t even mean the same thing by *time*. (TS 89)

David Strom dépasse en un sens la démarche habituelle de déconstruction scientifique de la personne en éliminant un des repères humains les plus importants, à savoir le temps. En un sens, non seulement David Strom revisite la notion de personne, mais en bouleversant le cadre d’existence de la personne, ce dernier remet également en question la possibilité même d’une existence du concept de personne tel qu’il est traditionnellement envisagé.

Les deux dernières figures de scientifiques à citer prenant comme principe que la personne ne peut émerger que de sa déconstruction initiale sont Gerald Weber dans *The Echo Maker* dont la spécialité en neurologie lui permet d’analyser au plus près les fonctionnements internes du cerveau humain dans l’espoir de déchiffrer (ce qui dans l’univers de Powers aboutit toujours à un idéal de plus grande compréhension), et Richard Kraft, le chirurgien de *Operation Wandering Soul*. Ces deux figures de médecin se plongent dans les profondeurs de la matérialité corporelle de la personne et parviennent par leur art à soulager et améliorer son fonctionnement. Très littéralement, ces deux personnages déconstruisent les corps et les sièges de la pensée humaine afin de rendre la personne à elle-même.

Toutes ces figures de scientifiques et de stratégies de déconstruction partent du principe fondateur que la compréhension des codes (génétiques, neurologiques, mentaux)

dont toute personne est le résultat va de pair avec une compréhension exhaustive de la personne, or Albert Bergmann que nous citons plus haut commence certes par suivre la logique représentée par Powers dans ses figures de scientifiques, « If we think of code in a broad sense as a formal language, we can say that reality is ruled by a code » (184) mais interroge également comme suit les limites de cette suprématie des codes :

The depth of a person and her immersion in reality are coded in one way but escape coding in another. They are coded at the level of physics and chemistry, but tracing entirety of the codes of atoms and molecules to the levels of cells, organs, and organisms or of crystals and rocks is impossible. To be sure, what looks like an impenetrable thicket of codes at the micro level assumes an intelligible order at the macro level of the ordinary world. Roughly put, there is ontology of things and ontology of devices. The two overlap where the aspect or sense of a thing corresponds to the function or commodity of a device. But from there the two ontologies diverge. (187)

La problématique ontologie de la personne que Bergmann mentionne de façon très dynamique et succincte est selon nos analyses le sujet le plus central des romans de Powers. En effet, à tout moment, Powers fait en effet réfléchir ses lecteurs à ce qu'est une personne et à ce qu'un scientifique capable de disséquer des muscles ou des tissus cérébraux ou des codes ADN sait véritablement de cette personne. Si nul ne semble trouver de réponse définitive et unique à la question dans l'œuvre de Powers, tous semblent pourtant se rejoindre dans cet effort de compréhension et d'exploration du concept de personne. Les limites du moi sont en permanence interrogées, repoussées, nuancées, redéfinies et finalement rejetées, comme si pour l'auteur, la personne existait spécifiquement dans toutes ses entreprises de déconstruction. La notion de déconstruction n'est pas ici à prendre au sens péjoratif de destruction mais de réinvention, comme notre analyse de textes de Powers a pu le montrer. Powers semble tenter de substituer à une vision unifiante de la personne une vision déconstructionniste sans que la notion de déconstruction soit le lieu d'une perte. La personne n'apparaît et ne survit comme telle que dans ces processus mêmes de déconstructions ce qui nous permet alors de dire que chez Powers l'impersonnel se fonde avec le personnel pour fonder une nouvelle ontologie de la personne.

Le deuxième type d'effort de déconstruction de la personne dans l'œuvre de Powers a pour objet le statut politique et social de la personne. Le masque que nombre des personnages de Powers tentent de retirer a donc à voir avec la notion de fonction sociale et

les cas sur lesquels nous reviendrons montreront que l'univers de Powers ne vise pas seulement à la déconstruction des corps mais aussi à celle des enveloppes sociales et politiques derrière lesquelles tous tentent de se cacher. Dans *The Time of Our Singing*, Powers met en scène des personnages dont les surdéterminations sociales et politiques sont l'objet de multiples tentatives de déconstruction. Le couple constitué par Delia et David Strom représente en lui-même cet effort de déconstruction, et en imposant la mixité de leur mariage, ces deux personnages imposent d'emblée dans le roman l'idée que la personne existe au-delà de ses enveloppes corporelles, et de façon liée raciales, ou encore politiques et sociales. Dans *The Time of Our Singing*, la personne existe au-delà de toute construction préétablie. La notion de déconstruction peut donc être résumée dans ce roman par la préposition « beyond », chère à Delia Strom, et pour qui le mot est un véritable principe de vie. Powers crée des portraits nuancés et prudents de tous les personnages adoptant un type de masque politique et racial pour définir et refléter leur personne. Le personnage le plus emblématique de cette vision du monde est sans doute celui de Robert Rider, qui ne peut exister en dehors de l'activisme qui finit par lui coûter la vie. Les constructions politiques dont se mble être prisonnier Robert Rider donnent le sentiment d'être très clairement définies et créent l'illusion d'une société certes faites d'antagonismes, mais reposant sur un solide système de frontières :

‘[...] Police want us empty-handed. Whites want us to be the only ones without arms. Then they can keep doing anything they damn please to us.’ It sounded like madness to me. [...] ‘A man has a right to defend himself,’ my brother-in-law was saying. ‘So long as the police go on killing us at will, I’m holding out for that right. They’ve got the choice: the Whited States of America or the Ignited States.’ (TS 377)

Le personnage de Robert Rider disparaît rapidement du cours de la narration et semble ainsi suggérer que, dans l'univers de Powers, aucune justification ou statut politique ne peuvent suffire à prendre en charge ce qu'abrite une personne. Dans *The Time of Our Singing*, Powers introduit plusieurs personnages participant à la déconstruction d'une conception fragmentée de la personne et l'auteur met particulièrement habilement cette différence de points de vue au sein d'un conflit familial. En transposant une discussion aux enjeux ontologique à la sphère privée, Powers rend accessible une vision théorique du monde et du concept de la personne. De façon intéressante, Powers fait s'opposer dans des rôles différents les trois enfants Strom : Ruth, qui se heurte à tant de difficultés pour rassembler les pièces manquantes à son passé et à son identité finit par se réfugier dans la

vision univoque de la personne de Robert Rider, Jonah, qui transcende les frontières du personnel par son talent et renouvelle constamment son art, et Joseph, qui fait office de modérateur entre les deux extrêmes et ne donne son allégeance à aucune. Powers parvient donc narrativement, à travers la mise en scène dans l'intrigue d'un conflit familial et la création de personnages aux contours mouvants, à ouvrir à ses lecteurs un débat complexe aux résonances philosophiques. La dynamique familiale des Strom théâtralise les différents aspects propres à ce débat et montre que le concept de personne, en l'état actuel des choses, reste un concept en voie de construction. Si la vision de Robert Rider et de Ruth est en effet rapidement invalidée par le cours de la fiction et de l'histoire des Etats-Unis, la vision de Jonah, qui confronte le lecteur à un idéal d'impersonnel et d'universalité par le biais de la musique n'en est pas moins nuancée elle aussi. Quant à Joseph, son incapacité à former sa propre opinion ne fait pas de sa fluctuante vision du monde une troisième voie viable pour le lecteur. Les personnages de *The Time of Our Singing* sont donc présentés par la voie narrative comme reflétant dans leurs actions une préoccupation pour le concept de personne une nécessité sans doute imminente de déconstruire les visions traditionnelles univoques et fragmentaires de la personne, sans pour autant permettre de conclure à une vision stable et définitive du concept de personne. Tous les romans mentionnés dans ce chapitre participent à la déconstruction, corporelle ou politique et sociale de la personne, et les outils que Powers choisit pour chacun des personnages engagés dans un type d'élucidation par déconstruction de la personne sont tous aussi efficaces et violents les uns que les autres. L'invasion du corps et du statut politique et sociale de la personne que Sharon Cameron mentionnait elle aussi comme constitutifs du concept de personne, est donc brutalement menée. Le dernier roman que nous souhaiterons analyser ici reste pourtant *Gain*, qui met en scène la destruction simultanée du corps et du statut social du personnage de Laura Bodey du double fait chimique et corporatiste. Tous les masques que peuvent porter une personne, celui que confère un emploi, celui que le corps constitue, ou celui qu'un statut et qu'une fonction sociale peuvent devenir, voient en éclat pour le personnage de Laura. Tout ce roman consiste en un projet de déconstruction générale de la personne de Laura Bodey et de l'entreprise Clare qui, comme Powers le remarquait avec étonnement dans un entretien, possède le même statut légal qu'un individu :

The limited liability corporation has, in the eyes of the law, the status of an individual. This aggregate of 80,000 people has the legal status of an individual, with all the rights and protections guaranteed by the law to individuals. [...] We've created

legal individuals that have lived for two centuries, that have personalities all their own, and that absorb and define thousands of people, and yet no one is responsible for its actions. Talk about character ! (Hermanson)

Gain vise donc d'emblée à déstabiliser la notion même de personne en mettant sur un pied d'égalité narratif Laura et Clare. Chacune de ces deux figures finit bel et bien par avoir été entièrement explorée, du point de vue médical, financier ou social et ce qu'il reste de Laura, une fois son corps disparu, n'est pas un néant insoutenable, mais bel et bien son esprit, sous une forme déconstruite et éparpillée :

On top of a pile of winter sweaters was a yellow Post-It: 'Wash these in cold water, on gentle. Lay them flat on a towel to dry!' It seemed like a fluke, until the next one. Tim found it on a bird feeder in the basement. 'If you leave this out over winter, make sure to keep it filled.' A moment later, Don turned up a green one, on the deep freeze: 'Feb. Ellen's favorite ratatouille. Thaw the day before. Heat at 350, about 20 min. Very good batch.' Maybe a hundred color-coded notes, throughout the house. All the things none of them knew how to do. (*Gain* 354)

Dans ce roman, Powers montre donc que dans son univers le concept de personne ne commence pas plus qu'il ne s'arrête avec un corps ou un statut. La survie des personnages de Powers est en effet bien plus souvent synonyme de dispersion et de confusion que d'unité, sans que ces « personnes » n'en soient pour autant fantomatiques. À l'image de Laura Boddy, beau coup des personnages de Powers contiennent à exister de façon surprenante au-delà de tous les masques qu'ils ont pu porter. Ressler laisse ainsi derrière lui un message encodé dans un distributeur de billets qui, dans ses modalités d'expression, exprime plus ce qu'il est que son corps ou que ses découvertes scientifiques ne l'avaient fait. La notion de personne, déconstruite et purifiée, est donc profondément renouvelée par Powers, qui récupère alors l'essence perdue de la notion.

2. Impersonnel et réactivation

En décrivant les types les plus récurrents de déconstruction et de démantèlement de la personne à l'œuvre dans les romans de Powers, le développement précédent permettait de souligner l'importance dans cette œuvre de soulever les masques portés par tous,

révélant ainsi le désir caractéristique de l'auteur d'explorer l'au-delà de toute personne. La personne ainsi explorée correspond à la personne telle que nous l'avons décrite, et est donc envisagée en termes de corps, mais aussi de statuts et fonctions politiques et sociales. Dans chacun de ses romans, Powers confronte son lecteur aux limites du concept de personne et l'engage à réfléchir à ce qui peut donc constituer la substance d'une personne. Le caractère quasiment systématique de cette démarche nous a conduits à l'interpréter comme un rejet du personnel, au profit d'une esthétique et d'une écriture de l'impersonnel. Reste alors à comprendre, pour reprendre le mot de Sharon Cameron, de quoi est fait l'« im » personnel créé et porté par l'univers de Powers. Certaines des questions qui se sont rapidement posées à nous nous ont conduits à établir d'emblée le fait que l'impersonnel n'est pas chez Powers la négation du personnel. L'impersonnel est plutôt une conscience des limites du personnel et une récupération d'une substance perdue. Nous reste donc à envisager de quoi est faite la substance récupérée par Powers, et à déterminer si cette substance est une entité immuable ou au contraire mouvante. Dans l'analyse qui suit, nous nous intéresserons aux mécanismes de récupération puis de réactivation de la substance perdue par certains personnages emblématiques de ce projet de réforme de soi.

Dans l'ouvrage intitulé *L'impersonnel en littérature*, les auteurs, Hélène Aji, Brigitte Félix, Anthony Larson et Hélène Lecossois, re mettent en contexte en guise d'introduction ce que le choix de l'impersonnel a signifié dans le passé. Leurs analyses les ont conduits à dire que « [r]ester ouvert à l'Impersonnel, c'est se situer de manière active dans la vie pour s'élever à une puissance de Vie inouïe », et que le choix de l'impersonnel confère une puissance nouvelle, « [l]a puissance étant la capacité à vivre » (Aji, Félix, Larson, Lecossois 8). Faire le choix de l'impersonnel semble donc correspondre aux comportements suivants :

S'ouvrir à la rencontre de l'émotion impersonnelle, dans la poésie ou dans le passage de la Vie, c'est partir à la recherche de rencontres sans préjugés. C'est en littérature, refuser tout plan d'écriture ou d'interprétation préexistant et concevoir la rencontre textuelle comme un processus en cours. Si cette rencontre littéraire est d'avance connue et mesurée, l'écrivain n'est qu'en présence du personnel, qu'Eliot appelle la « tradition » et que Deleuze, lui, définit comme « image de la pensée », où l'on ne fait que reconnaître ce que l'on cherchait dès le début. L'impersonnel en littérature doit s'envisager comme une activité et une création. (Aji, Félix, Larson, Lecossois 8)

Pour Powers, le choix d'une écriture de l'impersonnel équivaldrait donc à faire le choix d'une disponibilité essentielle de l'auteur à une énergie et à une certaine sensation de « vie » suivie d'une transcription dans ses œuvres de cette vie, autrement dit de cette « image de la pensée », au-delà de toute « tradition » ou influence. Ce choix lui permettrait alors de faire de ses personnages des créations pures, uniques, et animées par une puissance de vie inédite, quitte à ce que certains de ses personnages se présentent dans un premier temps sous un jour déstabilisant. La « vie » que Powers insufflerait alors à son œuvre et à ses personnages est à prendre au sens deleuzien du terme, tel que les auteurs de l'ouvrage cité l'expliquent :

La Vie (c'est Deleuze qui met la majuscule) ainsi définie peut être vécue de deux manières. Soit on la comprend en termes personnels, ce qui produit une façon de vivre caractérisée par le repli et la finitude, où l'écriture est simplement une fin en soi et où les réponses aux questions que l'on pose sont déjà données, retrouvées et 'reconnues', en quelque sorte, dans le texte littéraire. Soit on comprend et on vit la Vie en termes impersonnels, c'est-à-dire selon un mode où prime la création et où l'écriture n'a d'autre fin que de 'porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle.' (Aji, Félix, Larson, Lecossois 7-8)

Notre analyse s'inscrivant dans ce cadre critique, il lui reste dès lors à déterminer dans quelle mesure et de quelles manières la substance récupérée et réactivée par Powers s'apparente, si cela est le cas, à la puissance de vie deleuzienne. Powers représente à plusieurs reprises cette démarche de réactivation et de réveil de soi dans ses romans. Au cœur de nombre des intrigues imaginées par l'auteur semble donc se trouver précisément cet enjeu de récupération d'une substance et d'une essence de vie perdue. Si pour certains personnages, tels que Mark Schluter, la substance à récupérer est une substance mentale dont la perte est directement liée à un traumatisme neurologique, elle représente pour bien d'autres une « vie » passée bien moins aisément repérable. De façon générale, Powers met donc en scène ses personnages dans des moments de crise de tout type, et plus généralement dans les moments de transitions les faisant passer d'une vie à une autre. Powers qui semble ainsi s'intéresser aux mécanismes et modalités propres au phénomène de transition per mettant l'accès à une autre « vie » va finalement jusqu'à placer ses moments de transitions au centre de chacune de ses intrigues. Si la notion de crise est largement utilisée dans le domaine de la fiction, la spécificité des modalités de représentation des différentes crises traversées par Powers réside dans le fait que la crise est envisagée est intégrée à la fiction en tant que processus de réactivation et de

remobilisation plutôt qu'en tant que rupture nette et définitive. Les personnages de Powers sont décrits par la voix narrative comme éminemment conscients des limites de leur existence et de ce fait, comme se trouvant dans un état de disponibilité essentielle leur permettant d'être prêts à réformer leur vie. L'insatisfaction dans laquelle vivent nombre des personnages créés par Powers, il semble alors que la narration désigne cette insatisfaction comme potentiellement comblée par la réactivation de certains éléments perdus. Nous proposons donc de revenir sur les différents éléments réactivés par un certain nombre de personnages afin de voir en quoi ces éléments peuvent constituer des points d'accès à une vie de l'impersonnel, c'est-à-dire à une vie réactivée, décroisée et profondément renouvelée.

Dans *The Echo Maker*, c'est à un passé douloureux que Karin Schluter tourne le dos et c'est dans une vie de satisfactions médiocres mais apaisantes dans laquelle cette dernière s'installe. Le conflit familial qui la pousse à quitter sa ville natale la conduit ainsi à un exil confortable mais finit par la rattraper, la forçant ainsi à réévaluer sa vie et à faire face à une réalité complexe. Powers présente donc son personnage sur le mode binaire afin d'opposer clairement les deux vies entre lesquelles Karin navigue : « Bottomless familial shame blocked her from telling all. She's made herself witty for him, light, easygoing, even sophisticated, by local standards. In fact, she was just a shitkicker raised by zealots, with a shiftless brother who'd managed to reduce himself to infancy » (*EM* 23). Pour son petit ami, Chris, Karin parvient à maintenir l'illusion d'une vie attrayante, mais elle est vite rattrapée par son passé, et par une vie dont elle ne comprend pas l'importance au début du roman. En plus de la résolution de l'intrigue principale, c'est bien à la résolution du conflit intérieur agitant Karin Schluter que la narration travaille, permettant alors au lecteur d'observer les mécanismes de transition à l'œuvre et le passage d'une vie à une autre opérés par le personnage. Le roman décrit en définitive une boucle temporelle ramenant le personnage de Karin à son lieu d'origine :

He was back to how she'd first seen him, when she was four, staring down from the second-story landing in a lump of meat wrapped in a blue baby blanket her parents had just dragged home. [...] Karin had gotten Mark to walk and talk once already. Surely, with help from Good Samaritan, she could do it twice. Something in her almost prized this second chance to raise him right this time. (*EM* 21)

Mais c'est vers un passé alors réinvesti et réformé que Karin se tourne désormais, et c'est une relation nouvelle qui s'établit entre Karin et son frère Mark. Si la vie que récupère

ce personnage n'est donc pas nouvelle au sens où elle serait inédite, c'est bien à une vielibérée de toute faiblesse à laquelle Karin semble maintenant avoir droit. Son personnage peut alors bénéficier d'une force dont elle n'avait jamais pu faire preuve et faire face, au lieu de fuir, aux défis de son existence. La vie vécue en termes personnels et myopes que Karin peut alors rejeter ouvre à une vie uniquement dominée par la puissance d'une volonté humaine. En rejoignant le refuge de Daniel, Karin épouse une cause et fait de son activité professionnelle une source d'expression de sa force intérieure plutôt qu'un masque.

Dans *The Gold Bug Variations*, Powers fait à nouveau le choix d'une écriture de l'impersonnel en y mettant également en scène des personnages pris dans un processus de réactivation d'une vie et d'une puissance interne précédemment neutralisées. La vie à laquelle Ressler renonce ne constituait pas une vie satisfaisante en dépit des apparences, et lorsque ce dernier quitte le monde de la science, il donne à tous l'impression d'abandonner l'essentiel de ce que la vie aura à lui offrir. Pourtant, la vie qu'il menait est présente comme n'ayant jamais engagé sa personne dans la mesure où celle-ci n'était faite que de comparaisons à une norme. Toutes les décisions prises par le personnage sont en réalité liées par le narrateur à un type de pression sociale, exercée par le monde établi et normalisé de la science. Dans le monde de la science, Ressler n'était donc jamais qu'un pion parmi tant d'autres ne pouvant évoluer qu'au sein d'un échiquier aux contours préétablis :

At twenty-five, with no major contributions yet, he's under the gun. Miescher was twenty-five when he discovered DNA ninety years before. Watson was twenty-four. If the symptoms of breakthrough don't show by thirty, forget it: throw in the lab coat, get an industry job. Research—America in '57—is no country for old men. (*GBV* 44)

La rupture consommée entre Ressler et le monde de la génétique constitue en soi une révolution lui permettant de mettre fin à une vie prisonnière d'un cadre étroit et suffocant, mais cette révolution est en réalité une boucle qui le ramène à un centre de lui-même perdu au cours d'années de compétition stérile. Le personnage de Ressler, comme celui de Karin Schluter, provoque un revirement total dans sa vie, non pas pour tenter de reconstruire entièrement une identité nouvelle, mais bien plus pour réactiver son moi profond et revenir en quelque sorte aux origines de sa personne. La musique, qui donne tout d'abord l'impression d'être un remplacement de ce que la science apportait à Ressler ne tarde pas, en réalité, à être présentée comme une variation de la science :

I did not know the letters yet, but I gathered that this biologist had discovered that A, T, G, and C spelled out endless variations on the old Socratic imperative in the cells. To say that the variants came from the same command was not to say they came to the same thing. Each still had to be identified in its particular texture. For that, one could only remain alert, stay flexible, keep deep down, work. All human effort now hung on the verge of revealing something unexpected, from the simplest of beginnings. The system ran undeniably toward randomness, but along the way, a steady stream of new nuances accumulated, each complete in its complexity, each incorporating the issuing theme. Dear Goldberg, play me one of *my* variations. (*GBV* 611)

Le changement délibéré de point de vue narratif signalé par l'italique permet à la voix narrative d'identifier clairement une structure un système de fonctionnement interne au texte reflétant en même temps une conception propre à l'auteur d'une vie finissant toujours par s'organiser en cycles. L'univers de Powers propose ainsi une fois de plus au lecteur un personnage lancé dans un processus de réactivation de sa vie intérieure et de son esprit créatif, se permettant ainsi de révéler au lecteur une vision propre à l'auteur de la vie impersonnelle. Le bouleversement qu'entraîne le choix d'une vie impersonnelle se manifeste donc par le renversement d'un ordre établi, plus que par la disparition totale de cet ordre. La vie impersonnelle est donc conçue et représentée par Powers comme infiniment accessible dans la mesure où pour les personnages de la fiction, cette vie potentielle fait déjà partie des êtres. La notion de réactivation que nous envisageons dans le cadre du concept d'impersonnel semble ainsi avoir quelque à voir avec la notion de réveil mais aussi, et de façon liée, de vigilance.

Dans *Galatea 2.2*, Powers introduit à nouveau l'idée selon laquelle l'impersonnel est en réalité une variation du personnel plutôt qu'une substitution au personnel, en créant le personnage virtuel de Helen. Simulation d'intelligence humaine, Helen se situe à la frontière du personnel et de l'impersonnel. En lui donnant un nom, le personnage de Richard Powers semble alors modifier le statut du personnage et la faire passer du statut de représentation virtuelle à celui de personne. Bien que Helen n'ait pas de corps, son nom l'individualise inévitablement et cet acte de personnalisation lui permet alors d'exister au sein de la fiction au même titre que tous les autres personnages. La confusion qui s'empare du personnage de Richard Powers est à son comble lorsque ce dernier s'oppose à l'endommagement des cellules pensantes de Helen projeté par Philip Lentz :

'You don't know it would be painless, Lentz.' He fell back against his cafeteria chair and studied me. Was I serious? Had I lost it? Gone off cognition's deep end? I saw

him find, in my face, the even more indicting idea that I didn't voice: that hurting Helen in any way would be wrong. Lentz, in an instant, anticipated everything either of us might say to each other on the morality of machine vivisection. The whole topic was a wash, as insoluble as intelligence itself. He waved his hand, dismissing me as a madman. No part of her lived. To take her apart might, finally, extend some indirect service to the living. Anything else was softheaded nostalgia. (G2.2 302)

Le statut ontologique de Helen est donc un statut ambigu et indéfini, et bien que la voix narrative se garde de se prononcer sur l'humanité de Helen, ou même sur son statut de personnage, c'est dans cette incertitude même que Helen existe au sein de la fiction. Sans que cette dernière ne puisse véritablement être considérée comme une personne, Helen semble pourtant correspondre à toutes les caractéristiques d'une figure de l'impersonnel dans l'univers de Powers. Neutre et littéralement figure de la désincarnation, Helen est un être en permanence déconstruit et est présentée comme le résultat de multiples versions d'elle-même, ayant pour chacune d'entre elle perfectionné et étendu le champ de ses capacités de langage.

Each machine life lived inside the other—nested generations of 'remember this.' We did not start from scratch with each revision. We took what we had and cobbled onto it. We called that first filial generation B, but it would, perhaps, have better been named A2. E's weights and contours lived inside F's lived inside G's, the way Homer lives on in Swift and Joyce, or Job in *Candide* or the *Invisible Man*. The last release, the version that ran our simulated human, involved but one small firmware change. (G2.2 171)

Le personnage artificiel de Helen est donc une version sans cesse réajustée et réadaptée d'un type d'intelligence humaine, et cette figure que notre analyse a désignée comme une figure de l'impersonnel représente donc à travers les différentes variations d'elle-même que la fiction envisage la vision qu'a l'auteur de l'impersonnel en littérature. L'impersonnel est ainsi une variation du personnel mais implique toujours que la nouvelle version de ce que le lecteur découvre soit une version puissante et régénérée du modèle premier. Dans *The Time of Our Singing*, le talent de chanteur de Jonah Strom, qui est décrit comme exceptionnel en tout temps et tout lieu, est un talent qui selon nous est également présenté sous un jour impersonnel dans la mesure où il est sans cesse renouvelé par le personnage de Jonah. La musique que crée Jonah a un pouvoir qui se joue de toute limite et qui atteint une puissance universelle que seule une pratique impersonnelle de cet art peut permettre conférer. La préoccupation principale de Jonah est donc de ne jamais se laisser

enfermer dans un type de musique et de raviver de l'intérieur un talent en permanente situation d'instabilité. La conception impersonnelle qu'a Jonah de son art le conduit à refuser ainsi tout rôle imposant un quelconque étau idéologique ou social, ou même temporel :

The man is never named. Throughout the score, he's identified as 'The Negro.' [...] 'It... might be important.' I don't know why I bothered saying anything. 'Important, Mule?' He cried for the kill. 'Important musically? Or important socially?' He gave the word a pitch that wasn't quite contempt. Contempt would have betrayed too much interest. 'It's timely.' 'Timely? What the hell is that supposed to mean, Mule?' (TS 390-391)

La musique ne doit donc répondre pour Jonah qu'à ses propres exigences et une fois fait le choix d'une conduite impersonnelle de son art, ce dernier n'a alors d'autres préoccupations que de le maintenir en vie. La vie de son art implique, comme cela était le cas dans les exemples précédents, la réactivation de ce qui était déjà là, qui dans le cas de Jonah est celle de son talent originel, et équivaut ainsi à purifier la pratique qu'il avait de son art :

It's taken me a while to purge my voice of all the tacky tricks and who-time shit I've been stroken for these last few years. But I'm finally clean. [...] Suddenly, the past is the coming thing. There's a whole school up in the Netherlands, and one's even starting back in Paris. Something's happening. A whole wave of people reinventing music. I mean the earliest. (TS 506)

Dans *The Time of Our Singing* également, Powers semble ainsi exprimer sa vision d'un monde organisé en cycles selon un système de retours et variations, prenant la forme d'échos ou de variations. En créant un double niveau narratif, Powers se donne ainsi les moyens d'établir un système référentiel interne et peut dès lors faire jouer les deux niveaux entre eux. D'une certaine façon, la vie n'est donc jamais que retour de ce qui a déjà été vécu, et ce que les modalités d'écriture expriment se trouve renforcé dans ce roman par le thème scientifique choisi par Powers. Le personnage de David Strom représente dans son discours scientifique une conception du monde et de la vie qui reprend finalement sur un autre mode ce que le personnage de Jonah Strom affirmait à propos de la musique. En effet, tout le travail accompli par le père et que les enfants Strom ne comprenaient pas avait pour but de faire la preuve que le temps n'est fait que de boucles temporelles, abolissant ainsi toute vision chronologique du monde :

‘Where has the time gone ? It was here just a minute ago.’ It doesn’t exist, says Da. Nor, apparently, does motion. There is only more likely and less likely, things in their configurations, thousands, even millions of dimensions hanging fixed and unmoving. We put them in order. ‘We feel a river. In reality, there is only ocean.’ And my father is at the bottom of it. ‘There is no becoming. There is just *is*.’ (TS 90)

A ce stade de nos analyses, nous avancerons donc que c’est au double niveau narratif et thématique que Powers parvient à exprimer une vision du monde articulée autour de la notion de réactivation du passé et de cycle. L’auteur justifie en premier lieu de façon scientifique une conception de la vie qu’il exprime d’ailleurs dans chacun de ses romans et de façon différente, de façon à pouvoir ensuite y introduire un prisme narratif et philosophique de lecture. Le discours scientifique tenu par la voix narrative dans *The Time of Our Singing* est en effet un discours fort étayé et résultant de recherches intensives et abouties de la part de l’auteur.

La conception de la vie de l’auteur qui à force d’échos narratifs impose le moment présent comme l’unique temps dans lequel les êtres peuvent en définitive exister, va implicitement de pair avec une participation totale des êtres au moment présent. Le fin réseau sémiotique mis en place par Powers lui permet alors de mettre la « vie », telle qu’il l’envisage, au centre de l’existence de chacun de ses personnages, mais de façon à ce qu’aucun ne prenne véritablement conscience de ce que cela implique. La vie est donc alors pour eux ce que Sharon Cameron désignait comme « Something—an excess that does not pertain to character—nonetheless passes through it, making characters permeable to attributes that are not uniquely theirs and that are even antithetical to their attributes [...] » (xiii). La participation des êtres à leur vie mentionnée plus haut, qui peut prendre la forme d’une réactivation de la vie et de soi, est révélatrice d’une puissance sans cesse renouvelée et réaffirmée, et semble bien reprendre les principes fondamentaux de la conception deleuzienne de la vie. En effet, dans le cas de l’œuvre de Powers comme dans celui de la pensée de Deleuze, la vie n’est vécue que si son essence, révélée et accessible grâce à une conduite impersonnelle des êtres, est mise au centre des existences de chacun. La conduite impersonnelle de cette vie, qui, comme ce développement l’a démontré, signifie que les personnes réévaluent leur vie et dépassent toute limite pour vivre pleinement leur existence, amène donc les personnages des romans de Powers à vivre activement, et dès lors à créer.

3. Impersonnel et création

Une fois renouvelée, réévaluée et vécue pleinement, la vie des personnages semblent les conduire à diverses situations de création. En effet, il semble, selon nous, que la vie, telle que Powers la représente, et dès lors qu'elle reprend tout son sens, est toute entière tournée vers des perspectives de création. En d'autres termes, la vie, pour tous ses personnages, ne vaut d'être vécue que si elle ouvre à un processus de création. Dans cette partie, nous reviendrons sur le cas des figures d'écrivains et nous tenterons de voir en quoi ces derniers peuvent être considérés comme emblématiques du parcours typique de tout être dans l'univers de l'auteur. Ces figures d'auteurs suivent en effet la démarche de déconstruction et de réaction de la vie que nous avons étudiée et poussent les personnages à vivre une « vie » aux modalités certes variables et aux contours parfois indéfinissables, mais systématiquement tournée vers un horizon créatif.

Les figures d'auteurs parmi lesquelles nous trouverons Richard Powers dans *Galatea 2.2*, Russell Stone dans *Generosity*, Gerald Weber dans *The Echo Maker* et Franklin Todd dans *The Goldberg Variations*, nous permettront peut-être de mieux comprendre la vision qu'a l'auteur du processus de création propre à la littérature. Le personnage nous semble le plus emblématique des modalités de représentation de l'activité d'écriture et que nous étudierons dans un premier temps sera donc celui de Richard Powers qui dans *Galatea 2.2* est auteur en résidence à l'université d'Urbana Champaign. Partiellement inspirée de son propre parcours, cette figure d'auteur se démarque ceci dit très rapidement de la figure de Powers, l'auteur, pour s'installer dans son rôle d'auteur désabusé et épuisé :

My official title was Visitor. Unofficially, I was the token humanist. My third novel earned me the post. The book was a long, vicarious re-creation of the scientific career I never had. The Center saw me as a liaison with the outside community. It had resources to spare, the office cost them little, and I was good PR. [...] I had no desire to write about science. My third novel exhausted me for the topic. I was just then finishing a fourth book, a reaction against color reason. This new book was fast becoming a bleak, baroque fairy tale about wandering and disappearing children. (G2.2 4-5)

Tournée en dérision, l'activité d'écrivain de Richard Powers est présentée comme une campagne de publicité visant à donner l'illusion d'une accessibilité des sciences pour le

grand public. Cette vision de l'acte d'écrire désigne de toute évidence une impasse littéraire dont le personnage de Richard Powers se trouve apparemment prisonnier, en dépit du succès que le choix du sujet spécifique des sciences lui a permis de récolter. Comme son personnage, l'auteur Richard Powers se distingue par la façon dont il associe brillamment disciplines d'humanité et sciences, mais semble avoir une position relativement conservatrice et nuancée dans un débat contemporain pourtant très favorable à la cause de ces écrivains hybrides, comme le soulignent des critiques tels que Vibeke Sorensen, dans le récent ouvrage intitulé *Switching Codes* :

[Artists] who critically and creatively engage the intersection of technology with world cultures, the environment, and ecology employ cooperative and lateral rather than competitive and hierarchical structures. They present important alternative paths that impact the field of digital media, of all the arts, and world cultures by providing new forms of entry to technology and media for people around the world. (Bartscherer, Coover 244)

Dans *Galatea 2.2*, la souffrance du personnage provient donc essentiellement d'une activité insatisfaisante et cette errance littéraire est rendue d'autant plus douloureuse par le souvenir, ou l'intuition, d'un autre type de livre, se rapprochant de ce que Deleuze appelait la « Vie » :

The book I wanted to write, the book I must have heard somewhere in infancy, unrolled farther than I could see from the locomotive, even leaning out dangerously to look. That passage stretched out longer than love, longer than evasion, longer than membership in this life. I lingered like a first lesson. Outlasted even my need to pin down the broken memory and reveal it. That sentence, the return leg of the northern line, tried to leap the tracks of desire. [...] But the low-grade hammering on rail that haunted my lifelong day dampened to a distant click the longer I failed it. I felt myself dropped off at a deserted siding, numb and clueless as to how I had arrived there. (G2.2 26-27)

Hanté par le besoin d'accéder à cet autre type d'écriture, c'est en sortant d'un cadre de création prédéfini et sclérosant, ou pour le dire autrement, c'est en se confrontant à nouveau à un monde étrange et déstabilisant que le personnage de Richard Powers s'extirpe de sa torpeur littéraire. Lancé dans le projet d'intelligence artificielle créé par Lentz, le personnage de Powers n'a d'autre choix, au cours de la fiction, que de remettre en question tout ce qui lui semblait acquis et stable et de redéfinir les frontières de l'humain et du

personnel. La sortie du personnage dans un monde inconnu réactive le désir de ce livre d'antan qui le hantait et lui permet alors de reprendre son activité créatrice : « Each metaphor already modeled the modeler that pasted it together. It seemed I might have another fiction in me after all. I started to trot, searching for a keyboard before memory degraded » (G2.2 328).

Le deuxième personnage créé par Powers pour incarner ce même parcours de création est celui de Russell Stone, dans *Generosity*, qui représente également une figure de créateur épuisée et désillusionnée, en situation d'abandon littéraire :

He wrote an account of Pima County estate auctions. Every magazine he sent it to rejected it as polite and lifeless. He composed several short nature features involving no people at all. When even the nature magazines asked him to liven up his accounts with a little quirky presence, he lost heart. (G 15)

A un moment précis, Russell Stone, comme le personnage de Richard Powers, tourne donc véritablement le dos à la littérature au point, non seulement de ne plus écrire, mais également de ne plus lire. Toute la puissance créatrice du personnage est paralysée par une perte du souffle de vie deleuzien et une sensibilité restreinte aux limites du personnel. Il nous semble ici intéressant de rappeler l'ironie de la situation dans laquelle se trouve Russell Stone, qui est en effet décrit comme ayant dû quitter la littérature après avoir subi les effets violents d'une situation d'écriture uniquement fondée sur un cadre narratif « personnel » : « His work was that contradiction in terms : creative nonfiction. Back then, people still called them personal essays » (G 13). Son projet littéraire d'enquêteur portraitiste, aux frontières toutes définies et permanentes, le laisse donc « sans vie », dans toutes les acceptions du terme :

He could no longer read anything even vaguely confessional. Intimate revelations or domestic disclosures crept him out. He dosed himself with popular science and commodity histories—how the spice trade or cultivation of the bee set mankind on an unforeseen destiny. [...] Now he no longer wrote in books. In fact, he started making the rounds of Bookman's stores, buying up the best impersonal books faster than he could read them, just to save them from scribblers. (G 16)

Powers incarne avec le personnage de Russell Stone la chute inévitable qui frappe les auteurs faisant le choix d'une écriture « personnelle », et semble donc s'accorder avec la conception deleuzienne de la littérature :

Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot). Certes, les personnages littéraires sont parfaitement individués, et ne sont ni vagues ni généraux ; mais tous leurs traits individuels les élèvent à une vision qui les emportent dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux : Achab et la vision de Moby Dick. (13)

Les portraits acerbes dont Russell était l'auteur et la myopie des démarches littéraires le condamnent donc à une perte de soi, et le type de littérature choisie par Powers pour son personnage peut être considéré, selon nos analyses, comme un signe univoque de la position de l'auteur.

Le parcours de Russell Stone dans *Generosity* est un parcours qui révolutionne sa vision du monde et des êtres et l'ouvre à nouveau à la vie. Toutefois, le véritable enjeu assigné à cette figure de l'auteur, et à l'auteur lui-même finalement, reste celui de la création, comme l'attestent cet échange symbolique de livre à la fin du roman :

She knows this book. *Make Your Writing Come Alive*. She reaches out with her left hand, afraid to touch the thing. She flips the pages at random. Ink annotations fill the margins—eager notes and glosses that now seem like the black box of a plane shot out of the sky. [...] 'It's not mine,' she says. 'Give it to Russell. He will need this.' I will need much more. Endless, what I'll need. But I'll take what I'm given, and go from there. (G 295)

L'intervention autoriale a pour effet d'amplifier l'importance du thème sous-jacent à toute l'intrigue. Une fois encore, Powers met en scène les difficultés de l'acte de création et réaffirme la nécessité pour tout membre de la communauté littéraire comprenant lecteurs et auteurs, de rompre avec le monde des limites et du personnel, se rapprochant selon nous, de la conception deleuzienne de l'écriture :

Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. (11)

Le choix narratif d'une remise en circulation du livre de théorie « *Make Your Writing Come Alive* » constitue un moyen subtil de redynamisation du texte, au moment même de sa clôture, et permet à l'auteur de réactiver à l'infini la « Vie » dont il le dote.

La dernière figure d'auteur que nous choisirons d'intégrer à notre développement est celle de Franklin Todd, qui de façon très symbolique, est lui un personnage en fuite. Franklin Todd représente le type d'écrivain le plus contradictoire, sans doute, de la conception de l'écriture qui semble être celle de Powers. Eternel doctorant, Franklin Todd, dans la logique américaine, n'hérite même pas d'un titre comme cela avait pu être le cas pour le personnage de Richard Powers dans *Galatea 2.2*, tel que « Researcher » ou « Visitor », dans la mesure où tout doctorant n'est jamais que « candidat au doctorat » aux Etats-Unis. En plus de ne pas réellement être en mesure de définir son statut littéraire, Franklin Todd est décrit comme ayant également perdu de vue toute raison d'écrire sur un sujet finalement très peu défini ou même désiré :

Franklin has been trying to write a dissertation on the artist for years, searching for sufficient motivation to produce a treatise of interest only to a dozen specialists in the world. He nibbled at the project, two years stretching into four. Procrastination at last exhausted his assistantship money at Columbia. (*GBV* 66)

La figure d'écrivain que Powers incarne en Franklin Todd est une figure de l'évanescence et de la distraction absolue, perdue dans des fantasmes et délires infinis, mais qu'il ne peut transformer en énergie active, comme Deleuze, lui, l'envisageait : « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Ecrire pour ce peuple qui manque... ('pour' signifie moins 'à la place de' que 'à l'intention de') » (15). Franklin Todd est un personnage qui ne peut transformer ses propres délires en un souffle de puissance littéraire et qui, par conséquent, est condamné à une série d'infinies distractions :

As sympathetic as I am to the scholar's need to speak in tongues, as much as I share his delight in word acquisition, Flemish would not be the first language Frank has distracted himself with. He invested years in French and German and can at least read Italian, if his pronunciation tends to scumble into sfumato. (*GBV* 68)

La carte envoyée à Jan O'Deigh en guise de texte signale une fabulation et une fonctionnalisation de sa propre existence, qui une fois de plus, n'aboutit à aucun acte de communication et n'exprime aucune puissance. L'élément de fabulation n'est pourtant pas

la raison de l'échec de Franklin Todd dans ses activités d'écriture car, comme Deleuze le rappelait, « [i]l n'y a pas de littérature sans fabulation, mais, comme Bergson a su le voir, la fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Elle atteint plutôt à ces visions, elle s'élève jusqu'à ces devenir ou puissances » (13). La raison ultime de l'échec de Franklin Todd est celle sur laquelle Jan revient en ces termes :

The real impediment—one as one—folded—as seeing—is Franklin's inability to convince himself that the project has any worth. A year ago, our little band breaking up, I said to him, 'At least this is goodbye to distractions. Now you'll have the time to get back to Herri.' His parting shot was: 'Why bother?' (*GBV* 68)

L'échec de Franklin Todd dans tous les projets, au-delà du domaine littéraire, auquel Powers semble le condamné est donc lié à son état de fondamentale faiblesse ontologique. En perpétuelle fuite, ce personnage ne peut mener à bien aucun projet ou maintenir aucune relation en dehors de la relation virtuelle qu'il entretient avec le fantôme du passé de Ressler. Dépourvu de toute puissance, il ne peut donc que s'enfermer dans des quêtes futiles, pendant que Jan, elle, élucide le sens des faits dont elle fait la découverte. Franklin est un personnage du repli existentiel, qui ne peut sortir de lui-même et souffre d'avoir l'intuition de l'existence d'un monde avec lequel il ne peut s'empêcher d'aspirer à communiquer par le biais d'écrits qu'il ne peut pourtant jamais achever.

Si les horizons créatifs sur lesquels le choix d'une conduite personnelle de la vie ouvre sont souvent des horizons littéraires, il convient pourtant de souligner que dans l'univers de Powers, la notion de création recoupe bien d'autres activités le plus souvent scientifiques. Les fréquentes analyses que nous avons menées sur les différentes figures de scientifiques peuplant les romans de l'auteur nous montrent que la science évolue effectivement en parallèle des activités d'écriture représentées. Créer pour Powers pourrait donc autant revenir à écrire pour toucher autrui qu'à mener à bien des projets scientifiques dont les résultats bénéficient à l'humanité. La place de choix laissée aux sciences par Powers et que les critiques soulignent systématiquement ne doit pas pour autant donner à penser que l'auteur, après avoir représenté de si nombreuses figures d'écrivains en crise, désigne la science comme seul horizon de création fiable. Tout autant que les figures d'écrivains, les figures de scientifiques sont envisagées de façon nuancée et leur activité de création même est présentée comme n'ouvrant potentiellement à la « Vie » deleuzienne qu'à certaines conditions. Tous les personnages de scientifiques, autant Richard Kraft que David Strom ou encore que Ressler, ont pour but de mettre au service de l'humanité leurs

découvertes et talents. Pourtant, le bilan nuancé que Vibeke Sorensen dressait des nouvelles technologies dans son article intitulé « Rewiring Culture, the Brain, and Digital Media » est bel et bien représenté par Powers dans ses romans :

While specific uses of media in the digital community—like Jeffrey Shaw’s and Roderick Coover’s work—show the possibilities and potentialities of interruptions and frictions, there are far more lost opportunities and disconnections than solutions or connections in this environment. The illusion of continuity today is laid bare by this increasing exposition of discontinuity and exclusion. The human mind reacts by filling in gaps and making bridges, attempting to fit fragmentary memories into some kind of cohesive narrative. (Bartscherer, Coover 242)

Les sciences choisies par Powers dans ses romans ont en commun de représenter des méthodes scientifiques pionnières et ambitieuses mais également de ne réussir qu’avec difficulté à permettre aux êtres de mieux se connaître et de comprendre autrui. Scientifiques et écrivains sont donc, dans la fiction de Powers, traités avec au tant de nuance, et n’accèdent à la « Vie » qu’après avoir fait le choix d’une conduite impersonnelle de leur art.

Une dernière remarque semble s’imposer à notre développement. Nous avons vu que toutes les figures d’auteurs et de scientifiques créées par Powers accèdent par le biais de diverses révolutions individuelles, à la « Vie » del euzienne, et à une puissance de création jusque-là inaccessible. Mais au-delà de cette puissance, c’est sans doute, simultanément et passionnément, à un plaisir réactif, retrouvé, et re-senti, que tous accèdent. De sorte que, le choix (ou la nécessité) d’une écriture de l’impersonnel, qui va de paire avec une vie régénérée, ouvre également à un plaisir de la création. Barthes rappelait en ces termes ce que représente en définitive un texte de plaisir :

Le plaisir du texte est une revendication justement dirigée contre la séparation du texte ; car ce que le texte dit, à travers la particularité de son nom, c’est l’ubiquité du plaisir, l’atopie de la jouissance. Idée d’un livre (d’un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celles de la « vie » et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l’aventure. (*Le plaisir du texte* 79)

En refusant les limites qu’une vision personnelle du monde imposerait, Powers accède et donne accès au plaisir procuré par le processus de création. L’espace du texte devient donc un lieu de rencontres et conduit à la mise en place d’une communauté de

lecteurs et de créateurs, échangeant et se répondant dans un dialogue ouvert et constamment reconduit.

CONCLUSION

Au cours de cette étude qui a tenté d'amorcer un certain nombre de discussions sur la question des modalités d'écriture du personnage dans l'œuvre de Powers, il s'est entre autres agi de rendre compte d'un aspect à mon sens négligé de l'œuvre de l'auteur et de démontrer que si la variété de ses romans est certes vertigineuse, il n'est pourtant pas impossible de l'envisager d'une façon synthétique. Un des objectifs de cette thèse a donc été de contribuer à faire évoluer la perception de son œuvre dans un champ critique qui n'avait jusque-là pas complètement rendu justice à un des traits les plus marquants de ses romans. Le caractère unique de cette étape initiale de mon projet a fortement influencé la conduite de l'ensemble de cette étude dans la mesure où j'ai tenté d'aborder chaque aspect de l'œuvre de Powers et chacune des étapes de mon analyse avec un regard neuf et débarrassé des préjugés dont souffrent ses romans, jugés trop spécialisés, ou mêmes hermétiques. Le parcours herméneutique dont cette thèse rend compte a visé à démontrer que l'œuvre de Powers, loin d'être hermétique, propose à l'inverse un texte dont la qualité essentielle est de déstabiliser son lecteur pour l'ouvrir à des horizons différents et toujours plus stimulants. Par le biais spécifique de leurs personnages, les romans de Powers parviennent à entraîner le lecteur dans un processus passionnant de quête et d'exploration du sens à donner aux traits récemment acquis par la société américaine au tournant du XXI^e siècle.

Au terme de cette étude, je souhaiterais revenir sur les points les plus saillants de mon analyse des choix narratifs de l'auteur, dans le processus de création et dans le traitement des personnages, afin de souligner l'importance et la richesse de la notion de déstabilisation dans l'œuvre de Richard Powers.

Le premier moment de cette thèse a été l'occasion d'établir non pas une typologie des personnages de Powers, mais d'analyser et de rassembler synthétiquement les caractéristiques et modalités de présence narrative les plus récurrentes des personnages créés par l'auteur. Le but de cette entreprise était de tenter de voir s'il était possible de dégager des points de rencontres et de convergences entre les personnages et de voir ce que le résultat de ces observations pouvait signifier et révéler sur l'ensemble d'une œuvre souvent analysée hors du cadre des personnages. Il est ressorti de l'analyse de ces

caractéristiques narratives le fait qu'il n'existe qu'un point commun majeur entre l'ensemble des personnages créés par l'auteur et que ce point commun a moins à voir avec un « type » de personnages, qu'avec le type de relation qu'entretiennent ces personnages entre eux et avec le monde dont lequel ils évoluent. Diverses modalités des liens entretenus par ces personnages ont été étudiées, et qu'il s'agisse de liens virtuels et technologiques, ou de liens familiaux, professionnels, sociaux, historiques ou économiques, il est apparu que ces liens compromettent grandement l'unité et l'individualité constitutive de leur être. Nous avons désigné cette situation de connectivité extrême aux autres et au monde comme source d'aliénation pour les personnages, qui sont alors représentés par l'auteur dans les diverses situations de dérive et d'écartèlement ontologique que ce dernier leur attribue. La mise en danger de l'individualité des personnages a ensuite conduit à réfléchir à la nature des relations qu'il leur est donné d'entretenir avec autrui et nous a permis d'élucider la vision du monde et des êtres représentée par l'auteur à travers ces modalités de construction des personnages. En permanence happés par le monde extérieur, les personnages des romans de Powers finissent par devenir impossibles à cerner et relativement inaccessibles, fondant ainsi probablement l'essentiel des critiques qui leur sont faites. À la dérive, ou en fuite, seule une visibilité partielle et souvent frustrée de ces personnages est donnée au lecteur, qui n'a alors d'autres choix que de recomposer comme il le peut, au fil des indices et codes à déchiffrer que sèment les figures de narrateur, l'unité psychologique, narrative, esthétique et philosophique de chacun d'entre eux. Dans ce processus, il apparaît cependant que les réseaux de liens aliénants dans lesquels les personnages sont pris et qui résulte en une disparition partielle de leur individualité, rendent paradoxalement possible un degré de visibilité accrue redéfinissant littéralement la notion d'accessibilité. En représentant ses personnages aux moments où ceux-ci se débattent avec un monde en mutation, et en ne montrant jamais d'eux, par exemple, un visage qui permettrait au lecteur de contempler au moins une part d'eux, Powers parvient à révéler bien plus de ses personnages que tout portrait réaliste ne peut le faire. Le paradoxe d'une esthétique de l'invisibilité partielle et d'une compréhension enrichie de ces personnages a posé le premier jalon de ma démonstration et m'a permis de rendre compte de la complexité de la position littéraire autant que sociopolitique de l'auteur.

La première étape de nos analyses qui proposait l'idée que les personnages de Powers étaient représentés privés d'une autonomie les rendant du coup difficilement accessibles au lecteur, nous a amenés à nous interroger sur la conception générale du personnage dont ces partis-pris narratifs étaient le signe. Le fait que les personnages de

Powers soient souvent représentés comme prisonniers de réseaux relationnels et humains et que très peu d'autonomie ne leur soit accordée nous a tout d'abord conduits à en déduire que l'auteur se situait du côté d'une conception structuraliste et sémiotique du personnage, faisant de lui un support narratif favori pour organiser efficacement le cours de la narration. Les diverses situations et degrés d'aliénation dont sont prisonniers nombre des personnages de Powers peuvent alors être considérés comme le reflet d'une conception immanentiste du personnage et d'une toute puissance du narrateur. Le personnage est alors une marionnette au sein de la fiction comme au sein de la narration, se trouvant au service de tous sauf de lui-même. Personnel narratif, le personnage ne serait plus alors pour Powers qu'un outil littéraire de plus lui permettant d'exprimer sa vision du monde. Pourtant, très vite, le cours de nos analyses a renversé cette théorie et a démontré que les modalités de présence dans le texte des personnages de Powers les désignaient comme le contraire des enveloppes vides qu'ils semblaient être. En mettant en scène ses personnages de façon récurrente dans des situations de prises de paroles renversant ou bouleversant le cours de la narration, Powers les place au centre du récit plutôt que dans une périphérie dédaignée. Ce constat nous a alors forcés à redéfinir le statut du personnage et à conclure à une conception nuancée et paradoxale du personnage, fondée sur un principe de contribution au récit mais également de discontinuité. Se distinguant dans le récit de façon sporadique, les personnages de Powers semblaient alors ne pas constituer de passerelles adéquates entre le narrateur et le lecteur, mais une fois encore cette déduction première a été réfutée. L'étude de l'effet spécifique des personnages créés par Powers sur le lecteur a montré que la discontinuité qui caractérise les modalités de présence des personnages au texte permet en réalité au lecteur d'entrer dans le texte d'une manière certes médiatisée mais aussi libérée. Leur discontinuité constitue alors la fondation même de ce que notre étude désigne par le terme d'« effet personne » au sens où Jouve l'entend, et devient à la fois la condition et le mode d'adhésion et de fusion du lecteur à ces personnages. Au terme de la deuxième partie de cette thèse, il est ainsi apparu que les modalités spécifiques à l'auteur de représentation des personnages, qui mêlent en effet proximité et invisibilité, aboutissent à la mise en place d'un nouveau type de relation entre lecteur et personnage dépassant de simples mécanismes d'identification.

La récurrence de la notion de paradoxe dans l'œuvre de Powers ayant constitué le fil conducteur de notre étude sur les personnages, le troisième et dernier mouvement de cette thèse s'est efforcé, si ce n'est de résoudre, d'au moins comprendre ce qui se joue dans ces

mouvements constants d'oscillation entre un sentiment de proximité et de distance avec les personnages. L'ensemble des études sur le personnage envisagées dans cette thèse semblent avoir en commun une préoccupation pour l'impact qu'ont les personnages, non pas sur le cours du récit, mais plutôt sur les lecteurs, cependant la nature de cet « effet » ou de cet impact est rarement envisagé en termes de paradoxes, et la relation du lecteur avec le personnage semble réduite à des schémas quelque peu manichéens. Dans cette troisième partie, j'ai donc cherché à voir en quoi l'œuvre de Powers propose à travers une écriture novatrice du personnage une alternative à une logique largement binaire et visant à juger en caractère en termes d'affects. Si, en apparence, les personnages de l'œuvre de Powers ne sont pas toujours des plus faciles à apprécier, et s'ils ne semblent pas nécessairement conçus pour captiver l'attention du lecteur, ces derniers n'en frappent pas moins l'attention d'un lecteur, dont l'intérêt pour ces figures éminemment touchantes et représentées d'une façon qui souligne leur exemplarité ne manque jamais d'être renouvelée. Tour à tour, proches et lointains, les personnages que crée Powers sont le signe d'une esthétique de l'impersonnel dont la spécificité réside dans le maintien d'une distance subtile, ou d'une proximité imperceptible, entre lecteurs et personnages. Ces personnages renvoient plus le lecteur à lui-même et au monde qui l'entoure qu'ils ne le font se perdre dans l'espace romanesque des personnages, et la portée pédagogique et politique de son œuvre est ainsi largement révélée par ces modalités spécifiques d'écriture du personnage. Les personnages que rencontre le lecteur dans ces romans sont autant le reflet d'une vision du monde et des êtres de l'auteur qu'une façon d'enjoindre le lecteur à réfléchir lui-même aux impasses propres à la société dans laquelle il vit. La puissance du souffle qui traverse chacun des romans de Powers est due, selon moi, au paradoxe de l'impersonnel, qui se manifeste à travers des personnages aux rôles narratifs ambigus et entretenant avec le lecteur des relations complexes, car l'apparente indifférence que génère nombre de personnages et de figures de narrateurs fonde précisément le désir du lecteur et l'implique de façon active dans un récit aux enjeux toujours plus larges. À la fois désintéressés, et détournés de l'espace du roman, les personnages de la fiction de Powers réinvestissent pourtant cet espace et y font pénétrer le lecteur, plutôt que de l'en exclure. Le roman est avec Powers un espace fondamentalement ouvert, et est conçu, comme l'écriture des personnages en témoigne, comme un espace de circulation du sens et de communication entre personnages, narrateurs, lecteurs et auteur.

Au fil de cette étude sur le personnage dans l'œuvre de Powers, je me suis rendue compte qu'un aspect essentiel de ce travail résidait dans l'effort de réhabilitation de ces

personnages, à mon sens, mal interprétés, et révélateurs d'une approche globalement simpliste de l'œuvre de Powers. Si bien des caractéristiques de l'œuvre de Powers ont été jugées paradoxales dans cette étude, il ne sera donc pas surprenant que je qualifie de paradoxale la démarche d'un projet qui vise essentiellement à jeter une lumière nouvelle sur un auteur et sur des personnages que tous s'accordent à considérer comme majeurs dans les divers contextes narratifs, épistémologiques et scientifiques auxquels ils sont associés. J'ai voulu, pour ma part, rendre compte du « reste » de l'œuvre de Powers, et élucider les raisons d'un effet paradoxal des personnages et de choix narratifs contradictoires. En outre, j'ai tenté de souligner la portée politique et l'engagement de l'œuvre d'un auteur trop hâtivement classé dans un hors temps abstrait. Eminemment ancrée dans la réalité du tournant du XX^e siècle, l'œuvre de Powers se préoccupe des difficultés et défis que posent les spécificités technologiques et scientifiques de notre époque et met en scène à travers des personnages complexes et aux parcours passionnants, les impasses et merveilles caractérisant la vie de tout contemporain de cette œuvre. Les romans de Powers constituent une œuvre formidablement complexe et d'actualité car elle par le avec honnêteté et clairvoyance de ce que la notion même de complexité des rapports humains signifie à l'époque de l'accélération de tous les savoirs, et paradoxalement, de la stagnation des échanges entre les êtres. L'œuvre de Powers se passionne ainsi pour la nature humaine plus que pour toute science, et c'est l'incroyable insistance avec laquelle les personnages s'interrogent en permanence sur eux-mêmes et sur autrui qui organise le récit. A travers ses romans, l'auteur invite donc à se pencher sur les mécanismes d'analyses et sur les courses à l'introspection et à la compréhension dans lesquelles tous, dans les romans de Powers, et sans doute aussi dans le monde contemporain, se lancent. Parcours herméneutiques intenses, les romans de Powers sont un lieu de contemplation, de silence, et de réflexion, et proposent une expérience unique de la représentation de la complexité humaine en littérature.

BIBLIOGRAPHIE

I ROMANS DE RICHARD POWERS

Three Farmers On Their Way to a Dance. New York: Harper Perennial, 1992 et 2001 (nouvelle édition); France : Editions Le Cherche-Midi [*Trois Fermiers s'en Vont Au Bal*], trad. Jean-Yves Pellegrin, 2004.

Prisoner's Dilemma. New York: McGraw-Hill, Collier Books, 1989; Canada : Harper Perennial & Harper Collins Canada Ltd., 1996.

The Gold Bug Variations. New York: Scribner's, Harper Perennial, 1992; Canada: Harper Collins, 1992.

Operation Wandering Soul: A Novel. New York: Morrow, 1993; London : Abacus, 1993; New York: Harper Perennial, 1994; Canada: HarperCollins, 1994.

Galatea 2.2.. New York: Harper Perennial, Canada: HarperCollins, 1996; London: Abacus, 1996.

Gain. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998; London: Vintage, 2001.

Plowing the Dark. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000; New York: Picador USA, 2001; London: Heinemann, 2001; London: Vintage 2002.

The Time Of Our Singing. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003; London: Heinemann, 2003, New York: Picador USA, 2004; Paris : Editions Le Cherche-Midi, trad. Nicolas Richard, 2005.

The Echo Maker. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006.

Generosity. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009.

II AUTRES PUBLICATIONS DE RICHARD POWERS

NOUVELLES

« Modulation », *The Best American Short Stories 2009*. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

« To the Measures Fall », *The New Yorker*. 18 octobre 2010 (72-77).

« Enquire Within upon Everything », *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Ed. Thomas Bartscherer and Roderick Coover. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011.

ESSAIS

« A Game We Couldn't Lose », *New York Times*. 18 février 1996, (IV13).

« Losing Our Souls, Bit by Bit », *New York Times*. 15 juillet 1998 (A19).

« Life by Design: Too Many Breakthroughs », *New York Times*. 19 novembre 1998 (A32).

« Eyes Wide Open », *New York Times Magazine*. 18 avril 1999 (80-83).

« American Dreaming: The Limitless Absurdity of Our Belief In an Infinitely Transformable Future », *New York Times Magazine*. 7 mai 2000 (67).

« Being and Seeming: The Technology of Representation », *Context* 3. 2000. Web. 2 octobre 2011. <<http://www.centerforbookculture.org/context/no3/powers>>.

« The Simile », *New York Times Magazine*. 23 septembre 2001 (21-22).

« Ba-Da Bang », *New York Times Magazine*. 30 décembre 2001 (49).

« How to Speak a Book », *The New York Times*. 7 janvier 2007. Web. 2 octobre 2011. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage>>.

« Out of Body, Out of Mind », *The New York Times*. 26 décembre 2009. Web. 2 octobre 2011. <<http://www.nytimes.com/2009/12/27/opinion/27powers>>.

« What Is Artificial Intelligence? », *The New York Times*. 6 février 2011. Web. 2 octobre 2011. <<http://www.nytimes.com/2011/02/06/opinion/06power>>.

ENTRETIENS

- Anonyme, « The *Esquire* Conversation with Richard Powers », *Esquire*. juillet 2000 (46).
- ARCHER, Neil. « Mapping the Here and Now: An Interview with Richard Powers », *Tamaqua*. vol. 5 n°2. 1995.
- BERGER, Kevin. « The Art of Fiction CLXXV: Richard Powers », *The Paris Review*. vol. 164. 2003.
- BERUBE, Michael. « Urbana Renewal », *Village Voice*. vol. 40 n°23. 6 juin 1995.
- BIRKERTS, Sven. « An Interview with Richard Powers », *Bomb*. 1998.
- CRYER, Dan. « Talking with Richard Powers: The Master of Contrasts », *Newsday*. 28 juillet 1998.
- FULLER, Randall. « An Interview with Richard Powers », *The Missouri Review*. vol. XXVI n°1. 2003.
- HERMANSON, Scott. « Home: A conversation with Richard Powers and Tom LeClair ». 9 mars 2008. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/corporate>>.
- MILLER, Laura. « The Salon Interview: Richard Powers ». 23 juillet 1998. Web. 18 octobre 2011. <http://www.salon.com/books/int/1998/07/cov_si_23inta.html>.
- MORROW, Bradford, POWERS, Richard. « A Dialogue », *Conjunctions*. n°34. 2000.
- NEILSON, Jim. « An Interview with Richard Powers », *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 18 n°3. 1998.
- PELLEGRIN, Jean-Yves. « Only the Conversation Matters », *EJEAS*, n°1, 2007.
- WILLIAMS, Jeffrey. « The Last Generalist: An Interview with Richard Powers », *Cultural Logic*. vol. 2 n°2. juin 1999.

III ETUDES CRITIQUES SUR RICHARD POWERS ET SON ŒUVRE

RESSOURCES ELECTRONIQUES ET REVUES EN LIGNE

AMATO, Joe. « Richard Powers after Louis Zukofsky : A Prospectus of the sky », *The Electronic Book Review*. 15 avril 1997. Web. 18 octobre 2011.

<<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoeti>

DODD, David, G.. 1997-2011. Web. 18 octobre 2011. <<http://www.richardpowers.net>>.

Transatlantica. 2 | 2009. Web. 07 février 2010. <<http://transatlantica.revues.org/4510>>.cs/composition>.

---. BYERS , Thomas. « The Crumbling Two-Story Architecture of Richard Powers' fictions ».

---. VALADIE, Flora. « Serial Production, Serial Photography, and the Writing of History in *Three Farmers on Their Way to a Dance* ».

HANTKE, Steffen. « Talking back to the owners of the world », *The Electronic Book Review*. 1er septembre 2001. Web. 18 octobre 2011.

<<http://www.electronicbookreview.com/thread/internetnation/post-coldwar>>.

OUVRAGES CRITIQUES

BIRKERST, Sven. *Powers Book*. Tokyo: Misuzu Shobo Press, 2000.

Ed. BURN, Stephen J., DEMPSEY, Peter. *Intersections: Essays on Richard Powers*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2008.

---. ADAMS, Jon. « The Sufficiency of Code: *Galatea 2.2* and the Necessity of Embodiment ».

---. BURN, Stephen. « Power's Ghosts ».

- . CO WART, David. « Passionate Pat hography: Narrative as Pharmakon in *Operation Wandering Soul* ».
- . CRISTOFOVICI, Anca. « A ugust S ander and *Three Farm ers on Their Way to a Dance* ».
- . DEWEY, Joseph. « Little knots, tied in the clothing of time : *The Time of Our Singing* as a Dual-Time Narrative ».
- . HARRI S, Charles. « The st ory of the Self: *The Ec ho Maker* and Neur ological Realism ».
- . JOHNSON, Jenell. « To find The S oul, I t Is necessary To Lose It: Neuroscie nce, Disability, and the Epigraph To *The Echo Maker* ».
- . LATO UR, Bruno. « Powers of t he Facsi mile: A Turing Test on Science and Literature ».
- . MALISZEWSKI, Paul. « The Business of *Gain* ».
- . WHITE, Patti. « The Rhetoric of t he Genetic Post Ca rd: Writing and Reading in *The Gold Bug Variations* ».

DEWEY, Joseph. *Understanding Richard Powers*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

ARTICLES TRAITANT DE L'ŒUVRE DE RICHARD POWERS

ATWOOD, Margaret, « In the Heart of the Heartland. », *The New York Review of Books Online*. 21 décembre 2006. Web. 18 octobre 2011.

<<http://www.nybooks.com/articles/archives/2006/dec/21/in-the-heart-of-the-heartland>>.

DEWEY, Joseph. « Dwelling in Possibility: The Fiction of Richard Powers ». *The Hollins Critic*, vol. 33 n°2. 1996 (2-16).

FREEMAN, John. « Richard Powers: Confessions of a Geek », *The Independent*. 15 décembre 2006. Web. 18 octobre 2011. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/richard-powers-confessions-of-a-geek-428433>>.

GIBBONS, James. « Beyond Recognition », *Bookforum*, 2006. Web. 18 octobre 2011. <http://www.bookforum.com/inprint/013_03/555>.

HENDRICKS, Jefferson. « Richard Powers: On the Novel in the Digital Age », *Poets & Writers* 28.4. juillet / août 2000 (26-32).

- HURT, James. « Narrative Powers: Richard Powers as Storyteller », *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 18 n°3. 1998.
- JONES, Louis. « Bach Would've Liked This Molecule », *The New York Times on the Web: Book Review*. 25 août 1991. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/powers-variations>>.
- LECLAIR, Tom. « The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollman, and David Foster Wallace », *Critique* 38. no. 1. 1996 (14-41).
- O'BRIEN, John. « Richard Powers, Rikki Ducornet », *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 18 n°3. 1998.
- OWENS, Jill. « Richard Powers' Narrative Impulse ». 2007. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.powells.com/authors/richardpowers>>.
- PETILLON, Pierre-Yves. « Entre ébène et ivoire », *Le Point*. 30 mars 2006.
- SNYDER, Sharon. « The Gender of Genius: Scientific Experts and Literary Amateurs in the Fiction of Richard Powers », *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 18 n°3. 1998 (84-94).
- STRECKER, Trey. « Ecologies of Knowledge: The Encyclopedic Narratives of Richard Powers », *The Review of Contemporary Fiction*. vol. 18 n°3. 1998.
- WILLIAMS, Jeffrey. « The Last Generalist: An Interview with Richard Powers ». 1999. Web. 18 octobre 2011. <<http://clogic.eserver.org/2-2/williams.html>>.
- WOLITZER, Megan. « The Assault on Children », *The New York Review of Books Online*. 18 juillet 1993. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/powers-soul>>.

THESES SUR RICHARD POWERS

- CLEMMEN, Yves W. A.. *Photographic Construct and Narrative Imagination: An Approach in Contemporary French and American Literatures*. University of Illinois, 1994.
- COPELAND, Anna Darden. *Synthesizing Systems: the Work of Art and of Science in the Fiction of Richard Powers*. University of North Carolina, 1995.
- DRAGAN, Richard V.. *Aesthetic Science and the Encyclopedic Novels of Joyce, Pynchon, DeLillo, and Powers. James Joyce, Ireland, Thomas Pynchon, Don DeLillo, Richard Powers*. City University of New York, 2006.

HERMANSON, Scott Douglas. *The Simulation of Nature: Contemporary American Fiction in an Environmental Context (Thomas Pynchon, Richard Powers, Jonathan Franzen, Mike Davis)*. University of Cincinnati, 2001.

JANTON, Emilie. *Systèmes, modèles et représentation dans les romans de Richard Powers*. Université Paris VII, 2003.

PENCE, Jeffrey S.. *Trying to Remember: Technology, Narrative, and Memory in Contemporary Culture. Galatea 2.2 and William Gass's The Tunnel*. Temple University, 1998.

RUBERTO, Charles Gregory. *Technologies of the Self (Richard Powers, Neal Stephenson, David Foster Wallace)*. Harvard University, 2000.

THURMAN, Alexander. *Simultaneous diversity: Discontinuity, entanglement, and Contemporary American fiction (Bruno Latour, Cormac McCarthy, Richard Powers, Anthony Giddens)*. University of New York, 2000.

IV ETUDES CRITIQUES ET THEORIE GENERALE

AJI, Hélène, FELIX, Brigitte, LARSON, Anthony, LECOSSOIS, Hélène. *L'Impersonnel en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

---. SAVINEL, Christine. « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel ».

ARISTOTE, *Poétique*. Paris : Editions mille et une nuits, 2006.

AUGE, Marc. *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Editions du Seuil, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, Coll. « Tel », 1987.

---. *Le principe dialogique*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.

BARTH, John. *The Friday Book*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1984.

---. *Further Fridays*. Boston: Little Brown, 1995.

BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W.C., HAMON, Ph.. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1977.

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Points Seuil, 1972.
- . *Le neutre*. Cours au Collège de France. Paris : Le Seuil, 2002.
- . *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, coll. « Points », 1973.
- BARTSCHERER, Thomas, COOVER, Roderick. *Switching Codes*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011.
- . BORGMANN, Albert. « Intelligence and the Limits of Codes ».
- . CEUSTERS, Werner, SMITH, Barry. « Switching Partners: Dancing with the Ontological Engineers ».
- BATT, Noëlle. *L'art et l'hybride*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain*. Marseille : Agone, 2008.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination*. London, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- BUTOR, Michel. *Répertoire 1*. Paris : Editions de la Différence, 2006.
- CAMERON, Sharon. *Impersonality*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.
- COOVER, Robert. « The End of Books ». 21 juin 1992. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>>.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Editions de Minuit, 1993.
- . *Proust et les signes*. Paris : Quadrige, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- ELIOT, T. S.. « Tradition and the Individual Talent ». 1921. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.bartleby.com/200/sw4>>.
- FISHER, Philip. *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- FOSTER, E.M., *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1972.
- FOWLER, Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Routledge, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- , *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- . *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, Folio, Essais, 1987.
- GASS, William H.. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: David R. Godine, Nonpareil Books, 1989.

- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- . *Nouveau Discours du Récit*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
- GUSDORF, Georges. *La parole*. Paris : Quadrige Presses Universitaires de France, 2007.
- . *Mémoire et personne*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- HAMON, Philippe. *Le personnel du roman*. Genève : Droz, 1998.
- HAYLES, Katherine. *Chaos and Order*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- . *Electronic Literature*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2008.
- HOCHMAN, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Editions de Minuit, 2003.
- JAMESON, Fredric, *Archeologies of the Future*. Brooklyn and London: Verso, 2007.
- . *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JEHLEN, Myra. *American Incarnation, The individual, the nation and the continent*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1986.
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- JUUL, Jesper. *half-real, Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2005.
- KAUFMANN, Vincent. *La faute à Mallarmé*. Paris : Seuil, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Science in Action, How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.
- LECLAIR, Tom. *The Art of Excess*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Editions du Seuil, 1980.
- LEVINAS, Emmanuel. *Ethique et infini*. Paris : Le livre de Poche, 2009.
- . *Le temps et l'autre*. Montpellier : Fata Morgana, 1979.

- LUKACS, George. *La théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1989.
- LYNCH, Deirdre. *The Economy of Character – Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979.
- MACE, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011.
- MADSEN, Deborah L.. *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. Leicester: Leicester University Press, 1991.
- MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris : Le Livre de Poche, 1972.
- MCGANN, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- NUSSBAUM, Martha C.. *Love's knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- . *Not For Profit*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.
- . *Poetic Justice*. Boston: Beacon Press, 1995.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Cybraria LLC: Kindle Edition.
- POLTI, Georges. *Les trente-six situations dramatiques*. Paris : Mercure de France, 1895.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2010.
- RANCIERE, Jacques. *La chair des mots : politiques de l'écriture*. Paris : Galilée, 1998.
- . *La parole muette*. Paris : Hachette Littératures, 1998.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation*. Paris : Editions du Seuil, 1965.
- . *Temps de récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Editions du Seuil, 1984.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1980.
- VALERY, Paul. *Tel quel*. Paris : Gallimard, 1941.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1985.
- WINNICOTT, D. W.. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge classics, 2005.

WOLOCH, Alex. *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Paris: Princeton University Press, 2004.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage, Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris : Editions Klincksieck, 1969.

V AUTRES TEXTES ET ARTICLES

DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police*. Paris : P.O.L., 2010.

DREYFUS, Hubert L.. « Why Computers Need to Have Bodies in Order to Be Intelligent » *The Review of Metaphysics*. Vol. 21, No. 1, septembre 1967.
<<http://www.jstor.org/stable/20124494?origin=JSTOR-pdf>>.

FENELON, Gilles, CAMBIER, Jean, WIDLOCHER, Daniel. *Hallucinations, regards croisés*. Paris : Masson/Acanthe, 2002.

FRANZEN, Jonathan. *Freedom*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

OPPY, Graham, DOWE, David. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, « The Turing Test ». 13 mai 2008. <<http://plato.stanford.edu/entries/turing-test>>.

POE, Edgar Allan. « The Gold Bug », *Tales of Mystery and Imagination*. London: Everyman, 1993.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

ROTH, Philip. *American Pastoral*. New York: Vintage International, 1998.

---, *Nemesis*. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2010.

SERRES, Michel, DEKISS, Jean-Paul. *Jules Vernes, La science et l'homme contemporain*. Paris : Editions le Pommier, 2003.

TANNER, Tony. *Thomas Pynchon*. London and New York: Methuen, 1982.

The Declaration of Independence. Web. 18 octobre 2011.
<<http://www.ushistory.org/declaration/document.pdf>>

TURING, Alan. *Computing Machinery and Intelligence*. *Mind* vol. LIX, n° 36. octobre, 1950.

---. *Computing Machinery and Intelligence*. 1950,
<<http://www.loebner.net/Prizef/TuringArticle>>.

INDEX DES NOTIONS ET DES NOMS

Allégorie, 71, 85, 86, 87, 89, 91, 93

Bakhtine, Mikhaïl, 65, 66, 141, 191, 192, 199, 220, 221, 224

Barth, John, 104

Barthes, Roland, 30, 63, 138, 141, 150, 152, 190, 191, 204, 239, 247, 248, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 259, 265, 266, 271, 272, 277, 278, 281, 287, 348

Blanchot, Maurice, 241, 248, 252, 256, 258, 260, 261, 262, 302, 303, 310, 344

Cameron, Sharon, 244, 321, 330, 332, 340

Circulation, 30, 39, 43, 158, 179, 186, 187, 192, 200, 242, 249, 254, 255, 261, 264, 311, 321, 345, 353

Code, 81, 97, 98, 100, 101, 108, 110, 123, 172, 186, 258, 259, 291, 314, 325, 326, 327, 328, 350

Communauté, 37, 38, 53, 68, 85, 98, 106, 158, 160, 162, 163, 240, 246, 277, 282, 295, 303, 344, 348

Communication, 14, 28, 36, 42, 44, 87, 88, 89, 93, 94, 132, 141, 142, 144, 150, 155, 156, 171, 175, 179, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 213, 219, 255, 258, 259, 260, 268, 269, 282, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 310, 346, 353

Complexe, 17, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 56, 57, 62, 66, 79, 125, 127, 154, 161, 169, 179, 201, 204, 218, 232, 234, 238, 242, 254, 265, 275, 284, 310, 312, 316, 330, 334, 353

Conflit, 16, 57, 80, 85, 105, 124, 155, 179, 198, 208, 214, 260, 269, 284, 329, 330, 334, 335

Connaissance, 81, 92, 101, 128, 132, 141, 155, 205, 206, 208, 224, 236, 243, 249, 277, 290, 296, 297, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 319

Création, 35, 47, 65, 104, 118, 120, 130, 131, 168, 216, 220, 222, 223, 226, 235, 236, 241, 269, 272, 302, 310, 322, 330, 333, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349

Critique, 15, 17, 21, 22, 29, 38, 78, 97, 102, 128, 130, 136, 139, 140, 142, 144, 151, 172, 173, 174, 193, 199, 202, 204, 210, 217, 220, 229, 231, 234, 242, 245, 246, 249, 253, 255, 266, 267, 269, 270, 271, 286, 305, 308, 318, 333, 342, 347, 349, 350

Décryptage, 182, 254, 258, 291, 294

Deleuze, Gilles, 249, 320, 333, 340, 342, 345, 346

Derrida, Jacques, 42, 172, 173

Désir, 14, 46, 56, 57, 59, 60, 68, 86, 88, 120, 122, 132, 136, 154, 155, 168, 175, 179, 182, 210, 214, 219, 232, 239, 243, 246, 260, 269, 276, 278, 294, 321, 323, 325, 332, 343, 353

Discontinuité, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 227, 228, 232, 243, 244, 351

Enquête, 33, 34, 39, 55, 80, 84, 90, 96, 112, 123, 136, 137, 154, 155, 156, 181, 220, 225, 284, 299, 308

Environnement, 14, 33, 54, 67, 273, 283, 284

Exemplarité, 210, 227, 236, 352

Féminin, 62, 71, 74, 76, 251

Femme, 28, 39, 48, 49, 50, 56, 61, 71, 73, 74, 76, 79, 89, 112, 113, 119, 122, 148, 222, 236, 309, 324, 326

Figure, 39, 42, 55, 57, 60, 61, 62, 63, 68, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 98, 99, 103, 109, 110, 117, 118, 119, 121, 122, 125, 127, 129, 130, 131, 151, 165, 166, 167, 169, 194, 197, 198, 216, 225, 235, 236, 237, 283, 285, 304, 305, 338, 341, 343, 344, 345

Fonction, 29, 32, 40, 76, 87, 92, 93, 102, 114, 124, 129, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 190, 191, 196, 197, 200, 204, 207, 222, 224, 244, 272, 311, 322, 323, 328, 330, 346

Fragment, 72, 248

Freud, Sigmund, 42, 56, 57, 74, 183

Hamon, Philippe, 15, 63, 137, 138, 139, 141, 144, 149, 150, 152, 191, 204

Herméneutique, 142, 220, 224, 225, 227, 349, 354

Historique, 16, 18, 25, 31, 43, 67, 135, 137, 150, 157, 171, 236, 238, 239, 247, 271, 283, 289, 350

Hybridité, 200, 201, 203, 205, 207, 319

Identité, 22, 34, 36, 38, 47, 60, 70, 77, 82, 84, 107, 108, 111, 133, 146, 185, 201, 202, 223, 256, 260, 308, 329, 336

Idéologique, 137, 166, 167, 196, 197, 200, 247, 251, 252, 277, 280, 284, 285, 286, 289, 318, 338

Impersonnel, 246

Individu, 13, 27, 28, 31, 32, 34, 52, 76, 102, 137, 139, 140, 154, 155, 160, 163, 173, 177, 206, 207, 215, 246, 250, 273, 275, 289, 290, 303, 308, 330

Individualité, 14, 18, 25, 29, 31, 32, 84, 102, 114, 127, 133, 135, 137, 140, 177, 178, 208, 241, 244, 255, 303, 350
 Information, 24, 28, 39, 41, 81, 84, 128, 151, 154, 172, 185, 196, 245, 249, 255, 258, 269, 293, 306, 313, 315
 Jameson, Fredric, 29, 189, 267
 Jouve, Vincent, 15, 16, 63, 65, 66, 141, 142, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 230, 231, 235, 236, 237, 351
 Langue, 15, 17, 63, 111, 172, 247, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 291, 302, 320
 Lecteur, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 35, 36, 55, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 93, 95, 96, 98, 100, 103, 104, 105, 107, 114, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 150, 152, 158, 159, 161, 166, 168, 171, 173, 175, 185, 188, 189, 190, 193, 198, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 264, 267, 269, 271, 275, 277, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 291, 294, 295, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 316, 317, 318, 319, 330, 332, 335, 336, 337, 338, 349, 350, 351, 352, 353
 Lecture, 16, 17, 21, 23, 27, 32, 45, 66, 84, 96, 120, 128, 130, 132, 139, 141, 142, 166, 185, 186, 187, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 231, 232, 233, 236, 237, 240, 243, 244, 246, 274, 275, 277, 282, 302, 303, 304, 308, 310, 318, 319, 340, 348
 Liens, 13, 25, 27, 31, 32, 36, 38, 44, 47, 66, 74, 102, 135, 136, 137, 221, 241, 269, 289, 290, 291, 301, 350
 Littérature, 22, 63, 74, 236, 245, 247, 249, 250, 252, 266, 271, 274, 276, 279, 280, 287, 318, 319, 321, 332, 333, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 354
 Lyotard, Jean-François, 28, 76, 268, 311
 Nature, 13, 28, 30, 33, 34, 56, 90, 92, 93, 110, 130, 136, 137, 161, 164, 172, 180, 190, 201, 202, 205, 213, 215, 222, 242, 268, 283, 287, 299, 305, 343, 350, 352
 Neutre, 247, 248, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 299, 320, 344
 Ouverture, 60, 115, 135, 147, 188, 200, 207, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 219, 222, 227, 228, 230, 239, 244, 249, 264, 277

Paradoxe, 17, 29, 31, 79, 159, 171, 212, 244, 248, 265, 275, 278, 289, 290, 296, 303, 310, 317, 322, 350, 352

Parole, 94, 150, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 208, 241, 242, 246, 248, 256, 259, 260, 261, 275, 280

Pédagogique, 16, 217, 237, 238, 317, 318, 352

Personnage, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 34, 38, 42, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 129, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 183, 185, 186, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 201, 202, 209, 211, 212, 213, 214, 216, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 246, 256, 257, 260, 281, 283, 284, 285, 295, 296, 299, 307, 312, 313, 314, 316, 317, 324, 325, 326, 329, 330, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 351, 352, 353

Personne, 15, 24, 25, 32, 34, 45, 47, 53, 58, 75, 77, 85, 87, 97, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 115, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 144, 167, 170, 171, 174, 177, 181, 194, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 212, 241, 242, 243, 244, 256, 262, 281, 284, 291, 293, 305, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 344, 351

Perte, 18, 34, 35, 38, 45, 47, 75, 84, 89, 103, 107, 160, 241, 256, 281, 328, 333, 343, 344

Politique, 14, 24, 25, 67, 147, 149, 150, 166, 167, 180, 192, 202, 241, 242, 249, 251, 272, 285, 286, 318, 328, 329, 330, 352, 353

Postmoderniste, 85

Powers,

- *Gain*, 55, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 281, 331
- *Galatea 2.2*, 169, 170, 171, 172, 308, 315, 316, 326, 337, 338, 341, 342, 343
- *Generosity*, 58, 59, 60, 61, 71, 77, 78, 79, 106, 109, 121, 130, 131, 194, 202, 215, 216, 217, 222, 282, 297, 304, 305, 306, 307, 323, 324, 336, 338, 343, 344
- *Operation Wandering Soul*, 70, 80, 182, 183, 196, 229, 230, 231, 294, 295, 296, 307
- *Plowing The Dark*, 126, 127, 165, 166, 167, 181, 188, 195, 223, 224, 232
- *Prisoner's Dilemma*, 52, 95, 101, 111, 112, 124, 155, 156, 197, 199, 232, 261, 292
- *The Echo Maker*, 21, 22, 34, 35, 36, 38, 67, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 103, 154, 184, 189, 200, 201, 211, 220, 257, 262, 263, 264, 271, 272, 283, 285, 317, 327, 334, 335, 341, 359

- *The Gold Bug Variations*, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 72, 76, 77, 81, 97, 98, 107, 108, 154, 207, 258, 259, 299, 300, 307, 336, 345, 346

- *The Time of Our Singing*, 36, 37, 50, 51, 110, 111, 116, 117, 123, 124, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 175, 176, 177, 180, 185, 198, 199, 234, 235, 327, 329, 339

- *Three Farmers on Their Way to a Dance*, 113, 116, 122

Principal, 31, 34, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 89, 103, 116, 129, 138, 145, 192, 226

Quête, 29, 33, 34, 35, 39, 42, 46, 47, 62, 75, 76, 84, 86, 90, 91, 93, 101, 113, 122, 123, 136, 154, 155, 156, 202, 207, 208, 299, 349

Réalisme, 212

Relation, 14, 15, 17, 19, 25, 32, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 60, 63, 74, 77, 78, 80, 87, 89, 96, 99, 107, 114, 115, 118, 120, 132, 133, 141, 151, 155, 157, 159, 164, 173, 195, 206, 207, 226, 228, 229, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 242, 248, 249, 256, 272, 273, 275, 278, 284, 289, 290, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 313, 316, 317, 319, 335, 346, 348, 350, 352

Représentation, 13, 15, 16, 18, 21, 25, 30, 52, 74, 85, 86, 87, 89, 93, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 132, 158, 189, 197, 201, 202, 209, 210, 213, 214, 219, 221, 235, 237, 238, 243, 278, 279, 287, 294, 295, 297, 298, 309, 334, 337, 341, 352, 354

Réseau, 24, 93, 152, 243, 265, 289, 340

Science, 13, 14, 24, 33, 43, 49, 58, 72, 77, 90, 108, 116, 203, 255, 266, 268, 270, 300, 309, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 335, 336, 341, 343, 347

Société, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 29, 37, 52, 61, 67, 102, 241, 268, 273, 278, 280, 329, 349, 352

Structuraliste, 63, 139, 146, 153, 155, 156, 172, 173, 177, 351

Suspens, 232, 247, 251, 252, 253, 255, 256, 262, 263, 266, 273, 277, 287

Système, 31, 37, 39, 51, 64, 66, 82, 129, 138, 144, 145, 148, 149, 152, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 186, 208, 224, 230, 238, 254, 260, 263, 265, 299, 300, 329, 336, 339

Technologie, 13, 14, 120, 243, 268, 269, 270, 317, 347

Unité, 66, 175, 201, 221, 241, 262, 276, 331, 350

Vie, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 48, 49, 52, 54, 70, 72, 74, 80, 89, 97, 106, 107, 108, 110, 125, 135, 136, 138, 140, 142, 147, 158, 162, 164, 175, 183, 195, 206, 207, 212, 213, 214, 218, 229, 236, 250, 263, 270, 276, 287, 313, 317, 319, 320, 322, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 347, 348, 353

Virtuel, 73, 118, 119, 196, 296, 297, 317, 337

Visage, 64, 76, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 132, 168, 221, 222,
350

Personnes, Personnel et Impersonnel dans l'œuvre de Richard Powers

Plus connue pour le foisonnement et la richesse de ses thèmes, pour la densité de son contenu historique, socio-économique, et pour la technicité avec laquelle elle manipule divers domaines scientifiques, l'œuvre de Powers laisse pourtant également une très large place à ses personnages. Jouant le double rôle de reflets de la société et de piliers narratifs organisant le récit, ces personnages expriment en effet la vision de Powers de l'Amérique contemporaine et constituent un lieu d'expérimentation littéraire. Ces romans s'intéressent aux façons dont les êtres entrent en lutte pour préserver et réinventer leur identité propre au sein d'un monde en perpétuelle mutation sociale et politique, et saturé de moyens technologiques nouveaux. Powers fait le choix d'une approche à la fois sociologique et philosophique en partageant le regard qu'il porte sur la société contemporaine américaine et en mettant au cœur de son œuvre la notion de relation à soi et aux autres. Les implications narratives de cet intérêt pour la complexité accrue d'un statut ontologique de la personne sont multiples et aboutissent à la construction de personnages mouvants et discontinus, réfractant plus qu'ils ne concentrent une énergie remise en circulation au triple niveau de la fiction, de la lecture et de l'écriture. Les modalités d'écriture des personnages, qui rendent compte de l'éclatement de l'unité de la personne dans le monde contemporain américain, font alors débiter la conception individualisante et personnelle qui leur est le plus souvent associée et lui substituent une vision fragmentaire, paradoxalement fédératrice, et en définitive impersonnelle, des êtres.

Mots clés : impersonnel, littérature américaine postmoderne, personnage, roman, science.

Individuals, Personnel and Impersonality in Richard Powers' works

Richard Powers' novels are best known for the diverse and rich quality of their themes, for the density of their historic and socio-economic contents, as well as for the level of technicality with which they handle a variety of scientific themes, yet they also leave a place of choice to the characters. Their role consists in both mirroring a social reality and holding the paramount function of organizing the course of the narrative, as they express Powers' vision of contemporary America and constitute a space of literary experimentation. These novels focus on the ways human beings who are caught in a world saturated with new technological means and struggling through constant social and political mutations, can fight to preserve and reinvent their personal identity. The author chooses both a sociological and philosophical approach by expressing his vision of the contemporary American society and by putting at the very center of his works the notion of relationship to oneself and to others. The narrative implications of such interests in the increasing complexity of the ontological status of the individual are multiple and lead to the construction of changing and discontinuous characters who refract more than they absorb an energy that can be recirculated at the triple level of the fiction, the readers, and the act of writing. Accounting for the destruction of the unity of the individual in the contemporary American world, the modalities of Powers' character writing push back the boundaries of the traditional individualistic and personal concept of literary character and substitute to it a paradoxically welcoming, fragmentary and impersonal vision of the human nature.

Key words: impersonal, postmodern American literature, character, novel, science.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 514 – EDEAGE – Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes

EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

17, rue de la Sorbonne

75231 Paris –France.