L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?

Florian Beauvallet

▶ **To cite this version:**

Florian Beauvallet. L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?. Linguistique. Normandie Université, 2019. Français. ⟨NNT : 2019NORMR093⟩. ⟨tel-03429866⟩

HAL Id: tel-03429866

https://theses.hal.science/tel-03429866v1

Submitted on 16 Nov 2021

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.

HAL Authorization

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Langues et littératures étrangères

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?

Présentée et soutenue par
Florian BEAUVALLET

Thèse soutenue publiquement le 15 novembre 2019 devant le jury composé de		
Mme. Isabelle DAUNAIS	Professeur des universités, Université McGill, Canada	Rapporteur
M. Jean-Michel GANTEAU	Professeur des universités, Université Paul Valéry, Montpellier 3	Rapporteur
Mme. Vanessa GUIGNERY	Professeur des universités, École Normale Supérieure, Lyon	Examinateur
Mme. Velichka D. IVANOVA	Professeur certifié d'anglais, Collège Daniel Mayer	Examinateur
Mme. Anne-Laure TISSUT	Professeur des universités, Université de Rouen	Directrice de thèse

Thèse dirigée par Mme Anne-Laure TISSUT, laboratoire ERIAC

À la mémoire de Simone Beauvallet,
d'une désinvolture à toute épreuve

Remerciements

Il serait difficile d'imaginer la forme, si ce n'est l'existence, de cette thèse sans le soutien précieux de nombreuses personnes.

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse, Anne-Laure Tissut, qui a su diriger mes recherches avec douceur, compréhension et prévenance. Je lui dois l'aboutissement de ce projet car sans son implication et ses conseils éclairés, ce projet ne serait rien plus qu'une grande espérance : sans cesse imaginé, jamais concrétisé. Son aptitude à suivre mon travail en faisant prévaloir le dialogue et l'écoute s'est révélée être un art délicat, grâce auquel l'angoisse de la recherche s'est mué en plaisir d'écriture.

Merci aussi aux membres du jury, Vanessa Guignery, Isabelle Daunais, Jean-Michel Ganteau et Velichka Ivanova, d'avoir accepté de lire mes pages et de discuter de leurs contenus, je n'aurais jamais imaginé pouvoir bénéficier de votre participation à cette thèse. Sans oublier Adam Thirlwell, que je remercie d'avoir accepté de répondre à mes questions.

Je tiens également à remercier le département d'études anglophones de l'Université de Mont Saint Aignan pour son soutien. Je tiens en particulier à remercier Alain Lauzanne, Simon Bugler, Cécile Fouache et Julien Morel pour leur confiance et leur intégrité.

Par ailleurs, je souhaite témoigner ma reconnaissance aux personnels des services de documentation de la bibliothèque universitaire de Rouen, et en particulier au service PEB, dont l'existence assure et facilite la réalisation de projets de recherche. Je remercie aussi les organisateurs du « Salon des doctorants disparus » – Mélissa Richard, Hélène Tessier et Léopold Reigner – pour leur écoute et leurs conseils stimulants.

Mon affectueuse gratitude s'adresse également à mes parents, Bruno et Marie-Noëlle Beauvallet, et à ma sœur, Tiphaine, qui surent respecter avec bienveillance ma décision de mener ce travail en dépit des doutes et des incertitudes. Merci également à Ana Molly qui m'a rappelé que devenir, c'est apprendre à rire – ainsi qu'à mes amis, pour leur patience et leur sympathie, et en particulier à Vincent Gonzalez pour les heures partagées à la BU et les excursions au parc de la Sâane.

Merci enfin à Chloé, pour sa compréhension et sa confiance inestimables, sans qui ces années de thèse auraient été une peine sans réjouissance.

Table des matières

Remerciements 5
Table des matières 7
INTRODUCTION : VERS UNE ESTHÉTIQUE DE LA DÉSINVOLTURE ? 13
PREMIERE PARTIE *LA LEGERETE D'UNE PENSEE SERIEUSE* 33
CHAPITRE 1 : JOUER LE JEU 39
A. La voix narrative dans l'œuvre : facteur de cohésion et de rupture 39
1. De la désinvolture comme catégorie littéraire : principe de contradiction ludique 39
2. Contradiction et incertitude : « the ironic moralist » 46
3. « the Innocent/Corrupt » : une catégorie désinvolte 48
B. Auteur et lecteur : distribution des rôles 52
1. De l'usage de l'adresse au lecteur : le lecteur dans le texte 54
2. La figure paradoxale du narrateur auctorial 62
3. La fabrication de l'auteur 67
CHAPITRE 2 : L'ENJEU DE LA LÉGÈRETÉ 71
A. Règle du jeu : le pacte de lecture amoral 71
1. Moralité et représentation : les notions de « choc » et de « scandale » 72
2. Le principe d'« anti-sélectivité » 75
3. Explorer les degrés de moralité 80
4. Désinvolture et amoralité 88
B. Formes de la légèreté 91
1. Le texte en apesanteur 95
2. L'improvisation ou la légèreté d'une forme libre 97
3. L'anecdotique et l'éphémère 100
4. Légèreté et insignifiance : penser le poids écrasant du minuscule 104
CHAPITRE 3 : LA LÉGÈRETÉ DÉSINVOLTE 111
A. Libertinisme romanesque et création désinvolte 112
1. Esprit libre 113
2. Créativité désinvolte 118
B. Légèreté philosophique et désinvolture romanesque 129

1. La frontière mouvante du sérieux et du non-sérieux dans le roman 131
2. De la désinvolture comme « légèreté impitoyable » 136
3. Philosophie désinvolte et désinvolture philosophique 141
DEUXIEME PARTIE *LA REALITE EST AILLEURS* 155
CHAPITRE 4 : POÏÉTIQUE DE L'ÉCART 157
A. La frontière au cœur de l'écriture 158
1. L'espace-temps consubstantiel au roman 160
2. Perméabilité des frontières de la « Nation roman » 163
B. Poïétique désinvolte de l'écart 168
1. Cosmopolitisme et « *Jewishness* » : motifs de l'écart 169
2. Écriture diasporique et exil imaginaire 184
CHAPITRE 5 : LE RAPPORT MÉTAPHORIQUE DU TEXTE ET DE L'ESPACE 199
A. Cartographie du roman 202
1. Le roman et la carte 202
2. Cartographie du roman 208
B. Cadrer le roman 214
1. Multiplication des cadres 214
2. La valeur géopoïétique des lieux 220
3. Le tableau vénitien 222
C. Structure impossible de l'espace urbain 229
1. La problématique de l'espace urbain au cœur de l'édifice romanesque moderne 229
2. Quatre villes et une œuvre 233
CHAPITRE 6 : LE PAYSAGE MULTIPLE OU L'IMAGINAIRE DU TRANSPORT 243
A. À la recherche du réel : pour une vraisemblance désinvolte 243
1. Le spectre de la vraisemblance 243
2. Le chronotope de la banlieue 244
3. Entre rêve et réalité : le paysage imaginaire thirlwellien 248
4. Géographies impossibles 252
B. La perspective transatlantique : un imaginaire en mouvement 264
C. L'imaginaire du transport : décentralisation et renversement 277
TROISIEME PARTIE *LA GRAVITE D'UNE PENSEE LEGERE* 287
CHAPITRE 7 : LA TRADUCTION : PARADIGME DE L'ÉCRITURE THIRLWELLIENNE 289
A. La singularité de la traduction 290
1. La métaphore de l'errance 290

2. Le non-lieu comme jouissance potentielle du tout-lieu 297
3. Le modèle de l'Europe Centrale 299
B. Tra*duction* : le mouvement de l'imagination romanesque 300
1. Les eaux internationales du roman 302
2. La traduction ou le langage en mouvement 305
C. Au début était la traduction 310
1. La traduction : creuset de la littérature 313
2. La traduction ou le propre du roman 315
CHAPITRE 8 : LA SINGULARITÉ DU MULTIPLE 325
A. Singularités : l'écriture comme traduction 327
1. La pensée de la traduction : conséquences 327
2. Imperfection de la traduction et faillite du roman : un impossible succès 330
B. Multiplicités : de l'importance de la composition 337
1. Le grand débarras 339
2. La composition : l'« âme du roman » 343
C. Impossibilités : la singularité du multiple 350
1. Continu et discontinu à la fois : le paradoxe du montage 353
2. La « perspective astronautique » de la désinvolture : influence de la poésie martienne et du surréalisme 364
CHAPITRE 9 : L'ESPRIT DE LA DÉSINVOLTURE 369
A. L'appel de la désinvolture 371
1. L'appel de la désinvolture : le roman du jeu et de la pensée 371
2. Invitation au renversement 378
3. L'incertitude générique de *Miss Herbert* : essai et/ou roman ? 380
4. L'utopie désinvolte du « roman sur rien » 383
B. Le roman de Möbius 386
1. Théorie de l'appropriation restreinte 387
2. Théorie de l'imitation générale : le roman de Möbius 403
C. Mécanique désinvolte : l'idéal d'une « pure inauthenticité » 428
1. « A king of shreds and patches » : le roman sans qualités 430
2. L'idéal esthétique d'une « pure inauthenticité » 445
CONCLUSION : LE RÉASLIME CO(S)MIQUE DE LA DÉSINVOLTURE 461
Bibliographie 477
Index 541

Annexe 1 551
Annexe 2 555
Résumé 563

INTRODUCTION : VERS UNE ESTHÉTIQUE DE LA DÉSINVOLTURE ?

Quelque part entre Prague et Budapest. Nous sommes en 1996. De retour d'une excursion à Prague, le jeune britannique Adam Thirlwell (en séjour dans la capitale Hongroise) tient dans les mains *L'Art du roman* de Milan Kundera. La première incursion de l'auteur tchèque dans le monde théorique du roman sert donc de décor pour ce qui pourra être considéré *a posteriori* comme la rencontre du maître et de l'élève :

> J'ai découvert Kundera quand je vivais à Budapest. J'avais 18 ans, et j'étais ingénu. Selon les termes de Kundera, j'étais lyrique. J'étais allé à Prague, en touriste, avec ma copine, et dans la maison de Kafka j'ai acheté *L'Art du roman*. A l'époque, j'avais la certitude de vouloir devenir poète. Je voyais le roman comme un genre compromis et bourgeois : une maladie du réalisme. La poésie était le véritable art de la langue[1]

Le cheminement du train se poursuit tandis que se déploie sous les yeux du futur romancier la mécanique romanesque selon Kundera, qui « parlait de constructions romanesques comme de machines aussi minutieuses et fragiles que des poèmes »[2]. Sous le nouvel éclairage offert par cet essai, un bouleversement artistique remet en cause, aux yeux de Thirlwell, le statut littéraire de la poésie et du roman, jusqu'à opérer une inversion de leur hiérarchie. Suivant la trame d'un roman d'apprentissage, le jeune Thirlwell (« j'étais ingénu » ; « j 'étais lyrique ») chemina à Prague ce jour-là à la découverte d'un autre romancier praguois, Kafka, chez qui, en tant que touriste, il découvre un ouvrage du maître Kundera et fait l'expérience de l'art du roman à travers la vision qu'en offre ce dernier : « Dans le train du retour, la lecture de Kundera m'a bouleversé. Je découvrais en lui un poète du roman »[3]. C'est donc à l'issue d'un voyage, symboliquement au cœur de l'Europe[4], que le jeune Thirlwell-poète laisse la place au Thirlwell apprenti romancier. On imagine la

[1] Florence Noiville et Adam Thirlwell, « Milan Kundera, mon père romanesque », *Le Monde des livres*, 2011.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid.*
[4] Prenons le temps ici de rappeler l'importance du « roman européen » chez Kundera pour qui il « représente une entité historique en soi qui, plus tard, élargira son espace au-delà de l'Europe géographique (dans les deux Amériques notamment) », Kundera, *L'Art du roman*, p. 172.

projection du décor sur la fenêtre-miroir de la voiture, comme une succession de collages laissant apercevoir furtivement les traces d'un imaginaire romanesque à venir. D'heure en heure, le défilement des stations rythme la lecture et signale les pistes esthétiques qui s'ouvrent à lui. Le voyage touche à sa fin, peut-être la lecture est-elle aussi terminée à son arrivée à Budapest ce soir-là[5].

Le choix de débuter la présente thèse par cette anecdote tient à son double apport. D'une part, elle nous permet de fournir les informations biographiques élémentaires relatives à l'auteur. D'autre part, ce choix est le fruit d'une conviction profonde que l'art romanesque puise à des expériences fondatrices alliées à la découverte décisive de potentiels esthétiques, comme c'est ici le cas. Sans se limiter à une lecture romantique de faits biographiques, on peut, à partir de l'anecdote en question, dégager des dynamiques et des tensions propres à l'œuvre de Thirlwell sur lesquelles on reviendra. En proposant cette anecdote comme point de départ, on cherche donc à esquisser un premier contour de l'espace romanesque construit par Thirlwell. On y voit notamment l'introduction du thème de la rencontre par le biais du livre, que l'on retrouvera au fil de variations. En effet, s'il est principalement question de la rencontre auteur-lecteur, et auteur-futur auteur entre Thirlwell et Kundera, à travers la lecture, en arrière-plan, on assiste également à la rencontre d'espaces et d'époques différents (le Prague de Thirlwell ; le Prague de Kundera ; le Prague de Kafka), de cultures (un espace géographique pluriel incarné par Budapest, Prague et l'origine Britannique de Thirlwell) et de langues (l'anglais pour Thirlwell, le tchèque et le français pour Kundera, l'allemand pour Kafka). Ces différentes formes de rencontre participent non seulement à l'expérience personnelle de Thirlwell à Prague mais aussi à sa production romanesque et, dans une plus large mesure, à sa vision de l'histoire du roman.

En invoquant cette scène en ouverture, on cherche avant tout à attirer l'attention sur le moment où l'artiste répond à l'appel du roman, et qui s'exprime dans le cas de Thirlwell comme une remise en question du roman lui-même et de sa valeur. On peut envisager que Thirlwell, avant même de publier son premier roman, devient romancier dans ce train cheminant au centre de l'Europe, à l'instant où il abandonne l'idée naïve selon laquelle le

[5] À la date du 20 juin 2014, la durée d'un voyage en train entre Prague et Budapest est de 8 heures et 10 minutes. Il est ainsi tout à fait envisageable qu'un individu puisse avoir lu la totalité de l'essai de Kundera à son arrivée à Budapest. Ceci étant, nous n'approfondirons pas la question au risque de compromettre la portée symbolique de l'anecdote.

roman *est* quelque chose, pour s'ouvrir à la place aux possibilités esthétiques multiples qu'offre l'art du roman :

> Dans le train du retour, la lecture de Kundera m'a bouleversé. Il existait donc un « art » du roman ! En Angleterre, on a toujours tendance à penser que, dans un roman, seuls le sujet et le contenu importent. Mais Kundera parlait de constructions romanesques comme de machines aussi minutieuses et fragiles que des poèmes. Je découvrais en lui un poète du roman. Sur les ruines de son soi antérieur, dit René Girard quelque part dans son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque*, le romancier construit son soi nouveau. Et à Budapest, je décidai de devenir romancier, en m'inscrivant non pas dans la tradition britannique mais dans le sillage européen, depuis Cervantès[6]

Ainsi, la vocation romanesque de Thirlwell s'apparente dès le début à un pas de côté, à un refus d'écrire et de penser comme l'héritage le demande et le commande. Grâce à cette rencontre, le roman devient pour Thirlwell la promesse d'un ailleurs, d'une différence, le moyen de faire et de penser autrement – en bref, le roman appelle au nouveau et au renouveau.

Quelques années après, Thirlwell remarque dans sa « Déclaration d'amour balbutiante » à la langue française, parue dans la revue littéraire *L'Atelier du roman*, qu'« en tant que romancier anglais, et jeune, et désinvolte, je voulais écrire un texte français et minuscule »[7]. Ce très court texte est l'occasion pour lui d'esquisser les lignes de force de sa vision de l'art du roman, le long desquelles sa pratique se développe, et qu'il résume ainsi : « il faut écrire ailleurs »[8]. Cette remarque légère est cependant lourde d'implications car on y décèle la pulsion fondamentale de son art du roman, à savoir que l'écriture romanesque puise sa force, et sa forme, dans une insatisfaction élémentaire : une résistance, voire un refus de toute forme d'autorité et d'esprit de sérieux. En ce sens, l'art du roman est une pensée contestataire, à la recherche de formes et de pensées autres, et même libérées — cette langue, dit-il, « démantelé[e] des expérimentations romanesques : cette langue si agile, dont l'absence d'épaisseur permet des inventions radicales »[9]. Cette idée, comparable à la ligne de flottaison de l'imaginaire romanesque de Thirlwell, est l'un des supports de sa pratique, à partir de laquelle on peut dégager une valorisation de la posture désinvolte, rapidement évoquée au début de l'article cité ; comme il l'observe lors d'une conversation avec Hans Ulrich Obrist

[6] Thirlwell, « Milan Kundera, mon père romanesque », *Le Monde des livres*.
[7] Thirlwell, « Déclaration d'amour balbutiante », *L'Atelier du roman*, n°63, septembre 2010.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.

(2019), la littérature est une lutte contre l'esprit de sérieux : « trying to be blasphemous about things that people take most seriously »[10]. Cette posture façonne l'art du roman de Thirlwell, et désigne même son mode majeur. C'est pourquoi plutôt que d'approcher l'œuvre de Thirlwell selon l'angle du genre, on propose de l'explorer selon la perspective du mode. Ainsi que le rappelle Jean-Michel Ganteau, les modes désignent des réalités bien plus fugitives que les genres :

> Genres are supposed to correspond to texts based on the same canonical form (narrative, drama, poetry) or to be identified with classical 'genres' […] Modes on the other hand, overflow the narrow frame of formal realisations. They tend to be less context-sensitive than genres, so that they often ignore the conventional boundaries of periods[11]

Justement, le mode qui nous intéresse ici, la désinvolture, fait honneur à cette observation tant les tentatives de le définir rendent compte d'un mode fuyant. Attitudes recherchées et cultivées chez Thirlwell, l'irrespect et l'irrévérence donnent forme à sa pratique au point d'envisager la désinvolture comme l'expression de son esprit romanesque – le mode par excellence de l'art du roman de Thirlwell.

Des fondements de la désinvolture

On ne peut ignorer que l'œuvre de Thirlwell reste un *work in progress*. Notre intention critique n'est donc pas de circonscrire l'œuvre par une lecture définitive et univoque. Bien au contraire, il paraît nécessaire de reconnaître cette nature inachevée en prenant soin d'articuler les romans entre eux, afin d'émettre l'hypothèse esthétique de la désinvolture que de futures publications pourront infirmer ou confirmer ; cette thèse cherche notamment à susciter une interrogation sur la désinvolture romanesque. En ce sens, cette thèse est envisagée selon son sens grec de « action de poser » : établir un sol critique à partir de l'œuvre de Thirlwell afin de construire un édifice théorique sur la désinvolture romanesque. En raison de la volonté de faire honneur à la nature ouverte de l'art du roman, il ne s'agit donc pas de considérer ce travail comme une réflexion close mais bien plus comme une entrée en matière par laquelle on tente de déployer les pistes de travail suggérées par les romans de Thirlwell. En guise d'épigraphe à cette intention critique, les mots de Carlos Fuentes : « À partir de ce moment il

[10] Hans Ulrich Obrist & Adam Thriwell, https://mif.co.uk/obrist-thrirlwell-in-conversation [sic], 2019.
[11] Jean-Michel Ganteau, « Fantastic, but Truthful: The Ethics of Romance », *The Cambridge Quarterly*, Vol. 32, No. 3, 2003, p. 225.

se passe quelque chose de merveilleux. Un roman ne se ferme pas, ne doit pas être fermé, il doit demeurer ouvert. Pourquoi ? Parce qu'il est destiné au lecteur, qui peut, lui seul, le fermer »[12]. Pour le résumer, notre propos est d'étudier comment la pratique romanesque de Thirlwell met en forme une lecture et une écriture particulières de l'existence et du monde.

Choisir d'aborder l'œuvre d'un romancier selon la désinvolture peut surprendre. Et à juste titre, car la désinvolture n'est justement pas, *a priori*, une catégorie esthétique comme le sublime, le grotesque ou le comique peuvent l'être. La proposition se trouvant au centre de cette thèse est donc volontairement en accord avec le projet romanesque de Thirlwell dans la mesure où ce dernier s'interroge sur les possibilités esthétiques, et donc stylistiques, renfermées dans des catégories ignorées ou délaissées :

> One minor project, in fact, that intrigues me, is to see aesthetic categories where previously they didn't exist — to enlarge the possible areas of aesthetic precision, into these categories previously seen as moral, or emotional, or too evanescent to be noticed[13]

On peut compter la désinvolture parmi ces catégories évanescentes[14], dont la présence dans l'art du roman est incontestable bien qu'apparemment ignorée par la théorie. Il s'agit donc de mettre sous les projecteurs la désinvolture afin d'en révéler les contours et d'en apprécier la potentialité esthétique, non seulement du point de vue de l'histoire et de l'évolution du terme mais surtout du point de vue romanesque, en observant son rôle et sa valeur dans l'œuvre de Thirlwell, et dans une plus large mesure, au sein de l'histoire du roman européen.

Avant tout, la désinvolture attire l'attention sur la machine du langage et plus particulièrement sur la parole. En tant que modalité, la désinvolture interroge la manière de dire les choses, elle représente donc une conscience élevée du discours et de la discursivité qui est manifeste dans les romans de Thirlwell, comme on propose de le montrer en première partie. Dire quelque chose de façon désinvolte peut être le fruit d'une maladresse involontaire. En revanche, chez Thirlwell, la désinvolture semble consciente et recherchée, ce qui revient en d'autres termes à reconnaître que la façon de dire, la tonalité, est porteuse de sens, ou en tout cas produit des effets. La désinvolture n'est ainsi jamais loin de considérations stylistiques car elle admet que ce qui est dit dépend étroitement de la manière dont on le dit. À

[12] Carlos Fuentes et Massimo Rizzante, « Tout est présent », *L'Atelier du roman,* n°69, mars 2012, p. 98.
[13] Alison Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 621.

ce sujet, un premier problème se pose lorsqu'on s'intéresse à la désinvolture. En effet, la désinvolture appartient à la catégorie des intraduisibles ; une catégorie qui trouve un écho certain dans l'œuvre de Thirlwell puisqu'il considère que le roman est un art international (ce sur quoi la deuxième partie s'attarde). Le terme « désinvolture » apparaît dans le *Dictionary of Untranslatables*, dont l'entrée nous informe que 'désinvolture' ne bénéficie pas de traduction en anglais : « *Désinvolture* is one of the possible translations of the Italian *sprezzatura*, introduced by Baldassare Castiglione in *The Book of the Courtiers* (1528), where it relates to Italian thinking about civility and politeness »[15]. Cette impossibilité est redoublée par le fait que 'désinvolture' est une traduction en français du terme '*sprezzatura*', lui-aussi intraduisible : « [*sprezzatura*] characterizes a quality of the behavior required of the "courtier," that is, of man in his perfection according to the criteria defined by Castiglione, and falls under the rubric of the "je ne sais quoi." It has not, in fact, been absorbed into common usage and always refers to its specific literary origin »[16]. Autrement dit, la nature même du terme 'désinvolture' nous confronte à la difficulté de dire, voire à l'impossibilité de dire exactement. En choisissant ce terme, Thirlwell emploie donc une notion qui n'a pas de réelle équivalence dans sa langue natale, ce qui suggère qu'en se définissant comme désinvolte, Thirlwell se définit, du point de vue linguistique, comme en dehors de sa propre langue, réitérant une fois encore le pas de côté propre à l'attitude désinvolte. 'Désinvolture' et '*sprezzatura*' forme un couple à jamais uni étant donné que ces deux termes partagent une origine commune chez Castiglione, pour qui la *sprezzatura* désigne « ce "*dépris*" ou "*déprisement*", parfois traduit dans la littérature par nonchalance »[17] – cet art de cacher, ce je-ne-sais-quoi. Avant de désigner un comportement inconvenant, donc jugé de manière péjorative, comme le sens contemporain de 'désinvolte' le laisse entendre[18], on observe qu'à l'origine, le terme mettait l'accent sur la capacité du courtisan de cacher son art. Il n'est donc pas surprenant de constater que la désinvolture a virtuellement disparu de la critique littéraire puisque tel était son dessein, et son destin : masquer l'effort pour afficher une grâce nonchalante. Quant à la désinvolture, elle n'apparaît qu'une seule fois chez Castiglione, en

[14] Sur l'invention de nouvelles catégories, voir le travail de Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press, 2005 ; « Our Aesthetic Categories », *PMLA*, Vol. 125, No. 4, 2010, pp. 948-958 ou encore *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge: Harvard University Press, 2012.
[15] Barbara Cassin, *Dictionary of Untranslatables*, p. 210.
[16] *Ibid*, p. 1049
[17] Sandra Metaux, *La Désinvolture*, p. 233.
[18] Comme le précise le *Dictionary of Untranslatables* : « Castiglione does indeed speak at a certain point of *sprezzatura desinvoltura*, but it should be acknowledged that the word *desinvoltura* does not transmit the

association avec la *sprezzatura* : la *sprezzata desinvoltura* qui désigne précisément « la grâce du parfait Courtisan ; son je-ne-sais-quoi d'indéfinissable, d'indéterminable »[19], cette « grâce de l'art qui cache l'art »[20]. On est donc en présence d'un art qui n'en a pas l'air, d'un art qui cherche à dissimuler l'effort derrière une légèreté maîtrisée et recherchée.

En soi, la désinvolture est inséparable d'une fuite, d'une pensée qui s'accomplit dans le décalage et dans l'écart et qui « explique peut-être les raisons pour lesquelles la plupart des écrits tournent autour de la désinvolture sans jamais pouvoir la capturer. Il semblerait que seul l'écart, le décalage permette sa compréhension »[21]. Comme le laisse entendre le déprisement de la *sprezzatura*, on est en présence d'une attitude qui traduit une pensée du désengagement qui, comme l'observe Alain Blachier, « aboutit à la révision des rapports que nous entretenons avec le monde »[22] au point d'« écarter les tenailles de l'organisation falsifiante et dénaturalisante pour s'ouvrir à la spontanéité de l'humain créateur [afin de] découvrir par décalage et décentration [sic] un objet qui d'ordinaire se cache et se voile »[23]. C'est la raison pour laquelle Bertrand Lafargue rapproche la désinvolture, depuis sa naissance dans les cours princières italiennes, d'une « "*cosa mentale*" : un "trait d'esprit libéral" dans tous les sens du terme »[24]. Comme on propose de le montrer dans la première partie intitulée « La légèreté d'une pensée grave », la désinvolture officie du côté de la légèreté de l'art et de la liberté de l'esprit, si bien que l'on peut envisager le roman de Thirlwell « selon cette apparente désinvolture esthétique » dont parle Jocelyn Maixent à propos de Diderot, Sterne ou encore Denon, et qui embrasse « la légèreté et la jouissance du récit »[25] en aboutissant à une pensée du non-sérieux. On s'arrêtera d'ailleurs dans cette partie sur la question de la traduction anglaise du terme désinvolture, en s'intéressant précisément au vocable 'flippancy' employé à l'occasion par Thirlwell et offrant en anglais l'équivalent le plus à même de traduire le geste intellectuel de la désinvolture romanesque, qui est de « se dé(sen)velopper, pour vivre et penser d'une manière plus souple, plus ouverte, plus complexe, plus relative et plus nuancée

"deprecatory" nuance of the etymology, and refers rather to the "disenvelopping" of manners, to their "disgengaged" character », p. 1050.

[19] Sandra Metaux, *La Désinvolture*, p. 261.

[20] *Ibid*, p. 237.

[21] *Ibid*, p. 233.

[22] Alan Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 5.

[23] *Ibid*, p. 6.

[24] Bertrand Lafargue, « Avant-propos », in *La Désinvolture de l'art*, p. 16.

[25] Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain,* p. 2.

[…] ce “déprisement” – pour le dire avec Rabelais ou Montaigne – qui lui confère un caractère métamorphique »[26].

Il est donc question d’étudier comment la désinvolture romanesque favorise le renouvellement des formes et des idées à travers la fiction et la théorie de Thirlwell. En référence à Kundera, selon qui « chaque roman, bon gré mal gré, propose une réponse à la question : qu’est-ce que l’existence humaine et où réside sa poésie ? »[27], il apparaît que la poésie de l’existence, d’après le roman de Thirlwell, est dans la désinvolture. C’est par « l’élégance légère de la narration, la *sprezzatura* parvenue à son sommet »[28] que Thirlwell explore les possibilités offertes par la pensée du roman. On peut même ajouter que la désinvolture conditionne la recherche d’une pensée qui interroge esthétiquement la fluidité de l’existence et la discordance de la réalité de l’homme.

Pour cela, la thèse se propose d’étudier la pratique romanesque de Thirlwell en la replaçant dans le cadre de l’histoire du roman. À ce propos, il est nécessaire de garder à l’esprit l’observation de Kundera selon laquelle « l’œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l’histoire du roman, une idée de ce qu’est le roman. C’est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j’ai fait parler »[29]. Il est indubitable que Thirlwell ait été sensible à cette vision de l’art du roman comme véhicule d’une pensée qui fait nécessairement partie d’un vaste ensemble de pratiques, désigné comme histoire du roman. L’une des manifestations notables de l’influence de Kundera sur Thirlwell prend d’ailleurs corps dans *Miss Herbert,* essai offrant une vue panoramique du roman en tant qu’art international élaboré par le dialogue entre une variété de romans et d’auteurs : « The novel is an international art form […] This book — which I sometimes think of as a novel, an inside-out novel, with novelists as characters — is about the art of the novel »[30]. On remarque dès à présent que Thirlwell et Kundera se rejoignent dans l’idée que le roman représente un art cosmopolite : Kundera énonce l’importance du roman dans un contexte « supranational »[31] dans lequel « la valeur d’une œuvre (c’est-à-dire la portée de sa découverte) peut être pleinement vue et comprise »[32]. Contestataire, la désinvolture promeut une pensée qui se renouvelle par le pas de côté, en adoptant une posture oblique face aux apparences et aux formes, ce qui explique

[26] Metaux, *La Désinvolture*, pp. 261-262.
[27] Kundera, *L’Art du roman*, p. 190.
[28] Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 280.
[29] Kundera, *L’Art du roman*, p. 7.
[30] Thirlwell, *Miss Herbert*, pp. 5-8.
[31] Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 42.
[32] Kundera, *L’Art du roman*, p. 16.

que Thirlwell conçoive son écriture selon une poïétique de l'écart. C'est ce que montre la deuxième partie, « La réalité est ailleurs », en s'attardant sur le traitement esthétique des notions d'entre-deux, de diaspora et d'exil dans la fiction et la théorie de Thirlwell. On verra ainsi que la désinvolture est étroitement liée à la notion de cosmopolitisme, qui incarne un refus semblable à celui du désinvolte. En s'interrogeant sur le rapport entre ces deux notions, et leurs rôles respectifs dans la pratique de Thirlwell, il est possible de dégager une poétique du multiple qui vise à complexifier la représentation des lieux, et notamment des villes, par la construction d'espaces hybrides impossibles. On verra par ailleurs comment la représentation des villes dans l'œuvre de Thirlwell éclaire sa conception internationale de l'art du roman, par laquelle le roman, ainsi que l'homme, sont rendus à leur liberté fondamentale : celle de s'imaginer librement, et autrement, par-delà les frontières politiques, culturelles et langagières. C'est pourquoi on propose d'étudier l'imaginaire de Thirlwell comme un imaginaire du transport qui prend appui sur la représentation de paysages désinvoltes, se soustrayant aux acceptions restreintes de la vraisemblance au profit d'une qualité de vision reflétant une conception désinvolte de ce que peut être le réalisme en littérature.

La perspective internationale du roman selon Thirlwell accentue nettement la nature cosmopolite et polyglotte de la pratique romanesque en soulignant le rôle central joué par la traduction : « The novel is an international art form. As soon as a novel becomes as well written as poetry, therefore, as soon as style is everything, then the translation of a novel becomes not a peripheral problem, but a central one »[33]. Dès lors, l'essai *Miss Herbert* et la vision de son auteur sur l'histoire du roman deviennent une histoire de la traduction : « This book […] is about the art of the novel. It is also, therefore, about the art of translation »[34]. C'est pourquoi la troisième et dernière partie, « La gravité d'une pensée légère », approfondit la qualité désinvolte de la traduction. L'objectif de cette partie est de montrer que la traduction est au cœur de la vision de l'art et même de l'histoire du roman selon Thirlwell car c'est en raison de la nature essentiellement traduite de la fiction romanesque que l'art du roman peut être défini selon Thirlwell comme un art irrévocablement international. Thirlwell accorde à la traduction une influence de taille sur sa propre pratique et sur le roman dans son ensemble ; la traduction apparaît dans son œuvre comme le support d'une pratique d'écriture irrévérente qui trouve dans le roman une forme appropriée et surtout un esprit, voire une intelligence et une âme-sœur désinvolte. La traduction est une préoccupation indissociable de

[33] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 5.
[34] *Ibid*, p.8.

l'écriture romanesque car selon Thirlwell, la question du style apparaît dans toute sa complexité lorsque ce dernier est envisagé dans un processus de traduction. Postulat peut être surprenant, Thirlwell considère que la traduction n'est pas une atteinte à la souveraineté de l'œuvre mais plutôt une pratique révélatrice, par laquelle le style d'un auteur prend du relief et survit le transport. De ce fait, penser la traduction d'un roman, c'est penser le style de ce roman. Et pour Thirlwell, la question qui le préoccupe, centrale à son projet romanesque, peut-être résumée par cette question : si le style est un ensemble de techniques originales et d'idiosyncrasies d'un auteur dans une langue définie, comment peut-il survivre au processus de transformation qu'est la traduction ? Face à cette question de grande ampleur, la réponse de Thirlwell est on ne peut plus simple car dans les toutes premières pages de *Miss Herbert*, il précise que l'histoire du roman, selon lui, est une histoire double, marquée par des découvertes esthétiques mais aussi par des pertes, des erreurs et l'oubli : « The history of the novel is, simultaneously, a history of an elaborate and intricate international art form — and also a history of errors, a history of waste »[35]. Ainsi, la traduction, bien que nécessaire, confère à l'histoire du roman une part d'approximation et d'incertitude que Thirlwell conçoit comme étant au cœur de l'art romanesque. Son raisonnement invite le lecteur à envisager la traduction comme un éditeur, voire co-auteur, du roman en raison de son rôle décisif dans la propagation des œuvres à l'étranger ; sans traduction (même maladroite et inexacte), combien de futurs romanciers auraient accès à l'univers romanesque des plus grands, toutes langues confondues ? De plus, la notion même de traduction sape la nature absolue d'un texte. On peut dès à présent remarquer que l'élève prend le contrepied du maître, car Kundera, rappelons-le, envisage le texte original de manière souveraine et absolue. Ainsi, pour Thirlwell, le roman, et le style de son auteur ne se résument pas à une simple somme de techniques langagières pures : « If style were purely a matter of technique — if form and content, as Flaubert sometimes thought, were the same thing — then perhaps Gombrowicz might be right. But style is not purely a matter of technique, which is why translation is still possible »[36]. Thirlwell propose cette observation en référence à l'auteur polonais Gombrowicz qui considère que des obstacles d'ordre technique nous empêchent d'avoir pleinement accès aux œuvres d'auteurs étrangers, citant un article publié en 1937 : « It is annoying [...] to tell oneself that only purely technical obstacles prevent us from having a deep knowledge of so

[35] *Ibid*, p. 11.
[36] *Ibid*, p. 8.

many new inventions »[37]. Le style lui apparaît plutôt comme un système d'intentions et d'effets qui ne se réduisent pas à une seule langue mais peuvent être reproduits en fonction des possibilités offertes par la langue d'arrivée : « All styles are a system of operations on a language for the contrivance of effects: they are like machines »[38]. Autrement dit, un style romanesque a la particularité d'être, paradoxalement, « au-delà de la langue, car la vision, la forme, la structure restent nettes quel que soit l'idiome »[39].

La vision de l'art du roman que Thirlwell propose a donc pour effet de destituer l'idée reçue du style comme phénomène linguistique pour placer sur le trône de l'art du roman une pratique extralinguistique multiple qu'il appelle, en fonction des cas, 'composition', 'vision', 'structure' et 'forme'. Par conséquent, c'est au prisme de la traduction (et notamment par l'analyse d'une expérimentation sur la traduction dirigée par Thirlwell et publiée en 2013 sous le nom « *Multiples, 12 Stories in 18 Languages by 61 authors* ») que l'on touche à un point capital de la construction romanesque thirlwellienne. La traduction que Thirlwell appréhende premièrement comme un geste de démultiplication à l'échelle internationale d'un texte original (« I was reading about the works of the artist Gordon Matta-Clark, whose ideas were more and more conspiring to make me think of Carlo Emilio Gadda and how to multiply him internationally »[40]) est en second lieu l'indice de la nature multiple de la littérature et du roman. En effet, il donne à penser la multiplicité comme la qualité fondamentale d'un texte et de son rapport au monde : « Literature is one of those strange arts where the original is often experienced as a multiple »[41]. De la sorte, il n'existerait pas une version originale et unique d'un texte ou d'un roman, mais des versions de ce même texte, de ce même roman, toutes semblables mais différentes[42] – comme autant de portes d'entrées donnant accès à l'univers singulier d'un romancier – toutes aussi authentiques les unes que les autres. Comme le précise Vanessa Guignery dans son analyse de *Multiples*, Thirlwell édite littéralement une vision de la littérature comme un processus qui démultiplie l'objet littéraire :

> It is interesting to note that the original stories are not provided to the reader, as the aim is to 'destabilize the whole category of the *original'* and to point out that 'literature is one of those strange arts where the original is often experienced as a multiple' […] The book is

[37] *Ibid*.
[38] *Ibid*, p. 15.
[39] Thirlwell, « Milan Kundera, mon père romanesque », *Le Monde des livres*.
[40] Thirlwell, *Multiples*, p. 369.
[41] *Ibid*, p. 1.
[42] « the same but different », *Ibid*, p.369.

> thus not meant to be read sequentially as the experiment entails going back and forth between different versions[43]

À l'échelle même de son œuvre, nous pouvons saisir la qualité multiple du roman comme l'illustre l'héritage romanesque pluriel assumé, voire revendiqué, par Thirlwell. Un regard rapide sur sa production romanesque met en avant la diversité des influences : la légèreté de ton et de composition dans son premier roman « *Politics* » (2003) rappelle inévitablement la fiction de Kundera ou de Musil ; des situations intimes à la Roth mises en scène dans « *The Escape* » (2009) ; la qualité expérimentale de la fiction et le jeu formel à la croisée de Laurence Sterne et de B. S. Johnson ; ou encore la double nature de « *Lurid & Cute* » (2015) établit cette fois un univers imaginaire à mi-chemin entre Kafka et de Quincey. Les emprunts et hommages littéraires dans ses romans seront étudiés car l'imitation de manière générale joue un rôle esthétique, voire éthique, fondamental chez Thirlwell. À travers l'imitation, on peut déceler un héritage littéraire international et multiple qui inscrit son œuvre dans une perspective littéraire débordant la simple échelle nationale britannique.

En dépit du manque d'études dédiées aux romans de Thirlwell, on observe néanmoins que sa production romanesque jouit, dans le contexte littéraire contemporain, d'un statut d'exception, ce qui explique peut-être la discrétion de son nom dans la théorie contemporaine. Loué comme un enfant prodige dans les cercles littéraires britanniques avant la publication de son premier roman en 2003 (comme le prouve sa première nomination parmi les « Best Young British Novelists » par le magazine Granta – exploit réitéré l'édition suivante en 2013), son œuvre a depuis été traduite dans une trentaine de langues. Sans plus s'attarder sur la réception commerciale et médiatique de ses romans, on peut en revanche s'interroger sur la place de l'œuvre de Thirlwell au sein du contexte immédiat de la littérature britannique contemporaine ; et au-delà. Ce faisant, il apparaît que son écriture ouverte au monde (et l'héritage littéraire international qu'elle déploie) n'est pas un phénomène isolé. Dans un article en défense de la fiction britannique contemporaine, Patricia Waugh et Jennifer Hodgson décrivent ainsi le contexte moderne :

> We no longer live even in an age of mechanical reproduction. We live in a post-industrial, neo-corporate, trans-national world of globalized forces where locating yourself in the

[43] Catherine Bernard, Jean-Michel Ganteau, Vanessa Guignery, Diane Leblond et Vanessa Guignery, « Recent British Fiction », *Études britanniques contemporaines,* Vol. 47, 2014. http://ebc.revues.org/1992.

> particularities of a specific time and place requires more than rote learning the decontextualized soundbites of English literary tradition[44]

Selon elles, l'identité littéraire d'un auteur britannique contemporain s'établirait à cheval entre des traditions littéraires britanniques (locales) et une conscience transnationale (globale). Elles observent également que cette identité tendue entre ce que l'on propose d'appeler une échelle 'micro et 'macro' trouve des formes singulières chez certains auteurs :

> Some of our newest fiction negotiates a path through this entanglement of the local and the global with exuberant style and an almost forensic eye for the way in which the experiential nuances of imagination, perception, memory and dream are all shaped by culture, a place, a moment and memory[45]

Partant de ce constat, Waugh et Hodgson observent que cet entrelacs du local et du global est exprimé chez certains auteurs à travers la création d'un territoire imaginaire transatlantique, qu'illustre par exemple le roman *On Beauty* de Zadie Smith. Elles ajoutent par ailleurs que des tendances semblables sont incarnées dans l'œuvre de plusieurs jeunes auteurs, dont celle de Thirlwell :

> Similar tendencies are evident in some of the most interesting and vigorous writers such as Tom McCarthy whose novels resonate with the Beckettian, the phenomenological and the existential, or in Alan Hollinghurst and Adam Thirlwell, who embrace an aristocratic, Euro-transatlantic lineage of James and Nabokov, Edmund White and Milan Kundera[46]

Cette appropriation de l'héritage participe ainsi aux tensions que l'on peut déceler, entre autres, dans le paysage romanesque britannique contemporain. Que s'emploient des termes vagues tels que 'entrelacs', ou spécifiques comme 'transatlantique', le cœur du propos relatif au roman contemporain semble avoir pour objet de rendre compte de la manière dont les œuvres donnent à voir la construction de soi, des identités artistiques ou encore des formes, comme mélange et métissage.

L'œuvre d'Adam Thirlwell évolue au cœur de ces dynamiques, au croisement d'un héritage romanesque aux multiples qualités où des expérimentations proto-modernes comme *Tristram Shandy*, dans la lignée du roman européen de Cervantes jusqu'à Kundera, cohabitent avec le roman d'Amérique latine et Nord-américain ; et où la poétique de l'hybridité d'un

[44] Patricia Waugh et Jennifer Hodgson, « On the Decline of British Fiction », *The White Review*, March 2013; http://www.thewhitereview.org/feature/on-the-exaggerated-reports-of-a-decline-in-british-fiction/
[45] *Ibid*.

Salman Rushdie sert d'arrière-plan aux pérégrinations urbaines d'un narrateur à la croisée de Kafka, Machado de Assis ou encore Italo Svevo[47]. Un ADN littéraire complexe, pluriel et atemporel véhicule ainsi l'omniprésence de l'héritage romanesque international, à travers lequel Thirlwell revendique le métissage comme dynamique d'écriture et d'invention. À l'occasion d'un échange avec le chef cuisinier Pierre Sang Boyer pour l'émission « Ping Pong » sur France Culture, Thirlwell explique d'ailleurs son intérêt pour ce qu'il nomme l'exotisme littéraire : « j'ai toujours aimé l'exotisme dans la littérature et aussi de faire une forme de métissage de la littérature. [...] J'ai grandi mi-juif et je me suis toujours senti entre deux cultures, [...] je n'ai jamais eu une identité très précise »[48]. Une liminalité culturelle est donc assumée par Thirlwell et même revendiquée sur deux facettes de son identité : une liminalité biographique d'une part (l'écrivain britannique d'origine juive) et artistique d'autre part – auteur d'une esthétique du roman à la confluence de cultures et d'héritages littéraires multiples. Ces deux expériences de l'entre-deux s'harmonisent paradoxalement dans « le refus de l'origine »[49], ou plutôt l'invention de l'origine, qui sous-tend toute la création thirlwellienne, paradoxalement, car ce « refus de l'origine » se manifeste avant tout par une profusion des références, des inspirations et des emprunts. Contrairement à la recherche d'un point d'origine culturel précis, Thirlwell échafaude plutôt son identité à partir d'une multitude de sources. Il œuvre ainsi à construire une esthétique singulière selon une idée du style non pas unitaire (à l'image de techniques strictement langagières inscrites dans un héritage littéraire uniforme cantonné à un mouvement littéraire, une langue ou un pays) mais multiple – et ainsi problématique – comme il le résume par l'injonction « il faut se multiplier en quelque sorte ». Prenons le temps de remarquer que l'injonction chez Thirlwell fait preuve de mesure et d'une certaine réserve, ce qui nous éloigne du territoire de la certitude et de la radicalité avant-gardiste de mouvements littéraires tel que le surréalisme. Dans ses œuvres, Thirlwell embrasse donc ce qui, pour lui, gouverne l'histoire du roman, en promouvant la

---

[46] *Ibid.*

[47] Remarquons que les auteurs cités s'inscrivent dans une tradition ludique du roman que Carlos Fuentes désigne par tradition de la « Manche » (qui s'oppose au roman réaliste de la tradition de « Waterloo »). Nous reviendrons sur ces deux catégories du roman mais il est important de garder à l'esprit que la tradition de la « Manche » fait prévaloir l'imagination sur le « sérieux des faits », C. Fuentes et M. Rizzante, « Tout est présent », *L'Atelier du roman,* n°69, mars 2012, p. 98.

[48] Thirlwell et Pierre Sang Boyer, « Antihéros anglais et "Taste of Paris" », *France Culture*, 09/02/2016 (51 min) http://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/adam-thirlwell-pierre-sang-boyer-antiheros-anglais-et-taste-paris (Propos adaptés).

[49] Scarlett Baron, « On Sex, Politics, and Ping Pong », *The Oxonian Review.*

multiplicité au statut de principe fondamental de son identité et de sa recherche esthétique : « Pour moi maintenant, chaque livre c'est un nouvel essai »[50].

Ainsi, cette thèse tente de montrer en quoi et comment multiplicité et désinvolture sont liées. La multiplicité est le fruit d'un geste créatif de renouvellement et de ré-engendrement assuré par la désinvolture. Multiplicité et désinvolture témoignent de la nécessité de préserver, dans toutes ses manifestations possibles, « la complexité de la réalité [qui] s'énonce par la confrontation de toutes les visions dans leur ensemble »[51] comme l'exprime Velichka D. Ivanova à propos de l'œuvre de Philip Roth. Pour Thirlwell, la complexité de la réalité s'exprime directement par la complexité esthétique du roman. On verra que cette complexité est l'objet de la désinvolture grâce à laquelle Thirlwell tente de mettre en forme une pensée multiple, qui se dédouble pour saisir le réel dans toute sa pluralité. Là où Ivanova considère que les influences situent inévitablement l'œuvre du romancier dans « un dialogue au sein de l'ensemble de la littérature mondiale »[52], on observe que la désinvolture situe quant à elle l'esprit dans un dialogue au sein de l'ensemble des formes de pensée et de représentation. En accordant une place si prépondérante à la possibilité de voir autrement, l'esthétique de Thirlwell rend problématique les notions de perception, d'identité et d'être au monde. Ces notions sont explorées tout au long de la thèse à travers l'étude du travail esthétique de Thirlwell, qui fait notamment usage de techniques d'écriture multiple comme l'oxymore, la comparaison, l'ironie ou encore le pastiche, traduisant sa vision du roman et de l'écriture : « the original is often experienced as a multiple »[53]. Pour Thirlwell, une œuvre originale est multiple et multipliable, et une manière originale d'écrire a pour objectif de dévoiler la qualité multiple de l'existence.

C'est pourquoi le dernier mouvement de la thèse insistera sur les notions de montage et de collage desquelles relèvent les techniques de la comparaison ou encore de la digression, grâce auxquelles Thirlwell échafaude une conception de l'art du roman comme assemblage et par extension, une philosophie de l'originalité comme réinvention. L'importance de l'assemblage consolide la qualité de la « Manche » du roman thirlwellien qui assume l'essence du roman comme intégration, comme le formule Carlos Fuentes dans une interview :

---

[50] *Ibid.*
[51] Velichka D. Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, p. 150.
[52] *Ibid,* p. 19.
[53] Thirlwell, *Multiples*, p. 1.

> [Cervantès] a rassemblé tous les genres : pastoral, picaresque, épique, la nouvelle occidentale, le conte arabe… Il a créé un roman des romans où il y a tout, tous les genres qui forment un nouveau genre, avec majuscule, qui s'appelle le Roman. Quelle est la différence entre le roman et les autres arts ? Dans le roman tout peut entrer, si l'on sait bien le disposer. Tout ce que l'histoire, la philosophie, l'essai, le journalisme et même la poésie ne peuvent dire, le roman en est capable : c'est l'art le plus vaste, tout peut y être intégré. *En outre, le roman, grâce à Cervantès, commence à critiquer le monde en se mettant lui-même à l'épreuve, en critiquant ses propres procédés*[54]

Pour étudier la nature plurielle des romans de Thirlwell, on se penchera sur leur capacité à intégrer des éléments de prime abord étrangers qui relèvent de mediums spécifiques (tels que l'architecture, ou encore les arts plastiques) et de genres variés, comme l'essai et le cinéma. On verra que ces mélanges ajoutent un degré supplémentaire d'aliénation[55] à son œuvre (nous entendons par cette expression la volonté esthétique de Thirlwell dont on a parlé plus haut, de brouiller le point d'origine). En analysant la qualité plurielle de son roman, on tentera d'affiner la compréhension de son esthétique désinvolte qui fait la part belle à la déformation et à la corruption des idées et des catégories. Ainsi, pour reprendre l'expression de Vincent Message, la qualité « d'interdiscours »[56] des romans de Thirlwell explicite la nature multiple de sa désinvolture romanesque qui cherche à produire « une intelligence différenciée du réel »[57].

Avant tout l'espace de questions existentielles, le roman est ainsi pour Thirlwell la forme par excellence pour interroger l'expérience humaine par le biais de considérations esthétiques. De ce fait, il s'inscrit dans la lignée d'auteurs qui envisagent le roman comme ontologiquement international car dédié à la connaissance de l'homme. Selon cette perspective, les tensions qui se font ainsi jour (authenticité et contrefaçon ; identité hérité et

---

[54] Fuentes et Rizzante, « Tout est présent », *L'Atelier du roman*, No. 69, p. 97 (c'est nous qui soulignons). Cette conception du roman est par ailleurs exprimé par Italo Calvino dans l'essai « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine littérature* (voir chapitre 8).

[55] Par ce terme, on souhaite illustrer la nature mêlée du roman, où se confondent des langues, des discours, des formes. L'aliénation comme processus littéraire signifie ici la capacité de l'œuvre romanesque à devenir étrangère à elle-même en intégrant en son sein une multiplicité d'éléments étrangers. Cf., The term *alienation effect* (1940s) is a translation of German *Verfremdungseffekt* (suspension morale) et "alien" en anglais, comme étranger. L'aliénation Romanesque comme devenir étranger à soi-même, rechercher ce qui est étranger et suspendre le jugement morale. Dimension spatiale également.

[56] « [le roman] cherche à constituer ce qu'on peut appeler un *interdiscours*, c'est-à-dire à se positionner comme un médium capable de prendre en charge et de faire coexister les discours de savoirs concurrentiels qui se partagent l'explication du monde. Traduisant le pluralisme épistémique, il révèle la variété des approches à travers lesquelles un même objet peut être mis en lumière et essaye de montrer que combiner plusieurs savoirs dans un espace cognitif échappant à la logique de la spécialisation est l'une des méthodes les plus efficaces pour produire une intelligence différenciée du réel », Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, p. 372.

[57] *Ibid*.

construite ; identité et autorité ; réel et fiction ; contexte national et international) teintent la réflexion d'une dimension éthique. Il est important de remarquer que par son refus d'accorder de l'importance à l'idée de point d'origine, Thirlwell conteste tout principe visant à réduire l'identité (d'un auteur et d'un texte) à une définition univoque (donc superficielle) et refuse par là même le droit de cité à toute forme d'autorité dans le champ de la représentation. Nous retrouvons ce refus de l'unidimensionnalité à travers la question de l'identité dans l'œuvre de Roth, chez qui :

> L'irréductible soi, à supposer qu'il existe, est donc tout au plus une aptitude à se glisser dans des identités d'emprunt. […] L'identité ne s'y définit plus comme essence intemporelle que comme pure détermination socio-historique, et pour autant que sa mise en acte postule un dédoublement d'ordre théâtral, elle ne saurait être heureuse coïncidence avec soi. […] Identité toujours en porte-à-faux, vacillante et contradictoire, condamnée à perpétuellement se retourner, se nier et se recréer. Aussi ne se laisse-t-elle appréhender qu'en creux, dans ses brisures, ses failles et ses effondrements, ou alors dans ses imprévisibles surgissements, ses glissements, ses métamorphoses — non comme identité une, unique, stable et permanente, mais comme pluralité sans cesse rejaillissante d'identités en devenir. C'est toujours à partir de cette pluralité que s'engendre chez Roth l'individu en son énigmatique singularité[58]

Ces 'identités d'emprunt' résonnent très fortement dans l'œuvre de Thirlwell, qui sonde la problématique de l'inauthenticité et de la multiplicité de l'identité aussi bien avec ses personnages que dans sa conception de l'histoire du roman. À titre d'exemple, dans le roman *The Escape*, le protagoniste, Raphael Haffner, voit sa vie et son identité se faire décortiquer sous formes de vignettes qui mettent en relief, à l'image des épithètes, différents aspects de sa personnalité. En somme, la contestation de l'irréductible soi est justifiée, tout d'abord, par le refus de limiter la représentation de l'identité à une seule forme et, dans une plus large mesure, par la volonté de préserver la multiplicité face à toute forme de simplification et de « vérité totalitaire » :

> En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire […] Cela veut dire : le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'*esprit du roman*[59]

[58] Bleikasten, *Philip Roth, les ruses de la fiction*, pp. 9-10.
[59] Kundera, *L'Art du roman*, p. 25.

On retrouve ici la pierre angulaire des pratiques de représentation de la fiction postmoderne (et en particulier, le roman historique postmoderne) qui œuvre à saper toute forme totalisante :

> Postmodern representational practices that refuse to stay neatly within accepted conventions and traditions and that deploy hybrid forms and seemingly mutually contradictory strategies frustrate critical attempts to systematize them, to order them with an eye to control and mastery — that is, to totalize[60]

La question de l'influence du roman postmoderne dans l'œuvre de Thirlwell sera traitée dans la suite de notre réflexion. Il est indéniable que les romans de Thirlwell emploient un certain nombre de techniques et de stratégies de représentation que nous serions en droit de qualifier de postmoderne. Néanmoins, ses romans rendent plus largement compte d'un dialogue entre roman moderne et roman postmoderne, qui interroge inévitablement le statut et la validité de ces courants de pensée et dans une plus large mesure, de toute forme de représentation. On soutient par ailleurs que le roman de Thirlwell replace ces mouvements dans une perspective plus vaste : celle de l'héritage du roman européen.

Partant ainsi de ce désir d'échapper à toute forme totalitaire de connaissance (portée par les discours identitaires, religieux, idéologiques) et de représentation close et normalisée (mouvements artistiques, traditions, conventions esthétiques), la fiction de Thirlwell exalte l'idée d'une « instabilité normative »[61]. C'est dans cette perspective que la désinvolture trouve sa valeur esthétique et philosophique. « En proie à l'instabilité constitutive de l'existence humaine, la tâche de préservation de la pluralité s'avère particulièrement délicate »[62], tâche délicate que la désinvolture assume volontiers. C'est pourquoi on propose d'étudier ce que l'on nomme l'esthétique de la désinvolture, désignant la démarche artistique et philosophique

---

[60] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 35.

[61] On tient cette expression du théologien et éthicien Denis Müller, qui en fait usage dans « L'avenir public de l'éthique théologique ». Initialement restreinte, chez ce dernier, à la tension entre Évangile et Loi, cette idée a été élargie par Céline Erhwein Nihann qui l'applique à toute forme de démarche normative vis-à-vis de ce qu'elle nomme le domaine de « l'agir humain ». Par le truchement d'une réflexion sur la pensée politique et morale chez Müller et Hannah Arendt, Céline Erhwein Nihan débouche sur une notion qui place la « pluralité humaine » au cœur de toute démarche normative : « Il s'agit donc pour toute perspective normative de rendre compte de l'instabilité fondamentale (et non seulement historique) de notre humanité » (voir « Hannah Arendt : une pensée de la crise. La politique aux prises avec la morale et la religion », note 51, pp. 284-285). Un exemple de cette instabilité de l'homme apparaît dans *Kapow!*, dans une digression sur l'instabilité du terme « révolution » par laquelle Thirlwell invoque la pensée d'Hannah Arendt : « Just think how this word revolution, which only ever meant return, somehow made a backflip and came to mean a new beginning. You want to know how this happened? Ask the philosopher Hannah Arendt. It only happened, she explained somewhere, because people turned politics into a philosophy », p. 71. On reviendra sur la question dans le chapitre 8.

[62] Céline, E. Nihan, *Hannah Arendt : une pensée de la crise. La politique aux prises avec la morale et la religion*, p. 288.

de Thirlwell qui œuvre à faire de la légèreté, de l'irrévérence et du pas de côté les garants de la complexité de l'être et l'inventivité du roman. À l'encontre de tout discours systématique, le roman apparaît ainsi comme une matière imaginaire malléable que l'on manipule selon des processus de déformation, de contamination et de corruption afin de renouveler les formes de représentations et de pensées, et dont la souveraineté est systématiquement déstabilisée par l'ironie et l'humour afin d'y glisser la possibilité de penser autrement : « à la pesanteur de l'événement irrévocablement accompli, la fiction substitue la légèreté de l'inaccompli, du non-advenu ou de l'à-venir, la grâce de ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu »[63]. Enfin, il s'agira de montrer que la désinvolture oriente chez Thirlwell à la fois ses recherches mais aussi sa vision romanesque. Car selon lui, c'est la vision d'un romancier qui importe et non le style à strictement parler. Cette « qualité de vision »[64], pour reprendre l'expression de Proust, serait ainsi le propre d'une œuvre romanesque dont la singularité esthétique ne serait pas limitée à des techniques linguistiques mais qui correspondrait plutôt à l'invention d'un imaginaire romanesque déstabilisant, élaboré selon des dynamiques d'opposition et de renversement. Pour cela, on propose donc d'inscrire la désinvolture dans la pensée romanesque du 'non-sérieux' et du rire qui anéantissent « la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde »[65]. La désinvolture apparaît comme démarche esthétique « romp[ant] le charme (et la convention sociale) qui nous fait accorder à cette suite de hasards et d'incohérences que nous appelons la vie un sérieux, une signification, et une valeur qui ne sont que les créations de notre naïveté et de notre orgueil, de notre frayeur peut-être »[66]. Grâce à cette démarche esthétique, l'art du roman s'affirme en tant qu'aventure dans l'inexploré.

[63] Bleikasten, *Philip Roth, les ruses de la fiction*, p. 15.
[64] Extrait d'un entretien avec Elie-Joseph Bois pour le quotidien « Le Temps » du 13 novembre 1913 : « Le style n'est nullement un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus ».
[65] « Le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde ; il en fait un objet de contact familier, et de ce fait prépare son exploration absolument libre. Le rire est un facteur essentiel pour créer cette prémisse de l'intrépidité indispensable à toute approche réaliste du monde. En rapprochant, en familiarisant l'objet, le rire semble le confier aux mains intrépides de l'expérience, tant scientifique que littéraire — et de l'imagination qui expérimente librement et sert cette expérience. La familiarisation du monde par le rire et le parler populaire, représente une étape majeure et nécessaire sur la voie de la création des œuvres libres, aussi bien celles de la connaissance scientifique que celles de l'art et de la réalité, création de l'humanité européenne », Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 458.
[66] François Ricard, « La vraie vie est dans le roman », *L'Atelier du roman*, No. 97, p. 24.

PREMIERE PARTIE

LA LEGERETE D'UNE PENSEE SERIEUSE

Remarques préliminaires

Comme le suggère l'introduction, l'œuvre d'Adam Thirlwell fait étalage d'un imaginaire d'une remarquable richesse compte tenu du nombre relativement restreint de romans jusqu'alors publiés[67]. On peut compter trois romans principaux (*Politics*, *The Escape* et *Lurid & Cute*) dont les caractéristiques superficielles s'accordent à donner une image traditionnelle du roman. On est effectivement en présence d'œuvres de fiction écrites en prose, dans laquelle des personnages évoluent dans des environnements et des milieux tout à fait prosaïques (en surface en tout cas) et vivent des situations quotidiennes que l'on peut aisément qualifier de réalistes quoique loufoques[68], en apparence, car sous leur allure conventionnelle, les romans de Thirlwell dissimulent une subversion certaine des formes de représentation et de la narration.

En dépit de ses apparences, donc, l'œuvre de Thirlwell pose un certain nombre de difficultés. Tout d'abord, s'il fallait faire converger nos impressions de lecture des romans de Thirlwell et s'accorder à produire une description globale et uniforme de son œuvre, on se rendrait rapidement compte de la difficulté à définir les principaux constituants de sa production littéraire. Nous évoquions plus haut l'étendue de l'imagination de ses romans car, à l'échelle de trois romans « longs »[69] (et un quatrième plus court qu'il qualifie de « novella »[70]), le lecteur est amené à découvrir des objets littéraires distincts qui n'entretiennent apparemment pas de lien entre eux. Des pérégrinations londoniennes sur fond de triangle amoureux dans *Politics,* aux frasques métaphysiques à la première personne de *Lurid & Cute* en passant par *The Escape* et le récit des péripéties érotique et administrative d'un octogénaire dans un spa aux confins des Alpes –Thirlwell n'instaure *a priori* aucune stabilité d'un roman à l'autre, si ce n'est une règle du changement, que l'on remarque chaque fois par le renouveau de la voix narrative (le narrateur-philosophe de *Politics*, le narrateur testamentaire dans *The Escape* et la narration sur le mode de la confession de *Lurid & Cute*) et l'éloignement progressif de Londres par le choix de décors chaque fois plus éloignés de la

[67] À la date de soutenance de la thèse (novembre 2019), la liste des romans de Thirlwell comprend *Politics*, *The Escape*, *Kapow !* et *Lurid & Cute,* ainsi que *Miss Herbert*.
[68] *Lurid & Cute* est le roman le plus représentatif de la dimension loufoque étant donné que Thirlwell pousse à leur extrême les qualités du protagoniste telles que la sincérité et l'innocence.
[69] Dans le détail : *Politics* 280 pages ; *The Escape* : 321 pages ; *Lurid & Cute* : 358 pages et *Kapow!* : 81 pages (on verra que ce nombre est avant tout indicatif car l'*unité* de la page est particulièrement problématique dans cet ouvrage).

mégalopole britannique (dans la seconde partie de la thèse, nous verrons que sa fiction met en scène à la fois un éloignement et un mouvement de va-et-vient entre Londres et l'ailleurs — deux dynamiques qui mettent en forme le dialogisme centre-périphérie qui participe des formes de la désinvolture dans sa fiction).

Selon le point d'entrée dans son espace imaginaire, Thirlwell accueille ainsi le lecteur dans une singularité stylistique et formelle propre à chacun de ses romans. Il est tout à fait envisageable qu'un premier lecteur soit captivé par l'ultra contemporanéité et les expérimentations visuelles de *Kapow!* et reste cependant insensible à la saveur historique surannée de *The Escape,* tandis qu'un autre lecteur sera lui passionné par la ferveur moderne (hypermoderne ?) de *Lurid & Cute* sans pour autant trouver son compte dans *Politics* et la réflexion sur la modernité que l'on y trouve.

À la manière des pages à déplier de *Kapow!*, on peut dire qu'il existe donc plusieurs facettes à son œuvre. Une facette de son œuvre n'étant pas équivalente à une autre, il est tout à fait envisageable que la diversité des formes produites puisse surprendre. Bien entendu, on expose ici un truisme dans la mesure où la question de la réception critique (on entend ici tout type de lecteur confondu) de toute production littéraire occasionne des réponses variées pour des raisons qui dépassent le propos de cette thèse. On peut remarquer, et à juste titre, que toute œuvre divise son lectorat et qu'il n'est pas interdit d'envisager toute production romanesque innovante comme *nouvelle* par définition et par conséquent, *déstabilisante* par nature. On tient tout de même à prendre le soin d'insister sur l'importance du renouveau dans le processus d'écriture chez Thirlwell. Sans oublier la définition du style selon Thirlwell esquissée en introduction[71], le travail d'un auteur est avant tout dirigé dans l'élaboration d'intentions qui seront traduites par la création d'effets spécifiques. Dans le cas présent, l'effet est donc en premier lieu d'élaborer une *forme* selon un principe de déstabilisation de la forme précédemment établie, produisant par ailleurs l'effet de ce que l'on pourrait nommer un *non sequitur* stylistique volontaire.

Si notre démarche critique consiste à étudier les romans de Thirlwell selon l'idée d'un contrat de lecture entre auteur et lecteur, c'est en raison de la nature dialogique de ses romans : ses œuvres dialoguent entre elles mais aussi avec la littérature dans son ensemble. Parler de contrat implique inévitablement les notions connexes de relation et d'accord. Dans

[70] Dans la description de ses œuvres renseignée sur son site web, Thirlwell décrit *Kapow!* comme « a novella with fold-out pages, and upside-down text, that is a small demonstration of inifinite stories, called Kapow! ». www.adamthirlwell.com

le cas présent, il est question de la relation entre auteur et lecteur ; une rencontre de deux partis qui se réalise dans le texte par le truchement du narrateur et plus précisément, par le biais des figures de la narration.

Mise au point méthodologique

Avant de poursuivre, une courte remarque s'impose quant à la nature en apparence paradoxale de la présente entreprise. Partant du constat de la diversité et de l'instabilité des romans de Thirlwell, peut-on viser de révéler la cohérence d'ensemble de l'œuvre malgré sa nature inaccomplie, puisque son auteur est encore vivant ? Comme énoncé dans les pages précédentes, ce travail a été débuté à partir d'un sentiment de cohérence aigüe entre les romans de Thirlwell en dépit de leurs apparentes différences. Mais il est impératif de garder à l'esprit l'idée que l'œuvre de Thirlwell est sujette à de futurs développements et métamorphoses imprévisibles[72].

En dépit de sa nature inachevée, l'œuvre de Thirlwell témoigne malgré tout d'une cohérence formelle et esthétique bien visible. Or, le propos de cette étude est exempt de considérations d'actualité et reste opposé à l'idée d'une critique immédiate. On fait ici référence à ce que Kundera nomme le « serviteur de l'actualité » : « Si […] je doute de l'existence même de la critique, c'est que les forces du temps, me semble-t-il, la détournent de son rôle et la transforment inévitablement en un simple *serviteur de l'actualité* »[73]. Au contraire, la décision de produire une thèse sur ce corpus ultra-contemporain trouve sa justification dans le rapport complexe de l'œuvre à son époque, son contexte historique et à son environnement littéraire immédiat ou éloigné. Bien que la suite du travail doive conduire à penser les romans de Thirlwell dans le contexte littéraire contemporain (britannique et international), la qualité 'actuelle' sera sans cesse d'être complexifiée et remise en perspective. Comme on sera amené à le voir en détail dans la troisième et dernière partie, l'œuvre de Thirlwell invoque et met en scène des influences littéraires multiples, de tous horizons et surtout, de toutes époques. Par un jeu d'appropriations et de réinventions, Thirlwell opère un croisement d'influences qui marque son esthétique d'une qualité anachronique recherchée traduisant le rapport désinvolte de Thirlwell à son époque ainsi qu'à

[71] On trouvera ici la citation reproduite en partie pour s'épargner l'effort d'un va-et-vient : « All styles are a system of operations on a language for the contrivance of effects», Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 15.
[72] Imprévue quoique sans surprise : entre le début de la réflexion et la conclusion de la thèse, on comptabilise un roman supplémentaire publié en 2015 ainsi qu'un court métrage scénarisé en 2016 et un autre réalisé en 2018.

l'héritage du roman. Il importe donc d'envisager cette thèse dans une dynamique d'ouverture de l'œuvre visant, en tant que discours critique, à définir et comprendre la valeur des romans de Thirlwell telle que la définit Kundera, et non à juger du statut de l'œuvre. On conclura ces remarques méthodologiques par les mots de Kundera :

> Définir la valeur d'un roman, d'un film, c'est tâcher de saisir ce que celui-ci a apporté de nouveau et d'irremplaçable, dire quels aspects jusqu'alors inconnus de l'existence il a découverts. Considérons donc le critique comme un *découvreur de découvertes*. […] J'ai commencé cette préface en essayant de définir la critique comme une méditation qui tâche de saisir et de dénommer la découverte contenue dans une œuvre ; ce faisant, la critique transforme l'œuvre en fait d'histoire, elle fait de l'art l'histoire de l'art[74]

[73] Ricard, François, *La littérature contre elle*-même, (préface de M. Kundera), p. 8.
[74] *Ibid*, pp. 7-12.

CHAPITRE 1 : JOUER LE JEU

A. La voix narrative dans l'œuvre : facteur de cohésion et de rupture

1. De la désinvolture comme catégorie littéraire : principe de contradiction ludique

La présente réflexion a trouvé son impulsion dans une première question, apparemment triviale, qui se révèle *a posteriori* être la pierre de touche de ce travail : quel est ce narrateur qui nous parle dans les romans d'Adam Thirlwell ? Plusieurs pistes de réflexion se sont rapidement ouvertes, l'idée principale restant de s'intéresser à cette voix dans une perspective esthétique et historique (existe-t-il des antécédents à cette voix ?). Le caractère primordial de la voix dans les romans de Thirlwell invite effectivement à s'interroger sur la notion d'esthétique qui, comme le rappelle C. Namwali Serpell, s'intéresse à l'origine à la perception : « The aesthetic originally meant "relating to perception by the senses"; it is from the Greek *aisthesthai*, or "perceive" »[75]. On se détache donc de l'idée du beau associé au terme esthétique dans son sens courant : si l'œuvre de Thirlwell soulève la question de la valeur en art, elle interroge principalement la manière dont notre perception du monde influence les formes artistiques, et inversement. La voix narrative ne pouvant être réduite à celle de l'écrivain, on l'abordera non comme la seule invention de Thirlwell mais comme une voix composite, l'incarnation peut-être d'une pensée multiple, permettant d'appréhender le monde selon un principe d'incertitude fondamentale – le propre de la « pensée du roman » pour reprendre l'expression de Thomas Pavel.

Mais l'hypothèse que la voix d'un auteur, aussi distincte et particulière soit elle, puisse être l'expression d'une pensée commune à plusieurs auteurs, n'est-elle pas paradoxale ? Est-il raisonnable de soutenir l'idée qu'un auteur ait inventé une voix personnelle tout en admettant que cette voix soit une invention partagée, fruit des interactions multiples entre les œuvres et

les auteurs tout au long de l'histoire du roman ? La lecture des romans et des essais de Thirlwell fait pourtant ressortir une voix de ce type, sensible dans le style même de Thirlwell : un style discursif, au fil duquel la pensée évolue librement dans le récit et au-dehors, susceptible de s'arrêter, de faire des détours et même d'interpeller le lecteur. On retrouve même cette voix dans *Miss Herbert*, essai consacré à l'histoire du roman, faisant de la voix de Thirlwell une technique transportable et modulable. En dépit de sa présence dans l'essai, cette voix apparaît comme essentiellement romanesque dans sa capacité à négocier des terrains stylistiques et génériques différents.

Or, semblable vision collective de la création, les romanciers donnant corps et forme à une pensée dite romanesque, semble exclure l'originalité comme la singularité. C'est là l'expression de la pensée provocante et destabilisante de Thirlwell, dont la voix, divisée à parts égales entre idiosyncrasies et appropriations, peut s'apparenter à un engin de destruction qui ruine notre vision de l'art, de la littérature et du roman afin de susciter une possible réinvention de notre perception du réel.

L'étude de la voix de la narration, cet « essayistic 'I' » dont Thirlwell parle dans de multiples interviews, se justifie d'autant plus que sa fiction s'inscrit dans l'héritage du roman picaresque et, plus largement, dans ce que Luigi Gussago qualifie de « rogue narrative »[76]. *Lurid & Cute* est incontestablement le roman le plus picaresque de Thirlwell, car on y trouve un anti-héros proprement picaresque dans un récit qui met en scène « la confrontation entre un individu et le monde »[77], et où l'humour « remédie au désordre ou à l'inachèvement du monde »[78]. En dehors de *Lurid & Cute*, l'influence du picaresque apparaît chez Thirlwell dans l'attitude de défiance face au monde et surtout aux conventions dont le narrateur, et les personnages font preuve. Cette attitude laisse préssentir le caractère essentiellement romanesque de cette voix : une voix libre, sans tabou ni retenue, affranchie de toute contrainte ontologique, puisqu'elle franchit librement les frontières du réel et de la fiction, comme des contraintes d'ordre narratif, puisqu'elle s'adresse aussi bien aux lecteurs qu'aux personnages – une voix irrévérencieuse, subversive et cavalière. En somme, une voix qui flotte, une voix en suspens, une voix légère et désinvolte.

---

[75] C. Namwali Serpell, *Seven Types of Uncertainty*, p. 3.
[76] Luigi Gussago, *Picaresque Fiction today: The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*, p. 1.
[77] Marie-Claire Méry, « Les avatars du roman picaresque en Allemagne : Friedrich Schlegel et le roman romantique ».
[78] *Ibid*.

Si la légèreté et l'aisance avec laquelle la narration renverse les attentes du lecteur peut gêner, c'est qu'on nous apprend à nous méfier de la légèreté. La légèreté est traîtresse, dangereuse, risquée, contrairement à la gravité, au sérieux, qui nous ramènent sur terre et nous maintiennent debout et droit, comme on l'attend de tout être doué de raison et d'intelligence. Le sérieux de la création littéraire interdit souvent de penser léger, nous mettant en garde contre les lectures légères et les paroles à la légère. Le mot est dangereux, la parole peut être sacrée et le Verbe précède tout. Il en va parfois des mœurs sociales et de la moralité des citoyens, le livre pouvant alors être considéré dangereux et peu recommandé comme ce fut un temps avec le roman, un temps pas si lointain comme l'illustre les menaces de mort adressées à Salman Rushdie à la suite de la publication de *The Satanic Verses*. Le roman n'est pas à prendre à la légère, nous dit-on, ou, pour être plus précis, le roman ne doit pas prendre les choses à la légère. Sauf quand le roman est jeu. Un jeu de forme et de style, à l'image du roman picaresque ou encore postmoderne, s'amusant à mélanger et à reconfigurer les registres pour produire des objets décalés ; à jouer des contrepoints, des perspectives pour faire se rencontrer et s'annuler les opinions dans un florilège de vérités contraires paralysant et libérateur tout à la fois. Comme le laisse entendre l'idée de frivolité, le léger est, au même titre que le l'humour, perçu comme quelque chose d'inapproriée dans le cadre d'une situation sérieuse. C'est pourquoi la légèreté est rarement considérée comme édifiante, ne permettant pas n'avancer vers le progrès ni vers la vertu. Ambivalent tout au long de l'histoire occidentale, le couple « pesanteur et légèreté […] représente tour à tour des états désirables ou des infirmités de l'être »[79], si ce n'est un « vice moral »[80] souvent considéré irresponsable et menaçant. C'est ce qui explique que la légèreté est souvent démunie face au sérieux et à la raison qui, à partir des Lumières, cherche à édifier l'homme, à accroître le savoir et étoffer notre image d'un monde rationnel qu'il faut raisonner et maîtriser. La philosophie pense le mal, le bien et la morale, les formes ont un sens et le sens possède des formes tandis que le mot, la parole, cherche à contenir et agencer le monde dans une ligne ordonnée, lisible et droite. À l'inverse, la légèreté fait le choix d'osciller : elle flotte puis dégringole avant de reprendre de la hauteur, jamais au même endroit ni au même moment (jamais au bon endroit, jamais au bon moment). La légèreté est synonyme de vide, de vacuité, de manque (de sérieux, de gravité, de raison, d'application) qu'il faut combler si ce n'est éradiquer.

[79] Starobinski, *Montaigne en mouvement*, p. 438.
[80] Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, p. 13.

Et pourtant, le problème du sérieux et du léger, de la légèreté et de la gravité, est au cœur du roman selon Thirlwell. Le roman de Thirlwell s'amuse et rit ; il s'amuse de la société, du lecteur mais aussi de lui-même ainsi que du roman. Tour à tour provocant, choquant, explicite, lubrique comme le titre de son dernier roman le suggère, désobligeant, irrévérent, irrespectueux, agaçant, déstabilisant, surprenant, désinvolte, le roman de Thirlwell est un espace de renversement où les formes et les idées existantes valent moins que leur devenir. Désinvolte lorsqu'il exprime son dédain envers certains auteurs qu'il juge sentimentaux (Sebald par exemple[81]) ; désinvolte lorsqu'il évoque, sur fond de tragédie pendant le siècle dernier, son attirance pour l'exil ; désinvolte lorsqu'il détruit l'illusion romanesque pour interpeller le lecteur et instiller une leçon de morale tandis que les personnages sont figés dans une scène érotique ; désinvolte lorsqu'il demande du lecteur une posture amorale. L'attitude désinvolte désigne la modalité de prédilection par laquelle Thirlwell cherche à atteindre la légèreté, tout du moins à l'injecter dans la manière dont l'homme se pense et se représente. L'écriture thirlwellienne interpelle par sa tendance à se jouer du lecteur (ou d'un type de lecteur), à se jouer de ses attentes tout en jouant avec les conventions littéraires, sociales, morales ou encore éthiques. La fiction de Thirlwell est un espace où sérieux et légèreté s'entrelacent, se confondent et se brouillent jusqu'à ce que l'on ne puisse plus les distinguer.

Afin d'aboutir à une idée plus nette et précise de la désinvolture, on propose dans un premier temps de s'arrêter sur la voix narrative de Thirlwell afin d'en montrer les modalités ludiques, et le rôle central qu'elle occupe dans l'édifice romanesque de Thirlwell.

Les manifestations du jeu sont multiples dans les romans de Thirlwell, que ce soit au niveau de la diégèse (à titre d'exemple, son roman *Politics* met en scène des personnages qui évoluent dans le milieu des arts dramatiques) ou à celui de la narration. C'est d'ailleurs par l'étude de la narration que je propose de mettre au jour le principe de jeu primordial dans l'art de Thirlwell et, dans une plus large mesure, dans sa vision du roman. Ce chapitre servant de fondement à la thèse, le jeu est donc appréhendé comme une notion introductive que l'on cherchera à dépasser au profit du concept de 'désinvolture', plus spécifique à Thirlwell. C'est pourquoi cette partie s'intitule « au fondement de la désinvolture comme catégorie littéraire », car le jeu est partie intégrante de la posture désinvolte du romancier, qu'il faudra définir dans cette première partie.

[81] Voir l'article suivant : Thirlwell, « Kitsch and W. G. Sebald » in Craig Raine, *Areté: a Retrospective*, 2013.

En soi, la désinvolture n'est pas une catégorie spécifiquement esthétique comme le beau ou le sublime, mais Thirlwell ne se prive pas d'en user pour définir certaines œuvres. Dans son œuvre propre, on rencontre pour la première fois ce terme dans son essai *Miss Herbert* alors qu'il discute de la fiction de Kafka. Partant du constat que la lecture représente en soi un talent (« Reading is a talent[82] ») mais aussi un risque pour le texte, du fait de la nature subjective, et par là, potentiellement faussée de toute lecture (c'est le cas, selon Thirlwell, du commentaire de Bruno Schultz sur l'œuvre de Kafka[83]), Thirlwell en vient à proposer sa propre critique de la fiction de Kafka, selon ces termes :

> Kafka extended fiction's range—into the area of flirtation, of teasing. Details were no longer split, as they were before, into a binary hierarchy of important narrative detail, and irrelevant atmospheric filler. Instead, everything could be both, or neither, at once. It is therefore possible to read in his stories a tone of worry, of anxiousness and menace and religious allegory. But it is also possible to relax; and then his stories can be read in a different way—as intricate, stylish, poetic manifestations of flippancy, of fun[84]

Pour Thirlwell, la qualité fondamentale de la fiction kafkaïenne concerne sa capacité à brouiller les catégories et les distinctions – phénomène gouverné, selon Thirlwell, par le jeu et l'amusement[85]. Quelques pages plus loin dans ce même essai, on rencontre une seconde instance du terme '*flippancy*', qu'il utilise cette fois à propos de l'auteur polonais Witold Gombrowicz pour exprimer peu ou prou une catégorie esthétique semblable :

> Gombrowicz was an experimentalist: his intention was to make up an entirely individual literary form, an entirely personal one, in opposition to forms that had been inherited, forms that were second-hand. And naturally the first principle of such a form will be *flippancy*; it will be undeterred by contradiction[86]

Ainsi, Thirlwell rassemble sous le terme '*flippancy*' l'art de Kafka et de Gombrowicz mais aussi de Kundera en soutenant que le point commun de leurs arts de la fiction (en apparence dissemblables en dehors du genre partagé du roman) se situe dans l'élaboration

---

[82] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 338.
[83] « For Schulz, Kafka was a religious writer, a man who recorded spiritual visions. As such, he was not a writer with a developed and patient style, but instead was part of an anonymous community of mystics. Kafka's work, therefore, was notable for its creation of "a parallel reality, a double, a supplementary world which, to tell the truth, has no predecessor" », *ibid*.
[84] *Ibid*.
[85] À ce sujet, Thirlwell rejoint la position critique de Philippe Zard pour qui « la métaphysique kafkéenne est affectée d'une sorte de maladie auto-immune, que l'on peut appeler l'humour », Philippe Zard, « Le rire théologique de Kafka » in Belisle, *Études française : le rire et le roman*, p. 87. Voir aussi P. Zard, *La fiction de l'occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999.
[86] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 357 (c'est nous qui soulignons).

d'une forme capable de dévoiler la réalité sous le règne du principe oxymorique, capable de faire honneur à la nature contradictoire, reversible et multiple de l'existence :

> Et cette réversibilité est comique. C'est à cause de ce principe – qui est universel, et c'est une découverte de Kundera – que tout est comique. Ou plus précisément, c'est à cause de ce principe que tout est risible. Et puisque, selon les termes du vaudeville kundérien, tout est condamné à être risible, la désinvolture devient un trait stylistique nécessaire, le seul ton juste […] L'espèce humaine n'aime pas rire d'elle-même. Nous sommes peut-être risibles, mais personne ne va rire […] C'est pourquoi, romancier débutant, je l'admire tellement. Sa désinvolture exemplaire et ses effets formels représentent de nouvelles valeurs dans l'histoire de mon art. C'est pourquoi – même s'il prend ses distances avec le moderne – c'est un moderniste : le plus contemporain[87]

Par le détour de Kafka et de Gombrowicz, on observe ainsi que Thirlwell introduit discrètement la notion de désinvolture en tant que catégorie esthétique.

On pourrait objecter qu'il est discutable de détourner le discours critique de Thirlwell sur des œuvres qu'il affectionne pour l'appliquer à sa propre production romanesque, formant ainsi une boucle critique auto-suffisante qui ne pourra que conduire à l'appauvrissement du discours. Ceci étant, le recours à la catégorie de la désinvolture apparaît légitime en rapport à l'œuvre de Thirlwell, et ce pour deux raisons. D'une part, on peut qualifier ce terme de 'thirlwellien' puisqu'il apparaît dans l'œuvre de l'auteur et qu'il participe à sa théorie du roman. En se l'appropriant, on répond au projet de cette thèse, consistant à méditer l'œuvre par ses propres termes : « the only way to read a novel is using its own terms, its own aesthetic categories. And yet the act of reading is never so neat, or pure. It's always on the verge of collapsing into something else, and I do like trying to encourage or allow that kind of collapse »[88]. Une position qu'il partage avec Kundera, car lorsque ce dernier déclare qu'il n'existe pas de méthodologie pour le discours critique, c'est pour signifier la nécessiter de tailler un discours critique sur-mesure à l'œuvre étudiée. Selon la définition de Kundera, un roman est une découverte en soi, révélée par l'élaboration d'une forme originale inséparable de l'aspect nouveau de l'existence qu'elle découvre. C'est cette originalité fondamentale que la critique doit capter en élaborant une forme adéquate à son tour, originale par nécessité. Selon Kundera, appliquer une forme (un discours) préfabriquée revient à nier le roman. De même, André Gide suggère qu'étudier un roman c'est avant tout inventer un langage critique approprié. Pour cela, il est d'ailleurs nécessaire de considérer les romans et les essais de Thirlwell comme deux facettes d'une œuvre cohérente (l'essai et la fiction entretiennent un

[87] Thirlwell, « Tout est condamné à être risible », *Le Figaro*, 2009 (traduit par François Hirsch).

dialogue), qu'il faut étudier comme s'il s'agissait d'un entrelacs ; sans pour autant prétendre dénouer les formes, il s'agit de suivre les lignes de pensées et d'observer leurs points de rencontre, les nœuds esthétiques, qui constituent le cœur de la pratique romanesque. Dès lors, la critique doit parcourir son œuvre pour donner à voir une coupe transversale des différentes couches de sa pensée et de son esthétique afin de révéler la multiplicité des substrats et leur rapports. D'autre part, cette position critique voit sa légitimé renforcée par l'invitation masquée lancée par Thirlwell à lire la critique d'un romancier comme une sorte d'auto-autoportrait lorsqu'il évoque Schultz : « comme tous les portraits, c'est un autoportrait. Car bien sûr, en fait, Schulz décrit avec espoir son futur moi »[89].

La zone d'influence de la désinvolture dans la fiction de Thirlwell n'est pas limitée à un unique aspect de son œuvre. Chez lui, la désinvolture est une attitude recherchée qui s'exprime avant tout par la mise en relief d'un décalage (une distanciation) entre la représentation d'un objet et l'objet lui-même, qui vise à renouveler autant la forme de la représentation que l'objet représenté en soi. Cette reciprocité est en premier lieu appliquée à la forme narrative de ses romans et porte plus particulièrement sur la relation auteur-lecteur ainsi que sur la dissonance qui sépare les notions *showing* et *telling*.

Pour en revenir à la désinvolture telle qu'elle est traitée dans *Miss Herbert*, on peut observer que Thirlwell emploie le terme 'principe' pour désigner certains aspects de la fiction expérimentale de Gombrowicz. On précise que 'principe' ne désigne pas une forme d'écriture systématique faisant usage d'une méthode d'écriture préétablie. Bien au contraire, Thirlwell insiste sur la nature expérimentale, donc innovante et nouvelle, de l'écriture de l'auteur polonais. C'est pourquoi on verra que les principes esthétiques ne désignent pas selon Thirlwell une formule d'écriture mais plutôt un fondement esthétique, une position problématique à partir de laquelle s'échafaudent des constructions narratives ouvertes à la contradiction et à l'incertitude : un parti prit narratif avec lequel il expérimente lui-même, comme cette thèse s'efforcera de le démontrer. Dans cette perspective, sera étudié dans la sous-partie suivante le principe contradictoire de la voix de la narration.

[88] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 619.
[89] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 219.

2. Contradiction et incertitude : « the ironic moralist »

Comme énoncé plus haut, la narration dans chacune des différentes œuvres jouit d'un style propre dont un bref aperçu laisse entrevoir l'utilisation de techniques narratives empruntées à plusieurs genres. *Politics* évoque à plus d'un titre le théâtre et la dramaturgie, aussi bien du point de vue de l'intrigue que dans les procédés formels utilisés. *The Escape*, de par l'irruption de multiples flashbacks, fait usages de procédés narratifs propre au mémoire ou à l'apologie. Dans *Kapow!,* la narration s'apparente à une méditation tandis que *Lurid & Cute* assume à plus d'un titre les techniques de la confession et du roman picaresque. Ceci étant, cette brève typologie ne vaut que dans la mesure où nous l'envisageons comme un schéma à partir duquel des pistes de lecture peuvent prendre appui. Il n'est nullement question de limiter les romans à un genre unique car l'œuvre dans son ensemble se dérobe à tout effort de systématisation en raison de son hybridité générique et narrative. La classification esquissée ci-dessus a néanmoins le mérite, dans un premier temps, de nous laisser apercevoir la singularité de la voix de la narration. Une première caractéristique de la dimension paradoxale de la fiction de Thirlwell se fait ainsi jour : ses romans témoignent d'une capacité de renouvellement certaine (l'action, les personnages et le contexte changent radicalement d'un roman à l'autre) qui est cependant rendue problématique par l'émergence, d'un roman à l'autre, d'une voix distincte et idiosyncratique. La présence de cette voix fonctionne à la manière d'un fil rouge à travers la fiction de Thirlwell, donnant du crédit à l'intuition initiale selon laquelle les romans de Thirlwell peuvent être lus comme une entité cohérente qui nécessite une lecture comparée de chaque œuvres. Pour l'heure, on observe que l'on est en présence de romans qui oscillent entre hétérogénéité et homogénéité : d'un côté, chacun des romans est une production singulière sans lien apparent avec la suivante ; de l'autre, la voix de la narration semble harmoniser les dissonances entre les romans. Au cœur de la sarabande du roman, une voix distincte reste audible, une voix que Paul Dawson nomme « the ironic moralist »[90].

En dépit de la diversité narrative, on peut donc isoler une particularité du narrateur chez Thirlwell : l'omniscience. Mais il n'est pas question d'une omniscience classique : on se rend compte que l'omniscience de ses narrateurs est compromise par la nature ironique de la

[90] Paul Dawson, « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction ».

narration. La narration favorise les figures contradictoires afin de déboucher sur des formes qui révèlent la nature incertaine de la réalité. Selon Dawson, les romans de Thirlwell sont l'un des signes de ce qu'il appelle le retour à l'omniscience, un phénomène qui touche selon lui la fiction britannique contemporaine depuis le tournant de siècle :

> since the turn of the millennium, a number of important and popular novelists have produced books which exhibit all the formal elements we typically associate with literary omniscience: an all-knowing, heterodiegetic narrator who addresses the reader directly, offers intrusive commentary on the events being narrated, provides access to the consciousness of a range of characters, and generally asserts a palpable presence within the fictional world[91]

On peut sans nul doute rattacher la narration de Thirlwell à ce phénomène qui ne marque pas tant le retour de l'ominiscience que sa réinvention. En effet, comme Dawson le constate, l'omniscience contemporaine ne peut s'octroyer les mêmes droits que par le passé, car contrairement aux narrateurs du XVIII[e] et XIX[e] siècles, le narrateur omniscient contemporain n'officie plus comme porte parole de l'homme ou de la société : « Contemporary omniscient narrators can no longer claim the luxury of being spokespersons of authority, asserting accepted truths on behalf of a general consciousness »[92]. Suite aux bouleversements du postmodernisme, le narrateur omniscient du XXI[e] siècle s'est vu contraint d'abandonner la position d'autorité dont il jouissait par le passé (on pense par exemple à la célèbre première phrase de *Pride and Prejudice* : « It is a truth universally acknowledged »). De fait, l'omniscience contemporaine se veut moins sentencieuse et plus inquisitrice.

Ainsi destitué de son rôle normatif, l'omniscience telle qu'on la rencontre chez Thirlwell ouvre la narration non seulement à l'incertitude mais aussi à la contradiction. C'est ce qui amène Dawson à ranger le narrateur de Thirlwell dans la catégorie qu'il nomme « ironic moralist », et dont *Politics* fournit selon lui un exemple notable, aux côtés de *The Information* de Martin Amis ou encore de la nouvelle « Octet » de David Foster Wallace[93]. Comme le laisse entendre Dawson, cette catégorie désigne un type de narration qui se construit sur les restes nostalgiques de l'omniscience classique : « This category grapples self-reflexively with the legacy of the 'universalising' moral authority of classic omniscience, and it does so in the shadow of metafiction »[94]. On est donc en présence d'une narration

[91] *Ibid*, p. 143.
[92] *Ibid*, p. 150.
[93] *Ibid*, p. 152.
[94] *Ibid.*

omnisciente qui, par l'auto-réflexivité, relativise son autorité morale en utilisant notamment la métafiction. À travers elle, le lecteur est donc confronté à une voix qui se fait porteuse de l'héritage pré-moderniste du roman et de son potentiel normatif sans y adhérer tout à fait. Même si les narrateurs de Thirlwell ne correspondent pas tous à strictement parler à cette catégorie, on ne peut nier que tous montrent un degré d'incertitude morale élevée, faisant souvent basculer la narration dans l'introspection, ce qui s'exprime fréquement par des stratégies d'écritures autotéliques par lesquelles le narrateur rend problématique la délicate frontière entre l'universel et le particulier. Il n'est donc pas surprenant de constater que *Politics* contient en arrière plan une réflexion sur le style architectural international qui interroge l'existence de valeurs pouvant transcender les situations locales. En résumé, l'omniscience du narrateur thirlwellien est une omniscience ironiquement consciente de ses propres limites et surtout consciente de l'universelle incertitude qui stigmatise l'incompréhension des hommes entre eux, et dans une plus large mesure, toute expérience humaine.

3. « the Innocent/Corrupt » : une catégorie désinvolte

Le rapport entre l'auteur et le lecteur est une question essentielle à la pratique romanesque de Thirlwell. Il compare le rôle, et l'importance, du lecteur aux saints patrons sous la protection desquels, Thirlwell observe, l'écriture d'un roman se poursuit : « the most important patron saint is something invisible and immaterial: the novel's imaginary reader. I cannot contemplate a novel without an imaginary reader tucked inside it—like an erratum slip, or charm »[95]. La figure du lecteur imaginaire, qui varie du lecteur idéal à l'anti-lecteur[96], est une dimension incontournable de l'écriture romanesque de Thirlwell, et qui façonne sa pratique : en reconnaissant l'existence d'un destinataire, Thirlwell met l'accent sur la nécessiter d'inventer un destinateur adéquat – le narrateur. C'est ce qu'il évoque dans l'article « The Innocent/Corrupt » publié en 2015, suite à la parution de *Lurid & Cute*. Cet article est pour Thirlwell l'occasion d'éclairer les œuvres qui ont inspiré le ton de son narrateur qu'il envisage comme une forme à part entière :

[95] Thirlwell, « The Imaginary Reader », *The Fabulist*.
[96] « And then again there are opposite moments, when gleefully you can imagine how much a certain sentence or structure might enrage a reader you have never and will never meet: your anti-reader. The anti-reader can be as

> Although this tone seems to exist most easily in novels, it isn't only to be found there – it appears wherever anyone tries to figure out what a monologue might mean, or how to talk to a you. It is garrulous, self-aware, hyper, charming, and occurs internationally, but what makes the voice a *form* is this: narrators of the kind I mean are adepts of a confessional mode that's actually designed to exonerate them completely.[97]

Comme il le précise, ce type de voix n'est proprement répertoriée, c'est pourquoi il propose d'y faire référence sous le nom « the Innocent/Corrupt » afin de mettre en avant son caractère « oxymorique et impossible »[98]. Cette catégorie est importante dans la pratique de Thirlwell car elle pointe du doigt sa préoccupation centrale : comment s'adresser au lecteur, préoccupation intrinsèquement liée à l'invention de ses narrateurs (en tant qu'objet stylistique), qu'il qualifie par ailleurs de « jouet étrange »[99]. Dans cet article toujours, il dresse une liste non exhaustive d'ouvrages dans lesquels cette voix impossible se manifeste. Ces exemples incluent *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* de Machado de Assis, *Hunger* de Knut Hamsun, *Zeno's Conscience* d'Italo Svevo, *Wars I Have Seen* de Gertrude Stein et enfin *The Fever* de Wallace Shawn. Mais comme il le précise en évoquant ce dernier exemple, ce que Thirlwell tente d'appeler la catégorie « The Innocent/Corrupt » correspond peut-être plus à un mode souple et flexible. Dans le cas de *The Fever*, par exemple, Thirlwell admet qu'il serait peut-être plus juste de nommer cette voix « the Ruthless/Sweet ». C'est pourquoi, à notre tour, nous proposons d'appréhender ce type de voix sous le nom de 'mode désinvolte', que Thirlwell réinvente comme en témoigne le titre de son dernier roman, *Lurid & Cute*[100]. Même si Thirlwell semble attaché à l'idée de catégorie narrative, il n'empêche qu'il désigne cette voix comme un « mode manipulatif »[101], dont Proust et Sterne représentent les deux plus grands exemples selon lui. Ainsi, la genèse de ses propres narrateurs peut s'inscrire dans un héritage romanesque multiple qui interroge avec provocation et irrévérence le rapport entre l'auteur et le lecteur.

---

much of an excitement as the lover in an adjacent room. But most of all there is the spectrum between these opposing points », *ibid*.

[97] Thirlwell, « The Innocent/Corrupt », *bookforum.com*

[98] « It seems to me an as yet undescribed category. So let's call it something oxymoronic and impossible. Let's call it the Innocent/Corrupt », *ibid.*

[99] *Ibid*.

[100] D'une certaine manière, le mode désinvolte valorise l'invention de narrateurs qui permettent de percevoir le monde selon ce que Patricia Waugh et Jennifer Hodgson appellent des 'feeling-tones' : « This mode of disconnection in its blank, or hyper-reflexive, or comically disjunctive form — that begins with Dostoevsky, Kafka, Musil and Beckett — has been a major orientation of twentieth-century literary fiction in Britain, but is barely remarked upon in the general preoccupation with making fine discriminations between realism and modernism and late modernism and postmodernism », « On the Decline of British Fiction », *The White Review*.

[101] *Ibid.*

C'est la raison pour laquelle ce mode désinvolte peut déboucher, comme dans le cas de *Wars I Have Seen,* sur ce que Thirlwell appelle « a devastated flippancy » car cette voix tend à explorer des territoires esthétiques et moraux souvent ignorés, si ce n'est sciemment évités par le lecteur ou les auteurs :

> this can create a devastated flippancy, as when Stein wonders about the options left to the men being deported ("they might amuse themselves by learning and reading German and they might amuse themselves by saying that they are going travelling as students…"), it allows her to approach a subject no one else would dare treat: the complications of collaborations.[102]

De ce fait, le mode désinvolte se distingue de l'omniscience autoritaire du roman traditionnel par sa capacité à perturber les codes de la narration, et par extension les normes de la morale et de l'éthique. À l'inverse du roman traditionnel qui se voulait normateur, le roman désinvolte opère selon un mode perturbateur. Par l'innocence présumée du narrateur, le lecteur est amené à corrompre son système de valeur, dupé et manipulé par cette voix qui le fait collaborer à la subversion en prenant part aux transgressions. C'est pourquoi Thirlwell considère que *Politics* (mais c'est applicable à l'ensemble de sa fiction) est issu d'une pratique renversée du roman, dans le sens où ce roman est conçu comme un objet collaboratif à la création duquel le lecteur prend part :

> The traditional novel is a duplicitous tradition: the noble defense of showing, not telling, is to argue that to write in that way is a form of trust in the reader, a form of honesty, of nonmanipulation. But that nobility, I think, is the pure totalitarian. The traditional novel, with its third-person tricks, seems to me to be incredibly manipulative tricks and pretends they're real. The strange inside-out way of writing a novel in *Politics* was to try something different—to make a novel collaborative. That way of talking to a reader, of explaining that carelessness would be a problem, it was more expressive of my own worry, or anxiety—the sadness at the infinite absence of the reader.[103]

À en juger par cette remarque, on constate que Thirlwell embrasse une conception du roman métafictionnel, où la conscience de raconter importe plus que l'activité de montrer. Le mode désinvolte reporte l'attention sur l'importance de l'acte narratif, rattachant les narrateurs de Thirlwell à l'héritage du *storyteller*[104]. On verra que Thirlwell brouille délibérement la frontière entre narrateur et auteur afin de fragiliser l'identité du lecteur et de l'écrivain mais

[102] *Ibid*.
[103] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 623.
[104] Voir à ce sujet : Areti Dragas, *The Return of the Storyteller in Contemporary Fiction*, London and New York: Bloomsbury, 2014.

on peut déjà préciser que les romans de Thirlwell, par les jeux métafictionnels qu'ils instaurent, cherchent à établir une interaction avec le lecteur. Cet aspect de l'œuvre est important car il laisse envisager la pratique du roman (entendu au sens large, ce qui regroupe l'écriture et la lecture) comme performance. C'est ce que Thirlwell précise lors d'une conversation avec le romancier Jeffrey Eugenides :

> I love this idea that a novel creates the experience. Because a novel isn't self expression, whatever that would be: but then again, it isn't some kind of matte surface of codes either. I wonder sometimes if literature is distorted by ideas of surface and depth: like form and content, or language and the real. Whereas writing a novel is closer to a performance piece, just like each individual reading.[105]

La notion de performance est particulièrement pertinente en application à l'œuvre de Thirlwell car elle attire l'attention sur le fait que le narrateur thirlwellien correspond à une mise en scène de soi, de l'auteur tout d'abord, mais du lecteur dans une plus large mesure. En effet, selon Thirlwell, procéder à « la réduction ludique de la distance infinie entre l'auteur et le narrateur »[106] revient à réduire la distance entre l'auteur et le lecteur : « What's interesting for me isn't the surface similarity, it's what that similarity allows for — because the more you reduce the gap between the narrator and the novelist, the more you also reduce the gap between the novel and the reader »[107]. C'est ce qui l'amène d'ailleurs à comparer sa conception du roman à la pratique du "stand-up", lui permettant d'habiter l'espace du vrai et du faux tout à la fois : « I've often wondered why I'm so drawn to the novel as stand-up, and I think it's because it flaunts the fact of its performance — and yet at the same time flaunts its possibility as truth. The dream is to inhabit the voice entirely, but also use the character as a form of evasion — at the same time »[108]. C'est pourquoi Thirlwell considère que l'écriture n'est pas un art solitaire, mais plutôt une forme de performance : « and I wonder if its deepest meaning or pleasure is to demonstrate or incarnate a truth which might not seem obvious, to the writer in her pajamas—that this art form, which seems so solitary, is in fact performance art. You just don't get to see your audience »[109].

Thirlwell propose donc d'appréhender ses romans à la manière d'un « stand-up », comparaison tout à fait tenable dans la mesure où le comédien met en scène une voix sous ses

---

[105] Thirlwell, « In Conversation : Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides », *The Guardian*, 2011.
[106] Thirlwell, « Tout est condamné à être risible », *Le Figaro*, 2009 (traduction de François Hirsch).
[107] Strokes, « Ruthless Levity: An Interview with our London Editor, Adam Thirlwell », *The Paris Review*.
[108] *Ibid*.
[109] Thirlwell, "The Imaginary Reader", *The Fabulist*.

propres traits, jouant ainsi de l'incerittude que cette confusion entraîne. La troisième partie interrogera ce que Thirlwell appelle le 'je' essayistique, mais il est aussi envisageable de concevoir cette voix comme un 'je' de type « stand-up ». Même si l'art du « stand-up » est relativement récent puisque son apparition remonte au début du XX^{e} siècle[110], on constate que de nombreux liens le rattachent au roman métafictionnel. La comparaison roman/« stand-up » mériterait une étude approfondie, que peu d'ouvrages et d'articles ont jusqu'à maintenant proposée[111]. Comme le remarquent Marta Goszcyńska et Katarzyna Poloczek dans l'introduction de leur ouvrage sur la légèreté dans la culture et littérature irlandaise[112], la pratique du « stand-up » correspond à une version performative de la légèreté, ce qui permet de mieux comprendre que Thirlwell puisse y voir un art proche de sa pratique du roman, dans laquelle la légèreté joue un rôle clé, tant au niveau de l'écriture que de la pensée (voir chapitre 2 et 3). À défaut de pouvoir creuser la question de l'influence du « stand-up » sur le roman (et inversement), on peut dans le cas de Thirlwell préciser que l'élaboration d'un style romanesque est inséparable de l'invention d'une voix spécifique, capable de traduire une manière unique de percevoir la réalité et le monde. Ainsi, dans l'art du roman comme dans l'art du « stand-up », le style est question de voix et la voix l'expression privilégiée du style d'un auteur :

> [style] is as inescapable as one's breathing pattern, or what one likes to eat. You can't help revealing it. That's the deepest, and most mysterious aspect of style—because it's where style becomes metaphysical. A demonstration of the self. And all the novelists I love, I think, are in love with this individual self. All writing is a celebration of uniqueness. But then, all celebrations, in the end, are celebrations of uniqueness. What else is there to celebrate?[113]

B. Auteur et lecteur : distribution des rôles

[110] « The stand-up comedy is a young art (dated from the 20th century) that has today its diffusion driven by multimodality », Luis Henrique Boaventura et Ernani Cesar de Freitas, « Style as a Bonding Element Between Stand-up Comedy and Literature », p. 224.
[111] On pense notamment à l'article de Luis Henrique Boaventura et Ernani Cesar de Freitas, « Style as a Bonding Element Between Stand-up Comedy and Literature », *Intercom: revista Brasileira de Ciências da Comunicação,* vol. 37, no. 2, pp. 223-240, 2014. Du point de vue anglophone, voir l'ouvrage de Eddie Tafoya, *The Legacy of the Wisecrack: Stand-Up Comedy as the Great American Literary Form*, Boca Raton: BrownWalker Press, 2009, mais aussi celui de Marta Goszcyńska et Katarzyna Poloczek, *The Playful Air of Light(ness) in Irish Literature and Culture*, Newscastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
[112] Marta Goszcyńska et Katarzyna Poloczek, *The Playful Air of Light(ness) in Irish Literature and Culture*, p.xx.
[113] Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ».

La première partie a permis de mettre en avant la complexité de la narration chez Thirlwell dans la mesure où ses narrateurs rendent problématique le rapport entre fiction et réalité. L'évolution de la narratologie au cours du siècle dernier nous a fait comprendre qu'il est toujours délicat de répondre à la question « qui parle ?» dans un texte de fiction, et a fortiori dans le roman. Il est indiscutable que Barthes, dans un texte célèbre, touche indéniablement à un aspect crucial de l'exercice d'écriture (et de lecture) lorsqu'il observe l'impossibilité de savoir tout à fait qui parle dans un texte :

> Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit[114]

On observe ainsi que Barthes qualifie la recherche de l'identité de la voix qui parle d'« impossible » dans la mesure où l'écriture s'apparente à un processus de destruction qui annihile toute considération d'identité et d'origine. Prêter attention à la voix de la narration reviendrait donc à conduire des recherches vouées à l'échec. Ceci étant, il est important de préciser que Barthes est un nom récurrent dans les écrits de Thirlwell car il illustre la convergence du travail du critique et du romancier, pourtant jamais concrétisé. L'intérêt pour la question de l'identité semble animer les deux auteurs si bien que l'on peut tracer l'origine du concept de « formes impossibles », cher à Thirlwell (concept sur lequel on reviendra) dans cette citation de Barthes.

Au-delà du constat de la « destruction de toute voix, de toute origine », on peut en revanche s'intéresser aux moyens mis en œuvre pour atteindre cette confusion et incertitude des voix. La question de l'identité fera l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 9 mais on peut d'ores et déjà observer que pour un auteur comme Kundera, l'identité est une problématique centrale à l'art du roman[115], et d'autant plus vive dans le contexte du roman contemporain. Comme mentionné dans la partie précédente, le roman britannique contemporain ne témoigne pas seulement d'un retour de l'omniscience mais aussi, et les deux sont liés, d'un retour de la figure autoriale, comme l'observe Vanessa Guignery en introduction d'un recueil d'entretiens avec des écrivains britanniques :

[114] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, p. 61.
[115] Après tout, Kundera a consacré un roman à la question, justemment intitulé *L'identité*.

> contemporary writers often insert self-reflexive asides in their novels, commenting on their writing process as they go along, thus no longer hiding the hand that writes or the voice that speaks, but exposing them. In some extreme cases, a double of the author even appears in his own fiction as, for example, in John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* when the writer sits in the same compartment as his character, or in Martin Amis' *Money* when Amis meets the narrator. Far from being erased or deemed dead, the author is thus very much alive and his voice is distinctly to be heard[116]

Parmi les romanciers britanniques chez qui la notion d'identité est le plus ouvertement rendue problématique, Thirlwell peut être vu comme l'un des représentants les plus provocants, en raison notamment, des jeux d'appropriations et de réinventions qu'il met en œuvre (notions qui témoignent justement de l'écriture comme composite[117] que Barthes évoque[118]). La pratique du roman chez Thirlwell entérine la vision d'une identité contemporaine incertaine et brouillée[119], ce que les techniques narratives mettent en relief. Une fois encore, il ne s'agit pas de détecter les traces autobiographiques dans les textes de Thirlwell envisagés comme des combinaisons à déchiffrer[120] ; les romans sont bien plutôt abordés comme des espaces de liberté, de jeux et de dialogues invitant à être manipulés et médités[121].

1. De l'usage de l'adresse au lecteur : le lecteur dans le texte

[116] Vanessa Guignery (ed.), *Novelists in the New Millenium: Conversations with Writers*, p. 3.
[117] Voir le chapitre 2.
[118] Une notion qui servira d'ailleurs de pierre d'angle à l'édifice postmoderne.
[119] Une caractéristique qui rappelle à la notion de *fuzzy fiction* ; voir : Julia Kristeva, « 7. Vague Becomings », *in* Jean-Louis Hippolyte, *Fuzzy Fiction*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
[120] « L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâcher importante de découvrir l'Auteur sous l'œuvre », *Le Bruissement de la langue*, pp. 65-66. C'est en ce sens que l'on reconnaît avant tout la validité de *La Mort de l'auteur* (vis-à-vis du discours critique). On le répète, l'objectif de cette thèse est d'ouvrir l'œuvre en l'examinant de l'intérieur et non d'imposer des considérations critiques qui lui sont étrangères. A ce titre, on s'inscrit dans la démarche de Vanessa Guignery qui vise à prendre en compte la parole de l'auteur sur sa propre œuvre : « the author's word is hardly the last word on the subject or the fixed and final interpretation on the text, but may be taken as one word among others, one voice among others, which is certainly worthy of attention for the in-depth insight it can provide into the work », *Novelists in the New Millenium: Conversations with Writers*, p. 4.
[121] Alison Lee propose de dénouer un texte plutôt que le déchiffrer : « Since postmodern texts stress their multiplicity of meaning because of the plurality inherent in language, the structure of the text should be "*disentangled*" instead of simply "*deciphered"* », Alison Lee, *Realism and Power*, p. 25. Bien que l'image du nœud soit plus proche de la vision du roman selon Thirlwell que celle de la combinaison, le roman est envisagé dans les deux cas comme une difficulté à résoudre. Bien au contraire, nous avancerons l'idée que le roman nécessite d'être *médité de l'intérieur*.

Tout au long des ses romans, Thirlwell élabore une figure de la narration qui ne cesse de soulever le voile de la fiction, de révéler les artifices sur lesquels elle repose afin de rappeler au lecteur, en de multiples occasions, que le texte est avant tout une invention, comme en témoignent les nombreuses références au lecteur.

On peut en effet remarquer que le lecteur est interpellé à plusieurs reprises par des adresses directes (telles que « dear reader[122] », parfois modulées par une épithète à l'image de « pacific reader »[123]) mais aussi par des adresses indirectes (« I think only the hardest-hearted reader will begrudge me at least a small amount of exhilaration »[124]). Dans certains cas, le narrateur pousse l'interaction avec le lecteur à l'extrême en imaginant ses pensées et parant à ses objections potentielles en clarifiant les termes du récit :

> Nana was not hoping, really, for a new frisson when she kissed Anjali. No. She was curious. It was an unsexual interest in sex. You see, I am aware that at this point Nana might seem a little self-engrossed. And that would really be very unfair. The conclusion that Nana was selfish would be the conclusion of a sexual being. And a lot of my readers are sexual beings, I understand that. But Nana was not a sexual being. She was innocent[125]

On observe ainsi que la narration, lorsqu'elle interpelle le lecteur, insiste sur une dimension centrale à l'écriture de tout texte : le principe de transmission. Non seulement le narrateur admet la présence du lecteur et s'assure du succès de la transmission texte-lecteur (quitte à mettre en pause le récit pour clarifier certains points) mais il renvoie chaque fois le texte à son statut de fiction en soulignant son autoréflexivité.

a. « Parabasis » et « self-consciousness »

Le recours à la technique de l'adresse au lecteur n'est bien entendu pas une spécificité de Thirlwell. L'irruption de la figure du lecteur par le biais de l'adresse à ce dernier est un procédé qui puise son origine dans les comédies grecques, ainsi de celles d'Aristophane, ayant recours à la technique de la « parabase », qui n'est autre qu'un passage où le chorus s'adresse aux spectateurs, faisant rupture avec l'action. Comme le remarque Brian Stonehill, cette

[122] *The Escape*, pp. 40; 92; 95; 110; 259 et 324.
[123] *Ibid*, p. 99; « transparent and liberated reader » p. 111 et « Hypocrite reader! » p. 266.
[124] *Lurid & Cute*, p. 248.
[125] Thirlwell, *Politics*, p. 117.

technique est digne d'intérêt car son apparition marque l'origine de ce qu'il appelle « the self-conscious tradition »[126].

Il n'est par ailleurs pas étonnant de remarquer que cette technique renforce la dimension théâtrale de *Politics*, dont la structure tripartite comme les titres des sous-parties qui évoquent sans ambage la dramaturgie : « The Prologue » ; « The Principals » ou encore « The Finale ». Si l'on garde à l'esprit l'utilisation de la parabase, dont Aristophane est la figure de proue, on peut déceler dans l'écriture de Thirlwell un caractère comique et satirique certain. En effet, les pièces d'Aristophane appartiennent à la 'comédie ancienne' et ont pour particularité d'adopter un ton satirique dont la cible n'est autre que les membres de la vie politique (et la politique de manière générale). À la lumière de ces observations, il est difficile de ne pas rapprocher le titre du roman « Politics » de la satire politique d'Aristophane. Bien que le roman de Thirlwell n'appartienne pas au genre de la satire politique à proprement parler, on peut néanmoins remarquer que Thirlwell joue avec le sens et le statut du terme « politics », comme il l'admet volontier :

> I called my first novel *Politics*, and that title was a deliberately contradictory joke. (As may be already sadly obvious, contradiction tends to be my mode…) With that oxymoron, I think I wanted to say: I know there's a tradition where politics is seen as the most serious way of reading a work of art, so therefore I'm going to write something that deliberately flaunts its refusal of politics, a story with an obsessively sexual focus. It's all interiors, this novel[127]

b. L'interprétation comme interaction

Pour en revenir à la technique de l'adresse au lecteur, il reste à préciser que les romans de Thirlwell sont à parts égales sensibles à la question de l'écriture (qui parle ? quel est le signifiant ?) et à la question de la lecture (qui lit ? qu'est ce qui est signifié ?)[128]. L'existence du lecteur étant reconnue de prime abord, dès la première page du roman, il apparaît par la suite que la capacité d'interprétation du lecteur fait inévitablement partie des préoccupations du narrateur. À travers ces préoccupations, on peut voir que le narrateur se soucie de savoir ce que pense son lecteur, si bien que l'acte d'interprétation en vient à être repensé comme interaction. Concevoir le texte de fiction comme interaction n'est certes pas une découverte en

[126] « The term *parabasis*, in fact, originally referred to that section of the Greek comedies where the chorus directly addressed the audience in the poet's name, therefore, locate the beginning of the self-conscious tradition more precisely » Brian Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, p. 32.
[127] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 618.

soi, comme en témoigne notamment l'idée de virtualité chère à Wolfgang Iser, pour ne citer que sa conception de la fiction. En effet, Iser envisage le texte de fiction comme une entité à deux pôles : le pôle artistique (le texte de l'auteur) et le pôle esthétique (l'interprétation du lecteur), leur interaction assurant la virtualité et le dynamisme de l'œuvre[129]. Le texte ne pourra s'actualiser que par l'interaction de ces deux pôles[130]. Autrement dit, le texte de fiction peut être compris comme l'espace d'un dialogue imaginaire (ou idéal) entre auteur et lecteur, ce que Iser désigne précisément par interaction et que la technique de la parabase affiche ouvertement dans les textes de Thirlwell, tout en soulignant la nature jouée du texte.

En effet, à travers les précautions prises par le narrateur, Thirlwell donne à voir la fiction comme une construction de voix qui dialoguent *autour* d'un objet imaginaire observé (pour Iser, toujours, l'objet observé est « le produit d'une interconnection »[131]). Il est cependant nécessaire d'ajouter que ce dialogue reste chez Thirlwell imaginaire : il s'agit toujours d'une mise en scène orchestrée par le narrateur. Le texte créer certes l'illusion de donner la parole à un lecteur imaginaire mais jamais ce dernier n'est en position d'influencer concrètement ce qui est écrit. Même lorsque le narrateur laisse croire qu'il est influencé par le lecteur dont il cherche à anticiper les remarques, il ne réoriente jamais le texte ni ne se laisse influencer : l'interaction existe belle et bien mais elle est restreinte à un script bien prédéfini. Même dans la dissension, le lecteur ne fait que ce qui est attendu de lui : jouer le jeu.

c. Jouer le jeu

L'idée de jeu est donc fondamentale dans la narration de Thirlwell. Il n'est probablement pas anodin que son premier roman soit tant influencé par la dramaturgie et le

---

[128] Voir Susan Sontag, « Fiction as Interpretation » in *The Reader in the Text*.

[129] « The literary work has two poles, which we might call the artistic and the esthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the esthetic to the realization accomplished by the reader. From this polarity it follows that the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie half-way between the two. The work is more than the text, for the text only takes life when it is realized […] The convergence of text and reader brings the literary work in existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual. […] It is the virtuality of the work that gives rise to its dynamic nature, and this in turn is the precondition for the effects that the work calls forth […]. Thus, reading causes the literary work to unfold its inherently dynamic character » Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, pp. 274-275.

[130] On peut tout aussi bien envisager ce phénomène comme actualisation ou concrétisation : « Utilisant les propositions théoriques de l'Ecole de Prague, et en particulier de Mukarowsky et Cervenka, la "seconde génération" de l'Ecole de Constance a proposé des modèles théoriques abstraits intéressants. Le jouet n'est pas le jeu mais le livre n'est pas davantage la littérature. L'artefact textuel, sorte d'objet idéal, si l'on veut, ne se transforme donc éventuellement en objet esthétique que par sa "concrétisation". […] Comme le suggérait Lotman, il s'agit d'une transaction complexe », Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 145.

métier d'acteur. Deux des trois personnages principaux (Moshe et Anjali) sont acteurs, et tout au long du roman, on les voit en train de jouer différents personnages tandis que le troisième membre du ménage à trois, Nana, bien que n'étant pas actrice, est elle aussi décrite comme jouant un rôle en plusieurs occasions. Certes, Nana joue le jeu dans un contexte radicalement différent du contexte professionnel dans lequel évoluent Moshe et Anjali. Contrairement à eux, Nana accepte de jouer le jeu de façon amateur, pour son plaisir et celui de Moshe, compte tenu que ces jeux de rôles représentant un aspect essentiel de leurs relations intimes. Selon des scénarios d'ordre sexuel, Nana et Moshe s'amusent à incarner des personnages et à mettre en scène des intrigues entre eux, répondant au simple appel de l'imagination ('*fantasy*'[132]). L'idée de jeu est donc au centre de la vie des personnages, de l'intrigue du roman, de nombreuses figures théâtrales apparaissant dans la diégèse, et façonne enfin la composition du roman, structuré en actes.

Le jeu, motif prégnant de ce premier roman, réapparait dans l'ensemble de l'œuvre de Thirlwell, notamment dans les relations entre les personnages. À titre d'exemple, le narrateur de *Lurid & Cute* observe la nécessité, dans nos sociétés modernes, de se créer des « scènes » (incarnées dans ce roman par la soirée entre amis et dans une plus large mesure, par la scène érotique) pour répondre au besoin humain d'incarner un rôle et de jouer le jeu. Le jeu de rôle apparaît comme une préoccupation majeure, si ce n'est vitale, des personnages de Thirlwell, ainsi que du lecteur, jusqu'à un certain point, les figures du jeu se retrouvant dans l'acte de lire, et d'écrire.

Sans se restreindre au seul contexte thirlwellien, on peut observer la récurrence du motif du jeu dans le roman, et notamment du jeu joué par le lecteur et l'auteur. En outre, il existe dans l'histoire du roman une prépondérance de personnages dont l'existence est définie par les rôles qu'ils adoptent. Robert Alter remarque à ce sujet que le genre du roman peut être défini par la prédilection des personnages pour le jeu de rôle :

> One reasonable way to talk about the distinctiveness of the novel's treatment of personality is to say that, from *Don Quixote* on, novels tend to be about people trying to play roles. That much-invoked modern formula, 'crisis of identity,' becomes at some point inevitable in discussing the novel generically because the novel was in fact born out of such a crisis[133]

[131] Wolfgang Iser, « Interaction between Text and Reader », *The Reader in the Text*, p. 113.
[132] Thirlwell, *Politics*, p. 102.
[133] Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel*, p. 77.

Or les personnages ne sont pas seuls à jouer ; l'auteur, via le narrateur, lui aussi se met en scène. *Don Quichotte*, en effet, s'inscrit dans la tradition autoréférentielle évoquée plus haut, dimension d'autant plus marquée que l'auteur complexifie sa relation au texte en plaçant entre lui et son texte la figure intermédiaire du narrateur. Le lecteur est ensuite confronté à une seconde mise-en-abîme du principe de création au cours de la lecture du second tome dans lequel Don Quichotte se rend compte qu'il est à son tour devenu le héros d'un roman de chevalerie. On ne peut que se demander, dans la suite de ses aventures, si ses actions et son comportement ne sont pas la simple conséquence de Don Quichotte jouant son propre rôle, s'imitant lui-même – une idée qui n'est pas sans rappeler l'invention d'un style qui, selon Thirlwell, demande d'un auteur de s'imiter lui-même :

> [Bellow] had made it—he could write philosophy that wasn't really philosophy at all. Everything was a comedy instead. He had come up with his own ragged careful style, which talked in American, and was also French as well. He had learned how to imitate only himself. Because this is another mark of originality: once a novelist has discovered a style, then he or she has to learn how to repeat it. Once a novelist has a style, the only style left to imitate is itself[134]

Dans l'œuvre de Thirlwell, l'adresse au lecteur suscite ces interrogations relatives au caractère potentiellement fictif de toute identité, de tout comportement. L'adresse au lecteur a pour effet direct de rendre problématique son rapport à la fiction du lecteur : reconnaître l'existence et la présence du lecteur problématise tout autant la fiction, ainsi que son rapport à la réalité. Le pont érigé entre lecteur et narrateur ébranle la certitude la plus élémentaire qu'est la distinction entre réel et fiction, entre authenticité et imitation (on verra dans le chapitre 9 que l'authenticité est l'un des champs existentiels explorés par la désinvolture).

Le jeu de rôle, qui concerne les personnages, l'auteur et le lecteur, se déploie au niveau du rapport que le lecteur entretient avec le récit. Dans le sillage des *Milles et Une Nuits* et *The Canterbury Tales*, *Don Quichotte* marque le début d'une pratique autoréférentielle du roman, avant que cette ligne esthétique ne soit approfondie dans la littérature de langue anglaise, à partir du XVII^{ème} siècle, dans un contexte littéraire[135] rappelant à de nombreux égards celui qui entoure *Don Quichotte*. On pense ici aux œuvres de Fielding et Sterne car elles aussi se

[134] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 280.

[135] Les romans de Sterne et Fielding paraissent pendant une période fortement marquée par la profusion de la publication dite « romanesque ». Là où *Don Quichotte* proposait un regard critique sur le roman de chevalerie (en détournant les conventions du genre), Fielding et Sterne procède d'une manière semblable, en s'amusant à détourner les codes du roman psychologique et à frustrer les attentes du lecteur. C'est d'ailleurs la raison pour

plaisent à insister, d'une part, sur la théâtralité des récits et des personnages[136], et d'autre part, sur la présence du lecteur. Même si Fielding est une figure incontournable en matière de théâtralité dans le roman, c'est Sterne qui aux yeux de Thirlwell illustre le caractère théâtral du roman et, par extension, le caractère autoréférentiel et métafictionnel souvent associés au genre :

> Our great master in the matter of talking to the reader was Laurence Sterne in *Tristram Shandy*. So let's not forget that one of the most malign and lovable lines in *Tristram Shandy* is where Tristram joyfully boasts to the reader about the power that the pen confers on the person who wield it: in the game between the writer and the reader, however generous it might appear, the writer has all the control […] And so talking to the reader can feel collaborative while being just as much a disguised form of dictatorship as the more sober realist mode[137]

Du propre aveu de Thirlwell, le chef d'œuvre de Sterne, *Tristram Shandy*, est l'incarnation exemplaire de la parabase romanesque. Cette confidence de Thirlwell est riche en implications car elle attire notre attention, dans un premier temps, sur la conception du rapport auteur/lecteur comme jeu (« a game between the writer and the reader ») ; il est précisé dans un second temps que ce jeu, aussi collaboratif puisse-t-il paraître, n'est qu'illusion, ou, pour reprendre le terme exact, une « dictature ». Dans sa pratique d'un art du roman désinvolte, Thirlwell s'amuse à employer la technique de l'adresse au lecteur tout en attirant notre attention sur sa dimension contradictoire. Pour reprendre un terme cher à Thirlwell, la parabase est une une « impossibilité », de nature oxymorique : l'adresse au lecteur reconnaît certes la présence du lecteur en établissant avec lui les termes d'un jeu cordial, mais ce jeu, au même titre que le script que le lecteur est censé jouer, est truqué. Le jeu romanesque n'est donc en aucun cas une démocratie où chacun est libre de s'exprimer mais une dictature, démocratique en surface seulement : tout en maintenant l'illusion d'une collaboration, l'auteur reste seul aux commandes du roman.

En dépit de son apparence cordiale et rétro comme le remarque Thirlwell[138], l'adresse au lecteur a pour effet de réitérer le pouvoir absolu de l'auteur sur la fiction et par conséquent, sur le lecteur. Comme l'observe Thomas Pavel, avec l'adresse au lecteur « on nous rappelle

---

laquelle la métafiction est souvent associée à la parodie, dans sa capacité à déconstruire les codes d'un genre. Voir Ian Watt, *The Rise of the Novel*.

[136] « Theatricality has an important bearing on character as we perceive it in reality because so much of human experience, certainly from Fielding's point of view, is a matter of role playing », Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel*, p. 75.

[137] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », pp. 623-624.

[138] « *Dear reader* is so retro, with its eighteenth-century mode », *ibid*, p. 631.

ainsi que l'invention a un lieu d'origine, que l'orateur qui s'y trouve est bien le meneur de jeu, et que c'est bien lui qui interrompt le cours de l'histoire aussi souvent qu'il le souhaite »[139]. La valeur de ce jeu truqué pourrait sembler illusoire, voire inexistante, tant la contradiction désinvolte des termes de la partie appelle à un résultat nul et non avenu. Toutefois, on peut envisager le rapport de force déséquilibré entre les participants au jeu non comme une confrontation impliquant un vainqueur et un perdant (un jeu compétitif que Roger Cailloix désigne par le terme *Agôn*[140]), mais plutôt comme un jeu de rôle dont la gratuité est (ré)compensée par le plaisir d'y prendre part (deux rapports au jeu que Donald Winnicott désigne par la distinction entre les termes anglais « *game* » et « *play* »[141]). Le jeu auquel participe l'auteur et le lecteur orchestre la rencontre, pour reprendre la typologie de Cailloix, de la *Mimicry* (« devenir soi-même un personnage illusoire »[142]) et de l'*Ilinx*, (qui consist[e] en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience luide une sorte de panique voluptueuse »[143]). C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la remarque suivante de Thirlwell : « je cherche à mettre en avant la pleine conscience que la fiction est un jeu dans lequel le lecteur est co-joueur »[144]. Thirlwell souligne avant tout la gratuité du jeu romanesque, qui n'a de finalité que lui-même, contrairement au '*game*'. Le jeu qui rassemble auteur et lecteur est une leçon de désinvolture visant à déstabiliser notre perception du monde.

L'utilisation de l'adresse au lecteur hypothétique témoigne de la volonté de Thirlwell de promouvoir la légèreté de l'acte (de lecture et d'écriture) plutôt que leur fonction ou résultat. Autrement dit, le constat de l'inutilité du jeu, sans nier l'intérêt d'y prendre part invite le lecteur, sous l'influence de l'auteur-narrateur, à adopter une posture désinvolte. C'est en acceptant de jouer gratuitement que le lecteur peut s'ouvrir à « une nouvelle attitude qui le fera accéder aux délices de la légèreté et à la lucidité sur l'inconsistance du monde et du roman »[145], comme l'observe Maixent à propos de Diderot et de Kundera. On voit donc comment Thirlwell puise dans le XVIII[e] siècle sa conception du roman comme agent et médium de légèreté, illustrant une pratique du roman ludique et désinvolte comme « expression frappante de la liberté créatrice, du triomphe, mais parfaitement circonscrit, sur

[139] Pavel, *La Pensée du roman*, p. 279.
[140] Roger Cailloix, *Les Jeux et les hommes*, p. 50.
[141] Donald Winnicott, *Playing and Reality.*
[142] Cailloix, ibid, p. 61.
[143] *Ibid*. 68.
[144] Thirlwell, « Le roman anglais contemporain, au nom de Joyce ».
[145] Maixent, *Le XVIII[e] siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, p. 264.

le déterminisme pesant des choses ou des status sociaux »[146]. Comme Sandra Metaux le suggère, la désinvolture emploie des formes qui « s'apparent[ent] au "jeu" dans ses aspects les plus divers »[147] car le jeu (au même titre que la désinvolture) est capable d'être pratiqué gratuitement, sans objectif si ce n'est la jouissance d'y prendre part.

2. La figure paradoxale du narrateur auctorial

Avant toute réflexion sur la place et le rôle de l'auteur dans le roman, il convient de s'interroger sur le statut du narrateur et de sa relation vis-à-vis du récit. La typologie des narrateurs dressée par Genette est d'une aide inestimable pour ce faire, et les distinctions entre les types de narrateur et de narration permettent d'insister sur la question centrale à tout récit : quel est le point de vue, et qui parle ? La figure du narrateur a été l'objet de nombreuses manipulations et réinventions tout au long de l'histoire du roman, qu'il s'agisse des découvertes fondamentales des modernistes tels que James Joyce ou Virginia Woolf, dont l'invention du *stream of consciousness*, ou de la multiplication des figures narratrices au sein d'un seul récit, fréquente les œuvres postmodernes. Dans tous le cas, jamais les figures du narrateur ne se limitent à l'apparente imperméabilité des typologies existantes.

Les romans de Thirlwell ne sont pas restreints à un seul type de narrateur, d'autant plus que certaines de ses œuvres, tel *Lurid & Cute*, multiplient les figures narratrices, et que se manifeste à l'échelle globale de l'œuvre une dynamique de confusion se traduisant dans l'élaboration de voix narratives mixtes. Ces voix font cohabiter les niveaux narratifs extradiégétique et intradiégétique tout en brouillant les indices permettant de statuer sur la relation du narrateur à la diégèse. À titre d'exemple, le narrateur de *The Escape* est en apparence extradiégétique et narre les événements depuis un point de vue distancié. Cependant, ce jugement est ébranlé lorsque le narrateur admet qu'il a eu l'occasion de rencontrer le protagoniste suite aux événements évoqués dans le roman. Tout l'art de Thirlwell consiste donc à faire cohabiter les niveaux hétérodiégétique et homodiégétique sans jamais résoudre la tension qui les oppose.

[146] Metaux, *La Désinvolture*, p. 325.
[147] *Ibid*, p. 323.

Comme l'observe Velichka Ivanova, le choix d'un type de narrateur est fondamental : « le romancier moderne opère un choix entre une narration simple et directe, d'un côté, et un récit complexe et ambigu, de l'autre »[148], et d'ajouter que « s'il emploie les techniques traditionnelles, il sera contraint d'accepter les certitudes du passé qu'elles transmettent. Son intention se diluera dans le sentimentalisme et le pathos mélodramatique »[149]. Dans *The Escape*, l'espace du récit se complexifie à mesure que la figure du narrateur nous échappe, le rapport entre observateur et fait observés s'exprimant par le biais de contradictions et de renversements.

a. Contradiction et renversement

Selon un principe de renversement emblématique de *The Escape*, la fuite n'y est pas dénuée de courage tandis que la défaite peut dissimuler une victoire. C'est en tout cas à travers un jeux de confusion des niveaux narratifs que Thirlwell, au détour d'une courte digression, nous invite à considérer la relativité de tout événement historique et par extension, la relativité de tout événement.

Dans le bref passage en question, le narrateur revient sur un épisode de la campagne russe de Napoléon, au cours duquel, suite à sa défaite à Moscou, il prit la fuite en traîneau. La digression tient lieu de conclusion de la partie « Haffner Soothed », qui voit le protagoniste en quête d'un lieu calme où se reposer. Mais sans se limiter à cette fonction, cette digression est l'occasion pour Thirlwell d'approfondir la complexité de l'acte narratif :

> There could be courage in retreat. Think, pacific reader, about Napoleon. The wars of Napoleon led to a million bushels of bones being taken from the plains of Waterloo, Austerlitz and Leipzig, then shipped to Hull, there to be sent to Yorkshire bonegrinders and converted into fertiliser for farmers. Haffner knew this. But he also knew the greatest bon mot ever, when Napoleon, recounting to the Polish ambassador the story of his retreat from Moscow on a sledge, observed that from the sublime to the ridiculous was only a step. No experience, after all, could not be transfigured by the telling. No retreat, therefore, was always shameful[150]

Ce court passage témoigne de la multiplicité des degrés de narration rencontrés dans le roman. Dans cette digression narrative, le récit de Haffner est mis de côté au profit d'une anecdote historique mettant Napoléon en scène, et qui vise à fournir une illustration de la

[148] Velichka D. Ivanova, *Fiction, Utopie, Histoire, essai sur Philip Roth et Milan Kundera,* p. 203.
[149] *Ibid.*

remarque introductive « There could be courage in retreat ». Celle-ci est aussitôt suivie d'une adresse au lecteur explicite (« Think, pacific reader, about Napoleon »), puis de la mention de faits historiques connus du narrateur et du protagoniste : « Haffner knew this ». Mais la digression joue un second rôle dans la narration. En effet, elle est étroitement liée aux pensées de Haffner, dont Napoléon est l'un des « mentors imaginaires », au même titre que Don Bradman, le joueur de cricket[151]. Le rôle de la digression est donc double. Destinée au lecteur, elle contribue à la composition thématique du roman, structuré en variations sur le thème de la fuite, comme l'indique le titre, puis dans un second temps, elle est dévoilée comme appartenant aux réflexions personnelles de Haffner (« With these reflections, Haffner returned to the hoped-for safety of his room »[152]). Ce mouvement en deux temps qui fait mine d'éloigner la narration du récit et de l'action pour, en fin de compte, mieux y retourner révèle la souplesse et l'élasticité de la pratique narrative chez Thirlwell.

À cela, il faut ajouter que la narration procède par enchâssement des figures de narrateur, ainsi déstabilisées et complexifiées. Cette multiplication des narrateurs s'observe dans le passage précédent. Au premier plan, le narrateur du roman (le plus neutre en apparence) s'éloigne de l'action pour déployer une digression historique. Elle introduit dans un second plan un deuxième narrateur, Napoléon, à travers qui la digression historique est reconfigurée en anecdote personnelle tout d'abord (« recounting to the Polish ambassador the story of his retreat ») puis en mot d'esprit (« But he also knew the greatest bon mot ever […] from the sublime to the ridiculous was only a step »). En d'autres termes, l'événement historique devient, d'un narrateur à l'autre, la chute d'une plaisanterie. Au troisième plan, la profondeur de champ narrative se creuse un peu plus encore avec la figure d'Haffner, dont les pensées vagabondes, en parallèle de l'action, sont venues nourrir la digression[153]. Finalement, un quatrième degré de narration nous ramène au narrateur initial de *The Escape*, sans qui le texte n'existerait pas, et qui se charge d'englober toutes les instances narratives précédentes. Ainsi, le bâton de la narration passe de main en main, le récit se faisant polyphonique au fil d'une démultiplication des énonciateurs qui résulte, dans une pirouette finale, sur le constat de

---

[150] Thirlwell, *The Escape*, p. 99.
[151] « Yes, to Haffner, who admired the war books, the manuals on strategy, Napoleon was not so much the emperor of Europe, but more an expert on an empire's inevitable decline and fall. […] Yes, that man knew about the tactics of withdrawal: just as Bradman, another of Haffner's imaginary mentors, […] a man who was an expert in the mechanics of timing, a connoisseur of retreat », *ibid*, p. 99.
[152] Thirlwell, *The Escape*, p. 100.
[153] À la comparaison Napoléon/Bradman, il faut ajouter un souvenir d'Haffner en visite à Juan-les-Pins où il eut l'occasion de voir un gilet ayant appartenu à Napoléon : « Haffner had seen a waistcoast of Napoleon's, worn in

la malléabilité de toute expérience : « No experience, after all, could not be transfigured by the telling ».

La multiplication des figures de la narration semble souligner la nature essentiellement narrative du texte comme de toute expérience, personnelle ou historique. Par le passage de l'événement vécu à l'événement raconté, l'extrait attire notre attention sur la transformation de la réalité en fiction au fil des métamorphoses de la voix de narrative.

Le rôle fondamental du récit pour compléter l'expérience ne se limite pas à *The Escape*, et l'idée en traverse toute l'œuvre, dont elle offre l'un des thèmes sous-jacents. En effet, chacun des romans propose une variation (et un enrichissement) sur le thème de la narration, ce qui consolide la cohérence de l'œuvre tout en la construisant autour d'un noyau d'autoréflexivité indubitable. En effet, le narrateur rompt l'illusion romanesque en s'adressant à plusieurs reprises au lecteur (afin de nous rappeler que nous sommes en présence d'une fiction) tandis que la narration attire notre attention sur l'inévitable transformation de toute expérience en récit, l'expérience n'ayant peut-être d'existence réelle qu'une fois racontée. Paradoxalement, l'illusion se construit tout en opérant un retour réflexif par lequel le récit se révèle comme fiction et comme invention.

b. Le narrateur auctorial

C'est donc en toute logique que la narration dans les romans de Thirlwell adopte une voix narrative à mi-chemin entre une narration « simple et directe » pour reprendre l'expression d'Ivanova (une simple construction narrative qui s'efface dans le texte au profit du récit et de l'histoire) et une narration joueuse (qui se paye le luxe d'être à la fois dans et hors du récit, simultanément). On utilise des termes spatiaux pour désigner cette voix de la narration car la voix thirlwellienne, celle que nous retrouvons dans tous ses romans, évolue en liberté dans un espace intermédiaire entre les œuvres et entre les genres (on verra en effet dans le chapitre 9 que cette voix glisse avec aisance du roman à l'essai). C'est pourquoi la voix narrative de Thirlwell se prête à la définition du narrateur auctorial, garant de l'autoréflexivité du texte et qui permet à la narration d'évoluer en trois dimensions dans l'espace du récit. Ivanova exprime précisément cette idée de mobilité critique lorsqu'elle déclare que « le narrateur auctorial, même s'il est étranger à l'histoire, la commente sans

exile in St Helena: it had charmed Haffner with its miniature size. Everything he loved in Napoleon was embodied in this waistcoat: he understood the littleness of things », *ibid*, p. 99.

cesse. Il analyse aussi ses propres procédés de narration. L'illusion d'autosuffisance de la fiction disparaît. Le créateur est présent dans son œuvre pour en faire, pas à pas, le commentaire. Il intervient à son gré, non pas pour multiplier les digressions, mais pour enrichir les thèmes »[154]. Chez Thirlwell aussi, d'un roman à l'autre, l'enrichissement des thèmes est accompli par le narrateur auctorial, des archi-thèmes venant nouer les œuvres entre elles sans pour autant porter atteinte à la singularité de chaque roman. La figure de l'auteur est donc une question épineuse dans la fiction de Thirlwell, et l'on ne saurait réduire l'identité du narrateur auctorial à celle de l'auteur, même si Thirlwell s'amuse à nourrir cette confusion. Le roman *Lurid & Cute*, écrit à la première personne, est très certainement le plus susceptible de conduire à ce raccourci, en ce qu'il accentue la ressemblance physique entre l'anti-héros narrateur et Thirlwell, comme il le souligne dans une auto-interview :« This narrator says his eye are large and his hair is gently spiky. That basically is a description of you »[155].

Cependant, même dans le cas de *Lurid & Cute*, Thirlwell préserve sa liberté auctoriale en pratiquant l'intrusion auctoriale, ainsi décrite par Patricia Waugh : « In first-person narration the 'telling' is realistically motivated because produced by a personalized figure who is given spatio-temporal dimension within the fictional world. In third-person/first-person intrusion narratives, an apparently autonomous world is suddenly broken into by a narrator, often 'The Author', who comes explicitly from an ontologically differentiated world »[156]. La "rupture de plan ontologique" est un processus récurrent chez Thirlwell, même dans *Lurid & Cute* où l'utilisation de la survoix[157] accentue la rupture, Thirlwell ajoutant un commentaire auctorial en parallèle au récit du protagoniste-narrateur qui raconte *a posteriori* (raison pour laquelle on évoquait l'influence du roman picaresque en introduction, ne serait-ce que dans le choix des titre des chapitres qui fournissent un commentaire à l'action). Se faisant, *Lurid & Cute* est le roman où la question du narrateur est, en dépit de l'immédiateté de la première personne, la plus subtilement problématisée. On y rencontre d'ailleurs un commentaire métafictionnel sur la pratique narrative de Thirlwell lorsque le protagoniste-narrateur interroge le concept de « réalité » en déclarant que le réel n'existe qu'à partir de l'instant où il est dit (raconté) et donc transformé :

> I think we tend to over-exaggerate the idea that things are real. Or at least I was trying to think how real something was when it was so far entirely private. I mean, do your own

[154] Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, p. 205.
[155] Thirlwell, « The TNB Self-interview ».
[156] Patricia Waugh, *Metafiction*, p. 101.
[157] Voir annexe 1.

> mini quiz. When a gorgeous girl tries to kiss you in the back of a taxi when you're both high on ketamine, do you go home and tell your wife? I do not think so. You keep the gorgeous blonde to yourself as a stereoscope slide for winter evenings and therefore she does not exist at all. Or when your husband knows you do not smoke but you do in fact enjoy a secret cigarette, why do you upset his peace of mind? […] And if you act as if nothing has happened, then has it really happened? That's my question. That's what I mean by nothing happening, or one of the things I mean. At this precise moment this situation was only known to me and so it was maybe not known at all[158]

À sa manière, le protagoniste-narrateur du roman rend compte, à travers son questionnement, du pouvoir transfigurant de la narration déjà évoqué dans *The Escape*. Là où *The Escape* témoigne de la capacité de toute narration de changer notre lecture du réel (le récit transforme une défaite en une victoire), *Lurid & Cute* approfondit cette idée en interrogeant la capacité créatrice (au sens fort de « faire exister ») du récit (« And if you act as if nothing has happened, then has it really happened ? That's my question »). Les manipulations relatives au statut et à l'identité des narrateurs dans les romans de Thirlwell sont donc l'expression d'une réflexion continue sur le dialogisme voir/raconter que Thirlwell poursuit d'un roman à l'autre par l'élaboration de thèmes transversaux garantis par la permanence d'un narrateur auctorial.

3. La fabrication de l'auteur

L'invention d'un narrateur auctorial permet donc à Thirlwell d'élaborer ses œuvres sur une base autoréflexive qui engendre un regard critique sur la relation entre l'auteur, le lecteur et le texte. En ce sens, l'autoréflexivité permet de faire du dialogisme voir/raconter le point d'appui de sa désinvolture romanesque : en remettant en question les manières de raconter, la désinvolture donne lieu à une réinvention de nos modes de perception. En d'autres termes, Thirlwell met en évidence le projet de tout récit et de toute fiction. Le narrateur est pour lui le moyen le plus immédiat de sensibiliser le lecteur à la qualité artificielle de tout texte, ce qui dessine par ailleurs une ligne de démarcation entre une pratique strictement réaliste et mimétique du roman d'une part, et de l'autre une veine ludique valorisant la légèreté et la désinvolture.

Sans pour le moment rentrer dans des considérations généalogiques et esthétiques (chapitre 9), on peut néanmoins poursuivre cette réflexion sur la nature de la narration en

[158] Thirlwell, *Lurid & Cute*, pp. 11-12.

revenant sur les termes de la transmission au sein de la fiction de Thirlwell. La qualité autoréflexive de ses romans souligne une continuité narrative certaine malgré l'hétérogénéité des narrateurs et des techniques narratives.

On commence ainsi à anticiper les questions fondamentales de style et d'esthétique qui nous préoccupent tout au long de la thèse. On remarque d'ailleurs que Thirlwell fait usage du terme « voix » pour expliciter l'invention d'un style :

> Considérons, par exemple, le phénomène de la voix du romancier. Il y a des relations très compliquées entre une voix et un style [...] C'est une vérité étrange : le romancier que l'on imagine derrière un roman n'existe pas dans la vie. Ce romancier n'est qu'une improvisation créée par le travail lent et hasardeux de l'écriture. C'est un personnage. Impossible, donc, de dire « je » dans un roman. On ne peut jamais être soi-même[159]

La voix du romancier ne saurait être identifiée à la voix biographique de l'écrivain, la voix du romancier que l'on rencontre dans l'œuvre étant le produit d'une invention attribuable à l'auteur, selon la distinction auteur/écrivain évoquée plus haut. Comme le remarque Thirlwell, écrire « je » a pour effet de brouiller l'identité de la personne qui parle : « As soon as you say I in a novel, it's always someone else ? […] what I want to say is: how different is this to what happens everyday when someone writes a novel? Or even: when someone reads a novel? Always you have this blurring of identities »[160]. Le romancier disparaît à mesure qu'il s'invente par l'écriture, et Thirlwell échafaude sa pratique sur l'existence imaginaire de l'auteur, et par extension, du lecteur : « Le romancier est inventé par la lecture ; et le lecteur est inventé par l'écriture […] Oui, la rencontre entre le lecteur et le romancier prouve que ni vous ni moi n'existons »[161]. L'art du roman puise donc, chez Thirlwell, son impulsion dans l'effacement du lecteur et de l'auteur concrets au profit d'une réinvention commune dans (l'écriture) et par le texte (la lecture). Comme le suggère le terme choisi d'« improvisation », l'acte d'écrire et l'acte de lire convergent dans la pratique du jeu.

La pratique du roman, entendu au sens large comme écriture et lecture, est ainsi comparable à un jeu de masques auquel le lecteur et l'auteur prennent volontairement part, et qui correspond selon Thirlwell au plaisir élémentaire de la littérature. Il va même jusqu'à décrire le phénomène littéraire comme un chassé-croisé d'identités, voire comme un jeu de cache-cache : « for me that's the basic pleasure. Playing loop the loop with what I am, or

[159] Thirlwell, « Le carnet de notes d'Adam Thirlwell aux Assises du roman ».
[160] *Ibid.*

helter skelter with what I could be. I think that's a deep pleasure of why anyone might write at all »[162].

La cohérence des romans de Thirlwell vient ainsi de l'omniprésence dans le texte des figures du lecteur et de l'auteur ainsi que de la multiplication des identités. La filiation avec Fielding et de Sterne est claire, autour d'une conception ludique et humouristique du roman. On observe en effet chez chacun de ces auteurs la nécessité d'inventer une voix originale qui improvise le récit à partir de la rencontre auteur/lecteur. C'est pourquoi l'intrigue n'est qu'un prétexte chez ces auteurs, comme en témoigne le non-récit qu'est *Tristram Shandy*. Pour Thirlwell, comme chez Fielding, l'art du roman se dérobe à l'obligation de montrer pour explorer les possiblités esthétiques du dire. Dans la tradition romanesque de langue anglaise, Fielding peut être considéré comme la source de cette théâtralisation à l'œuvre dans l'intrusion auctoriale, ainsi que le remarque Brian Stonehill :

> The great originators of the self-conscious novel in English were Fielding and Sterne […] By dramatizing within the novel its own implied author, Fielding discovered a means of reminding his readers of his story's essential inventedness, at the same time that he allowed them to thrill to that story's unfolding[163]

Thirlwell s'inscrit dans cet héritage par son usage de narrateurs capables de digresser sur l'œuvre elle-même. Mais conformément à son admiration pour Sterne, chez qui la figure du lecteur est tout aussi importante que celle de l'auteur, Thirlwell met également en place l'illusion d'un dialogue entre la figure de l'auteur (« the implied author »[164]) et celle du lecteur (« the implied reader »)[165]. L'inexistence de l'auteur et du lecteur soulignée par Thirlwell est semblable à celle des personnages : auteur, lecteur et personnages existent simplement en tant que possibilités. La machine narrative de Thirlwell, système de ruptures et de contradictions, tend à produire une démultiplication de la subjectivité de l'auteur et du narrateur ; le roman selon sa vision serait une fabrique d'alter-egos.

Or, le terme 'alter-ego' fait implicitement référence à la vision kunderienne du personnage. Selon la vision ludique de Kundera, un personnage est un « être imaginaire [,] un

---

[161] *Ibid.*
[162] *Ibid.*
[163] Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, p. 33.
[164] Pour une étude détaillée de ces deux notions, voir par exemple Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction.*
[165] « Sterne's narrative, by dramatizing the reader's ignorance (and, elsewhere, the reader's own sexual hobby-horse), makes our experience of the novel a part of the novel itself. As we have seen, self-conscious novels characteristically employ this device to achieve a particularly close relation between the reader and the text », Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, p. 33.

ego expérimental »[166], « ego » qui renvoie aussi à sa vision du romancier, dont il nous dit qu'il « n'est pas fasciné par sa voix mais par une forme qu'il poursuit »[167]. Comme Thirlwell, Kundera utilise le terme de « voix » dans sa réflexion sur la singularité stylistique d'un romancier pour qui « seules les formes qui répondent aux exigences de son rêve font partie de son œuvre »[168]. Ainsi, le terme 'alter-ego' permet de souligner la démarche d'effacement de la personne derrière l'œuvre, phénomène qui est manifeste chez ces deux auteurs puisque à travers leur pratique, les identités de l'écrivain et du lecteur disparaissent derrière la « forme » à la faveur d'une multiplication des rôles et des identités qui met en relief l'incertitude de toute identité. En exploitant l'aptitude du roman à illustrer l'incertitude de l'existence, Kundera et Thirlwell (sans oublier Fielding et Sterne) élaborent une œuvre romanesque préoccupée, quoique jovialement, par « l'incertitude du moi et de son identité »[169]. Ces remarques générales de Kundera sur le roman concernent aussi l'art du roman de Thirlwell :

> Tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. Par les différentes réponses à cette question, si vous le vouliez, vous pourriez distinguer différentes tendances et, peut-être, différentes périodes dans l'histoire du roman[170]

On s'attachera, dans le chapitre 3, à montrer comment Thirlwell joue de la frontière qui sépare l'homme du romancier pour interroger et mettre en scène l'incertitude de l'identité (chapitre 9). On peut d'ores et déjà constater qu'il demande du lecteur une capacité paradoxale d'effacement et de démultiplication équivalente à celle dont l'écrivain doit lui-même faire preuve pour devenir auteur. De la sorte, la narration requiert du lecteur une participation active qui est essentiellement constitutive de l'entreprise romanesque de Thirlwell, dont la philosophie du roman exige de l'auteur et du lecteur une capacité de s'éloigner de soi. En dépit de l'inégalité des rôles respectifs de l'auteur et du lecteur, le roman contribue à l'élaboration d'un espace imaginaire qui leur est commun et produit une œuvre désinvolte.

---

[166] Kundera, *L'Art du roman*, p. 47.
[167] *Ibid*, p. 173.
[168] *Ibid*.
[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*

CHAPITRE 2 : L'ENJEU DE LA LÉGÈRETÉ

A. Règle du jeu : le pacte de lecture amoral

Si l'on admet que le roman prend la forme d'un jeu, reste à clarifier les règles selon lesquelles la fiction se joue. Une contradiction se fait jour : la focalisation omnisciente n'a de cesse de révéler les turpitudes morales des personnages mais la voix de la narration répète inlassablement la nécessité de ne pas juger. D'une part, la fiction œuvre à orchestrer des situations morales inconfortables, en faisant usage de multiples scènes intimes et notamment sexuelles qui mettent en lumière les incertitudes et ambiguïtés éthiques propres à chaque personnage et chaque situation. D'autre part, le narrateur s'évertue à restreindre et contenir la tendance moralisatrice potentielle du lecteur en l'invitant à ne pas porter de jugement, pour favoriser plutôt l'observation et la compréhension. Le roman semblerait ainsi proposer un code de conduite qui, par l'encouragement à l'observation, vaut implicitement comme acceptation du comportement des personnages : en somme, lire reviendrait ici à autoriser et accepter.

La participation du lecteur, à travers l'acte de lire, a pour conséquence directe de créer ce que Thirlwell appelle une « mini communauté à trois »[171] qui inclut le narrateur, les personnages et le lecteur. Comme il l'explique :

> the narrator is the middle term between Haffner and the Reader. The narrator is doodling around Haffner even as the reader observes him. And I suppose this creates a mini community of three: an amoral community where it's O.K. to love a monster. And the monster emerges in likeable relief, against the narrator's maxims, or other characters' opinions on him[172]

Thirlwell qualifie d'« amorale » cette communauté entre auteur et lecteur, une amoralité qui semble générée par oscillations et contrastes entre les différents points de vue et opinions partagés entre personnages, narrateur et lecteur. Cette attitude amorale pourrait faire office de

[171] Ian Crouch, « The Exchange: Adam Thirlwell » (notre traduction).
[172] *Ibid.*

« protocole de lecture », formule empruntée à Michel Picard qui en fait usage dans *La Lecture comme jeu*. Picard y observe que « le formalisme moderne a montré que des protocoles de lecture étaient offerts souvent visiblement, que des *pactes* étaient sollicités et tacitement souscrits »[173], ce qui vaut aussi pour le roman postmoderne qui reconnaît ouvertement la fiction comme objet ludique[174]. Reconnaître l'existence du pacte de lecture permet de mettre à jour les fondements de ce que l'on peut appeler la philosophie désinvolte du roman selon Thirlwell.

La fonction du pacte de lecture est de faire en sorte qu'un certain nombre de règles et de limites soient respectées par plusieurs parties (qu'il s'agisse d'individus précis ou d'entités impersonnelles comme c'est le cas dans le pacte ou contrat social). Un pacte repose sur une dynamique qui articule interdiction et autorisation (et, là encore, l'exemple du pacte social est pertinent). Même si ce pacte semble reposer sur la confiance accordée au lecteur, la liberté garantie par la lecture amorale représente chez Thirlwell un leurre ; la liberté du lecteur (on entend ici la liberté d'interprétation) reste contenue par les cadres du texte. Le pacte de lecture instaure un certain nombre de règles qui visent à préserver les intentions de l'auteur en s'assurant que la lecture est faite en accord avec l'objectif du roman. En ce sens, le pacte de lecture amoral thirlwellien ne dit pas comment lire le roman mais comment ne pas le lire : il n'est pas question d'appliquer au roman un système de valeur préconçu mais à l'inverse de s'ouvrir à de nouvelles configurations afin d'imaginer l'homme dans toutes ses posssibilités.

1. Moralité et représentation : les notions de « choc » et de « scandale »

La notion d'alter ego introduite dans le précédent chapitre représente la première étape dans un processus de remise en question des notions de lecteur et d'auteur qui sert à exprimer le rapport au texte élaboré par les romans de Thirlwell – rapport ludique, jeu de masques derrière lesquels l'auteur et le lecteur s'inventent par le truchement du narrateur auctorial. Sans pour autant revenir en détail sur ce phénomène, on cherche ici à insister sur le caractère multiple de la dimension ludique de l'œuvre. Le lecteur, sommé de se réinventer sous les traits d'un lecteur « idéal », voit son attitude progressivement définie dans les romans à travers son interaction avec le narrateur, selon 'le pacte amoral'.

[173] Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 164.
[174] On pense par exemple à l'œuvre de John Fowles chez qui les préfaces et postfaces étendent le domaine du jeu du roman. Voir par exemple l'évolution de la préface de *The Magus* dans les rééditions successives.

Pour saisir les pleines implications de ce pacte, il est dans un premier temps nécessaire de s'arrêter sur les notions de 'choc' et de 'scandale' dans les arts et la littérature car elles occupent, selon Thirlwell, une place cruciale dans l'évolution historique des techniques et formes de représentation. Que l'on se penche sur l'histoire de la peinture ou du roman (pour ne citer que deux exemples), on pourrait sommairement recomposer une liste des grandes œuvres en fonction du degré de 'choc' produit par elles, soulignant l'interdépendance des notions innovation artistique et de 'scandale', même si l'on ne saurait réduire l'art à une production sensationnelle. Pour une partie non négligeable des œuvres littéraires majeures produites depuis le XIX^e^ siècle, leur réception (de l'indignation au choc) a été l'occasion de soulever, pour leurs détracteurs, des questions d'ordre moral et éthique (on pense par exemple à la censure et aux condamnations dont a souffert le roman *Ulysses* de Joyce). La responsabilité morale dans les arts est un sujet souvent abordé, que l'on voit réapparaître dans la critique de manière chronique et sous différentes formes à mesure que les sociétés changent et modifient leur rapport à l'art, à l'identité et à la société. Le XIX^e^ siècle, et plus particuèlerement l'année 1857, est une période exemplaire témoignant de la valeur du 'choc' selon Thirlwell, qui rassemble devant le barreau deux figures devenues emblématiques du scandale littéraire : Gustave Flaubert et Charles Baudelaire. Comme le remarque Thirlwell :

> It's with a certain fondness that I reflect on the crazed year of 1857, which began with Gustave Flaubert in court for his first novel, *Madame Bovary* (in the presence of a stenographer, hired by Flaubert, for the benefit of an incredulous posterity), followed, six months later, by Charles Baudelaire, on trial for his first book of poems, *Les Fleurs du Mal*[175]

Dans cet essai, Thirlwell s'intéresse au rôle du choc et du scandale dans les arts et invoque plusieurs exemples, partant de l'époque des Lumières pour conclure sur les frasques plus contemporaines du mouvement Pussy Riot en Russie. Par cette exploration du territoire de l'irrévérence dans les arts, Thirlwell sonde la question du choc en rapport à l'idée d'innovation dans les formes. Il observe ainsi que Manet, en présentant son *Olympia*, choque le public et la critique non seulement par le choix du sujet (« Sure, the scandal was to some degree purely to do with subject matter: that Manet had apparently so frankly depicted a prostitute »[176]) mais aussi par la technique : « And some of it was to do with form: that Manet

[175] Thirlwell, « Can art still shock? », *The Guardian.*
[176] *Ibid.*

had apparently so frankly made his painting an exercise in sketched flatness. Those shocks were perhaps specific to the 19th-century atmosphere »[177]. Mais selon lui, l'offuscation ne s'explique pas seulement du point de vue de la morale mais aussi, et surtout, en termes formels. Il cite Bataille :

> But they were also just surface shocks. The deeper shock, as Bataille observed, was how no sign-system was useful in understanding *Olympia*. The painting could neither be defined according to "the drab world of naturalistic prose", nor its opposite, the universe of "absurd academic fictions". Manet's genius and the true source of the bourgeois outrage was his ability to "disappoint expectation": "instead of the theatrical forms expected of him, Manet offered up the starkness of 'what we see'. And each time it so happened that the public's frustrated expectation only redoubled the effect of shocked surprise produced by the picture." The greatness of the art was that it changed the nature of the form. The shock was just a side effect. Let *Olympia*, therefore, stand as a mini maquette of shock: the immediate improprieties of subject matter – prostitutes! The working classes! – followed by the more hidden improprieties of form[178]

Prenant appui sur le cas Manet, Thirlwell élabore donc une théorie du scandale qui donne à voir l'innovation en art (en prenant pour exemple le cas particulier du modernisme) comme la somme des choix d'un artiste (de techniques, de formes et de sujets) visant à surprendre les attentes de l'observateur et interroger ses automatismes de pensées et ses attentes face à la représentation. En somme, le choc serait l'expression d'une rupture entre l'idée que l'on se fait de la réalité et une manière nouvelle de la représenter. On précise en passant que Thirlwell ne prétend aucunement réduire l'histoire du modernisme à une série de génies de la publicité employant la stratégie du choc[179]. En outre, si Thirlwell se penche sur les formes passées du choc et de la provocation, c'est afin de mieux saisir les formes futures du « choc » dans les arts :

> The truly shocking work, such as Pussy Riot's punk prayer, will investigate the ideology of its own making. The future works of shock I imagine are as formally adventurous as they are intellectually destructive. I'm not in fact sure that true resistance to ideology is possible without resisting aesthetic conventions. The new shock moves might well be quieter, more low-rent – in the invention of new forms that are troublesome, and mischievous. A quick list for consultation might include the monologues of Wallace Shawn, such as his great piece *The Fever*, with its direct address to the complicit

[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*
[179] « We are so used to the idea that the history of modernism represents a heroic succession of shock artists that it's rather touching to observe how downcast Manet was by this reaction », *Ibid.*

> audience; or the giant length of Roberto Bolaño's novel *2066*, with its meticulously comprehensive descriptions of the murders of hundreds of women in Santa Teresa; or the experiments in curatorial choreography of the artist Philippe Parreno. In other words, one path for investigation might be to disturb the usual compact of distance between the writer and the reader, or the performance and the audience[180]

Arrêtons-nous un instant sur les implications de cette déclaration. Pour Thirlwell, l'histoire du roman est une manière de penser à deux niveaux. D'une part, il s'agit pour lui d'extraire de l'œuvre d'un artiste ou de l'histoire de la littérature un enseignement par l'utilisation de la forme afin de comprendre la part d'innovation dans l'œuvre. D'autre part, il n'y a de réflexion sur le roman et d'innovation artistique que dans la mesure où les formes passées laissent entrevoir des formes futures, des possibilités irréalisées qui sont par conséquent potentielles et en devenir. Penser l'histoire du roman est ainsi pour Thirlwell une activité inextricablement liée à sa pratique romanesque. Thirlwell laisse entendre que la recherche formelle ayant choqué le public peut être capable de donner lieu à de nouvelles formes de représentation : « one path for investigation might be to disturb the usual compact of distance between the writer and the reader, or the performance and the audience »[181]. Pour lui, la recherche de nouvelles formes est explicitement liée à la question de la distance entre l'auteur et le lecteur, ou entre la scène jouée et le spectateur pour employer le vocabulaire de la dramaturgie. Thirlwell dresse une liste d'auteurs « choc » (Wallace Shawn, Roberto Bolaño, Philippe Parreno) qu'un lecteur avide pourra simplement voir comme d'aimables recommandations. Mais plus qu'un simple conseil de lecture, Thirlwell envisage la liste comme ouvrant la possibilité d'une recherche de formes futures du roman, notamment des formes discrètes du 'choc', qu'il poursuit lui-aussi dans sa propre œuvre, sous la forme de la désinvolture dont le pacte amoral marque la première pierre.

2. Le principe d'« anti-sélectivité »

Pourtant apparue tardivement dans l'histoire du roman, l'esthétique réaliste a très probablement eu l'influence la plus indélébile sur les formes du roman et son statut dans l'inconscient collectif. La théorie de l'art réaliste a eu pour objectif d'instrumentaliser le

[180] *Ibid.*
[181] Thirlwell, « Can art still shock? », *The Guardian*.

roman en produisant des œuvres d'arts édifiantes, le point de vue du narrateur étant souvent en adéquation étroite avec les valeurs morales de l'auteur[182], comme le remarque Alison Lee :

> realist theories insist that the aim of art is to instruct. The morality of the author is, therefore, highly important, and it is for this reason that the Realists often wrote, and still write, biographical criticism as well as rules for, and criticism of, author's moral virtues. The essential equation is that "good" men will produce "good" art[183]

Selon cette idée du roman, le lecteur peut être confronté à tous types de situations humaines à travers les personnages sans que jamais le compas moral de l'auteur ne vacille, ni par extension celui de son lectorat. Le roman réaliste orchestre donc un récit qui manipule des personnages en fonction d'une hiérarchie de catégories morales définies et édifiées par l'auteur, hiérarchie que l'on retrouve par symétrie dans les personnages 'bons' et 'mauvais', allant de la caricature à l'archétype, fréquement rencontrés dans ce type de roman. Le pacte de lecture est alors comparable à un contrat moral entre auteur et lecteur qui permet à chacun de jouir du statut d'autorité morale suprême. Le roman devient alors le domaine du jugement. À l'opposé d'une telle démarche sclérosante, l'existence du pacte amoral chez Thirlwell fait prévaloir une conception du roman comme territoire exempt de jugement et de certitude. On peut qualifier sa conception du roman comme désinvolte, sa fiction se dérobant à toute pulsion moralisatrice.

Pour saisir les pleines implications de cette vision du roman, il est nécessaire de comprendre la démarche fondamentalement aliénante de sa narration. Pour tenir éloignée toute confusion ou méprise autour de la notion d'aliénation telle qu'on l'utilise ici, une brève explication s'impose. Par 'aliénante', on entend que la narration et ses procédés favorisent, chez le lecteur et l'auteur, une aptitude à être *autre* que soi-même, à occuper une position étrangère à la sienne. Le terme est donc ici employé dans un sens positif, et non au sens courant de ce qui asservit, ce qui dépossède. Selon le sens étymologique, la racine latine du terme *alius* (« another, other, different ; of or belonging to another person or place »[184]) et les formes verbales (*alienatus* et *alienare*) impliquent une capacité double à se séparer, à

[182] Dans le domaine de l'art réaliste, la notion d'auteur est une dimension on ne peut plus délicate car si l'on peut rattacher les œuvres à la singularité d'un nom, dans de nombreux cas ce nom ne fait qu'incarner une doctrine morale ou idéologique comme dans le cas du Réalisme Social où la forme devient un instrument de propagande au service du régime en place.

[183] Alison Lee, *Realism and Power*, p. 13.

[184] De cette racine, on trouve également en anglais le terme « *alien* », qui désigne dans un premier temps l'étranger (en tant que personne étrangère à un pays ou culture) et dans un second temps l'*autre* par essence : l'extra-terrestre de la science-fiction.

s'éloigner de quelque chose (« to make another's, part with ; estrange, set at variance ») tout en s'appropriant quelque chose de différent, qui se situe au-delà de nous (dimension contenue dans la racine indo européenne « *al* », signifiant « beyond », qui fournit par ailleurs leur base aux termes « autre », « autrui »). Dans l'emploi ici fait du terme 'aliénant', on cherche avant tout à désigner le processus 'de devenir autre', ou de se métamorphoser (qui est inséparable de l'esthétique de la désinvolture). C'est en effet le propre de la posture désinvolte de s'efforcer d'aller au délà des limites établies en cherchant à penser autrement et donc à aliéner la pensée.

La dichotomie entre bons et mauvais propre au roman réaliste est pointée du doigt et critiquée dans le roman *Politics*. Thirlwell exprime le refus de cette typologie en invoquant l'adaptation cinématographique du roman *Jules et Jim* par François Truffaut. Par le biais d'une digression métafictionnelle[185], Thirlwell met l'accent sur le problème posé par le jugement moral dans le contexte du roman et du cinéma. Il donne ainsi la possibilité au lecteur de rapprocher la démarche de Thirlwell de celle de Truffaut pour qui l'absence de jugement était un impératif artistique. Faisant référence au roman *Jules et Jim* de Henri-Pierre Roché, le cinéaste français exprime son intérêt pour les situations narratives ambiguës qui ne tranchent jamais quant à la moralité des personnages :

> François Truffaut said that when he read this novel, he realized he had chanced on something new for the cinema. He had found a plot that was radically different from any other plot in a film. Up till then, a film's plot had good characters, whom the audience loved, and bad characters, whom the audience disliked. Everything was unambiguous. Whereas in this special case, in *Jules et Jim*, the audience would be unable to choose between the main characters, because the audience is forced to love all of them equally. All three central characters are a little bit good and a little bit bad[186]

Il est donc tout à fait possible d'envisager *Politics* en des termes proches, le lecteur ne pouvant choisir de favori entre les personnages que Thirlwell l'oblige à apprécier de façon équivalente. Tout comme dans *Jules et Jim*, on ne peut réellement diviser les personnages entre bons et mauvais : « all three characters are a little bit good and a little bit bad ». Cette référence à l'art de Truffaut et à son adaptation de *Jules et Jim* souligne par ailleurs le motif du trio que l'on retrouve dans *Politics* et dans une autre œuvre cinématographique qui sert de référence au narrateur de *Politics* : le film *Casablanca* réalisé par Michael Curtiz. En plus

[185] Dans ce court passage, Thirlwell prend du recul sur le récit et donne au lecteur un aperçu du fonctionnement de sa propre démarche artistique en faisant un parallèle avec celle de Truffaut.
[186] Thirlwell, *Politics*, pp. 125-126.

d'être des récits construits autour d'un trio de protagonistes, ces trois œuvres (*Politics*, *Jules et Jim* et *Casablanca*) partagent ce que Thirlwell désigne comme un « idéal » que Truffaut nomme l'« anti-séléctivité » : « It was that element, which he called 'anti-selectivity', said Truffaut, that struck him most forcibly in the plot of *Jules et Jim* »[187]. Pour Thirlwell, donc, la démarche artistique adoptée par Truffaut reste certes imparfaite (« Now, I am not sure that thus it actually happens in the film *Jules et Jim*. Personally, I never much liked the Jeanne Moreau character. I thought she seemed completely selfish and unattractive »[188]) mais elle représente néanmoins un idéal esthétique valable (« But I like the point François is making. I like the ideal »[189]) que le narrateur de *Politics* poursuit également.

L'utilisation d'un trio de personnages dans le roman semble donc répondre d'une nécessité formelle. Si Thirlwell évoque plusieurs œuvres orchestrées autour du même motif, c'est non seulement pour évoquer les sources d'inspiration de son roman, mais aussi, et surtout, pour attirer notre attention sur l'importance du trio comme élément structurant de sa pratique et de se conception du roman. En faisant le choix de placer au centre du récit trois protagonistes, Thirlwell cherche à arracher son récit aux considérations binaires habituelles (protagoniste et personnages secondaires ; personnages bons et mauvais ; héros et antagonistes) pour confronter le lecteur à un récit où l'intrigue se résume aux mécanismes internes d'un triangle amoureux. Là où l'opposition binaire facilite notre capacité à juger par la distinction claire de deux parties (en fonction des sentiments des personnages par exemple), le triangle amoureux offre une structure plus complexe, souvent marquée par la confusion. Cette idée est d'ailleurs étoffée dans *Miss Herbert*, lorsque Thirlwell évoque un autre triangle amoureux : celui de la nouvelle *Three Lives* de Gertrude Stein. Au sujet de cette nouvelle et du trio Melantcha Herbert, Jeff Campbell et Rose Johnson, Thirlwell remarque que le motif formé par ce groupe de personnage est avant tout celui de la confusion et de l'ambiguïté des sentiments : « Because this is a story about confusion ; it is about the inarticulacy of our feelings » [190]. Ainsi, on en vient à comprendre que le triangle amoureux représente pour Thirlwell le haut lieu littéraire de la confusion et de l'incertitude sentimentale et morale qui, précise-t-il, est un problème universel[191], au XVIII^e^ siècle comme au XX^e^ et XXI^e^ siècles, ce

[187] *Ibid*, p. 125.
[188] *Ibid.*
[189] *Ibid.*
[190] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 332.
[191] « And this is universal. Confusion, after all, was a feature of the eighteenth century, just as much as it was a feature of the twentieth », *ibid.*

qu'illustrent *Politics* et l'ensemble de son œuvre[192]. On remarque au passage que Thirlwell crée un nœud thématique entre *Miss Herbert* et *Politics* lorsqu'il fait référence à Stendhal. En effet, l'essai *De l'Amour* est évoqué à la fois dans *Politics* et dans *Miss Herbert*. Cette référence partagée laisse non seulement entendre que les deux facettes de son travail de romancier (sa pratique et sa critique) sont continues, mais elle l'amène également à expliciter son projet esthétique, consistant à élargir les taxonomies habituelles en faisant de la désinvolture un facteur de découverte existentielle.

C'est en effet à travers cette référence transversale que l'on voit se dessiner sa vision du roman et du rôle du romancier dans l'histoire du roman. Lorsque Thirlwell trace le lien qui unit Stendhal à Stein, il nous indique que leurs projets esthétiques respectifs, bien que fort différents, s'éclairent l'un l'autre et font ainsi partie d'une continuité ; cela n'est pas sans rappeler l'idée précédente de « mini-communauté amorale » qui rassemble narrateur, lecteur et personnages. Le motif du triangle amoureux représente ainsi pour Thirlwell un exemple de variation poursuivie d'un auteur à l'autre :

> Stendhal was arguing for a detailed taxonomy of love, for him, an emotion was an accumulation of smaller emotions. Gertrude Stein, two hundred years later, tried to list some more. Her main innovation was to show, clearly, how often love suffered from a lack of clarity — in short, repetitive sentences, constantly reworking the same words, the same feelings (a style which would influence her friend, Ernest Hemingway)[193]

Aussi, le triangle amoureux permet de prendre la mesure de la tâche du romancier, qui, selon Thirlwell, implique de travailler de concert avec un héritage littéraire pour en compléter les découvertes passées (les notions d'héritage et d'innovation dans l'histoire du roman seront approfondie dans la seconde et troisième partie). En évoquant la « taxonomie de l'amour » entreprise par Stendhal et Stein, Thirlwell s'intègre discrètement à leur projet d'approfondir le sujet des sentiments. C'est ce qu'il indique en signalant son admiration pour l'idéal esthétique d'anti-sélectivité de Truffaut. Des parti pris semblables prennent différentes formes selon les auteurs et les artistes, comme dans le cas présent du motif du trio. Toutefois, Stendhal, Truffaut et Stein s'intéressent tous à la difficulté de rendre compte des émotions et des comportements humains. En faisant le choix, dès son premier roman, de s'intéresser à un ménage à trois, Thirlwell exprime sa volonté de ne pas réduire les complexités humaines et de

[192] Pour rappel, *The Escape*, *Kapow!* et *Lurid & Cute* mettent en scène des personnages volages et des couples en périls.
[193] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 332. L'évocation d'Hemingway n'est d'ailleurs pas anodine car l'auteur américain s'incrira également dans l'héritage du ménage à trois littéraire en signant *Garden of Eden*.

ne pas limiter la pensée de ce qu'est l'homme selon une bi-dimensionnalité morale. Le ménage à trois lui permet ainsi de déployer, comme a pu le faire avant lui Gertrude Stein, pour ne citer qu'elle, toute l'ambiguïté et l'incertitude des situations humaines. À ces fins, l'auteur met tout en œuvre – à commencer par le pacte amoral avec le lecteur – pour suspendre le jugement, préserver l'ambiguïté et ainsi promouvoir l'observation neutre et la non-sélection.

3. Explorer les degrés de moralité

L'expression 'pacte amoral' vise donc à attirer l'attention sur l'attitude du romancier face à son œuvre et au récit qu'il y développe. Par l'évocation de la démarche artistique de François Truffaut, Thirlwell rend explicite son intérêt pour les formes de représentation ambiguës qui mettent à bas les cloisons entre les personnages supposés bons ou mauvais. Cette représentation des personnages en suspens (n'utilisons-nous pas l'expression « suspendre son jugement » ?) renseigne sur la nature du projet esthétique et romanesque de Thirlwell : explorer les degrés de la moralité. Si la lecture de ses romans nécessite un pacte de lecture amoral entre auteur et lecteur, c'est pour préserver ce que René Girard appelle la « justice romanesque » :

> On ne peut atteindre le lieu de l'unité romanesque qu'en refaisant, à son tour, le chemin des romanciers. Après avoir condamnés les *Autres*, l'Œdipe-romancier se découvre coupable. Il parvient alors jusqu'à un lieu de justice qui est au-delà des psychologies pessimistes et des idolâtries romanesques. Cette justice romanesque ne se confond pas avec l'hypocrisie moralisante et le faux détachement. Elle est chose concrète, vérifiable sur le roman lui-même. C'est elle qui permet, entre l'introspection et l'observation, une synthèse d'où jaillissent existence et vérité[194]

L'idée de justice romanesque est doublement pertinente en rapport à l'art du roman de Thirlwell. D'une part, elle reflète la recherche de vérités humaines inhérente à son projet romanesque, en accord avec la définition de Girard pour qui le roman est avant tout introspection et observation. D'autre part, la justice romanesque permet de faire le lien entre deux domaines apparemment étranger : le roman et la justice. Tandis que le roman se fournit chez l'imaginaire et la fiction, la justice traite de faits réels. Mais ces deux activités trouvent un terrain d'entente leur quête de vérité : suspendre le jugement pour le roman, et pour la

justice, rassembler les faits pour reconstituer l'image la plus détaillée et fidèle d'un événement donné. Cette idée de justice romanesque qu'il est possible d'entrevoir lorsque Thirlwell fait écho à « l'anti-sélectivité » de Truffaut ou encore à la taxonomie commune de Stendhal et de Stein. À la manière d'un avocat à la barre, le romancier (en direction du lecteur juré) doit suspendre son jugement qui s'appuie sur des idées pré-conçues pour laisser place aux faits de l'imagination.

Ainsi, Thirlwell ne manque pas de rappeler au lecteur que la fiction représente certes un espace de liberté (où son aptitude à interpréter donne corps au texte et au récit[195]) mais, comme on l'a vu, cette liberté est contenue. C'est donc sans surprise que Thirlwell désigne des éléments indiscutables dans sa fiction, le lecteur n'étant pas pour lui un simple spectateur mais intervenant dans l'élaboration de sa pensée du récit. Par le maintien délicat de cette liberté contenue, Thirlwell cherche à la fois à accueillir le lecteur et à s'assurer que l'interprétation produite par ce dernier n'est pas contraire au sens que lui auteur a voulu donner au texte[196]. Cette démarche rappelle la tendance du narrateur kunderien à s'arrêter sur le sens précis d'un mot ou d'une scène afin de ne pas laisser le lecteur se fourvoyer[197]. Pour Thirlwell comme pour Kundera, il semble impératif que l'auteur et le lecteur s'entendent sur les termes de la fiction. Ce n'est donc pas un hasard si ces deux auteurs partagent une vision du roman conçu comme espace imaginaire soustrait au jugement moral[198], « le territoire où tout jugement moral est suspendu »[199], écrit Kundera. À ses yeux c'est là le fondement du roman dit moderne qu'il voit apparaître chez Rabelais[200]), il s'agit pour le romancier d'apprendre « au lecteur à être curieux de l'*autre* et à essayer de comprendre les vérités qui

---

[194] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 94.
[195] « Toute lecture est interprétative, et cela dépasse largement la simple appropriation du texte, par construction des signes et élaboration des signifiés », Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 204.
[196] Dans *Politics*, le narrateur s'oppose contre l'idée qu'il s'agit d'un roman érotique.
[197] Kundera s'attarde par exemple sur le problème du synonyme en traduction, s'intéressant notamment au terme '*domov*' signifiant chez-soi, voir *L'Art du roman*, p. 146.
[198] Dans son étude sur l'histoire du roman, Thomas Pavel ne manque pas d'évoquer cette qualité du roman lorsqu'il évoque l'art romanesque de Flaubert et plus précisément, les stratégies de l'ironie flaubertienne : « une sorte d'équanimité morale, *une volonté de suspendre provisoirement tout jugement* ; mais l'effet ultime est d'une force inattendue : le sérieux imperturbable de la présentation se double, au niveau de l'ensemble, d'une ironie méprisante qui dégonfle les illusions morales concernant la vie privée et publique », Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 410 (c'est nous qui soulignons).
[199] Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 16.
[200] Faisant référence à la lâcheté de Panurge dans un épisode du *Quart Livre,* Kundera conclut que l'humour (en tout point opposé à la moralité) donne accès à ce territoire amoral proprement romanesque : « Et voilà ce qui est curieux : ce lâche, ce fainéant, ce menteur, ce cabotin, non seulement ne provoque aucune indignation, mais c'est à ce moment de sa vantardise que nous l'aimons le plus. Ce sont là les passages où le livre de Rabelais devient pleinement et radicalement roman ; à savoir : *territoire où le jugement moral est suspendu* », *ibid*, p. 17.

diffèrent des siennes [201]». L'idée selon laquelle l'amoralité du roman serait un trait constitutif du genre n'est donc pas nouvelle, mais le génome romanesque thirlwellien tresse l'amoralité et la désinvolture dans la double hélice qui strucutre son ADN.

Cette amoralité du roman, sur laquelle Thirlwell insiste à propos de Kundera, en observant qu'« il est impossible de tirer de son œuvre la moindre conclusion morale »[202], ne s'applique pas qu'au roman européen. Nabokov, pour ne donner qu'un exemple, a lui aussi souligné cette dimension de l'art du roman[203] (ce qui permet d'esquisser la réflexion croisée entre l'art du roman selon Thirlwell et l'histoire du roman que l'on développe dans les chapitres à venir). Comme le remarque Velichka Ivanova, « la suppression du jugement moral[204] » représente aussi l'un des points communs entre les œuvres de Milan Kundera et de Philip Roth. On est tenté d'aller plus loin en suggérant que le pacte amoral romanesque pourrait signaler l'adhésion à un héritage du roman ironique, auquel Roth, Kundera et Thirlwell sont attachés, et qui, selon Thomas Pavel, « présente les actes les plus sérieux de la vie des hommes comme étant *essentiellement* gouvernés par la fantaisie, par l'étourderie et par les impulsions du moment »[205]. L'attitude philosophique qui motive ce refus manifeste du jugement moral semble offrir le fondement de la désinvolture romanesque. Comme l'explique Ivanova, on trouve au cœur du roman une prise de distance (ironique) décisive :

> Une distance considérable sépare ce que l'homme pense de lui-même et du monde de ce qu'il est, et ce que le monde est en réalité. Pour sentir cette distance, il est nécessaire de se séparer de l'illusion poétique. Ce mouvement permet à Kundera de distinguer deux attitudes face à la vie [...] L'une est la perspective lyrique ou poétique. [...] L'autre est la vision ironique [...] La tension dans les romans ne provient pas des relations entre personnages, mais de l'écart entre leurs idées de la vie et ce qu'elle est réellement. [...] Le narrateur est le vecteur principal qui introduit une distance ironique par rapport à l'histoire. Sa voix [...] met en doute les paroles des personnages ou les subvertit par l'ironie[206]

La « distance ironique » apparaît donc vitale à l'entreprise romanesque qui cherche sans relâche à se préserver de toute illusion poétique, ou pour reprendre l'expression de René Girard, de tout « mensonge romantique »[207]. La distance dont il est ici question désigne ainsi

---

[201] *Ibid*, p. 18.
[202] Thirlwell, « Milan Kundera, mon père romanesque », *Le Monde des livres*.
[203] Comme le remarque Barbedette, « de tous les grands romanciers du siècle, Nabokov est celui qui a le plus misé sur la foncière amoralité du roman », *L'Invitation au mensonge*, p. 136.
[204] Ivanova, *Fiction, utopie, histoire : essai sur Philip Roth et Milan Kundera,* p. 203.
[205] Pavel, *La Pensée du roman*, p. 396.
[206] Ivanova, *Fiction, utopie, histoire : essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, pp. 206-207.
[207] Girard, *Mensonge romantique et verité romanesque*.

une attitude commune à des auteurs aussi différentes que Roth, Kundera, Flaubert et Thirlwell. Chez ce dernier, cette attitude de retrait se manifeste concrètement par le pacte amoral mais surtout par la désinvolture, qui relativise la manière dont on représente la réalité en mettant à distance les idées reçues afin d'interroger les conventions et les habitudes de pensée. Par la prise en compte d'un lecteur imaginé, la narration dans les romans de Thirlwell opère un dédoublement optique ludique visant à toujours réinventer les modalités de la perception. La désinvolture peut sembler impliquer une certaine négligence morale dans la mesure où elle joue avec les attentes et surtout les conventions, morales mais aussi sociales et littéraires, afin de faire du roman ce que Calvino nomme « une mise en discussion continue ou même une sorte de douche écossaise qui tient en éveil l'esprit critique »[208].

C'est la raison pour laquelle on peut rapprocher le désinvolte d'une autre figure irrévérente, celle du libertin. Le terme désigne un certain nombre de réalités différentes en fonction des contextes et des époques. Dans son sens courant, le vocable 'libertin' désigne un individu « qui a une conduite, des mœurs très libres »[209] ; deux autres sens insistent sur la dimension non conformiste d'un esprit, d'une personne « qui refuse les contraintes, les sujétions ; qui manifeste un grand esprit d'indépendance » et fait preuve de « non-conformisme » ou encore, et on s'attardera sur ce sens ultérieurement, d'un individu « qui refuse le dogmatisme établie ou officielle et en particulier celui de la réligion et la contrainte de ses pratiques ». L'esprit libertin indépendant est souvent associé au jeu. Or on a vu comment Thirlwell cherche à atteindre la morale par le jeu dans l'espace du roman – ce qu'Ivanova ne manque pas non plus de remarquer au sujet de Roth et de Kundera pour qui le roman est « le territoire du jeu et de l'hypothèse[210] ». Autrement dit, la pratique de Thirlwell invite à penser le romancier, et le lecteur par extension, comme esprits libres et désinvoltes qui se soustraient aux attentes de la société. Le roman promeut ainsi l'expérience de l'esprit détaché de toute obligation, un esprit libre qui à la manière d'un oiseau de proie désireux d'indépendence « s'écarte et ne revient pas »[211].

En plus de nous renseigner sur la position philosophique de Thirlwell, le pacte amoral témoigne de sa conception du roman et de la lecture selon Thirlwell. En intégrant le lecteur dans le texte et en insistant sur la dimension créative de la langue et de l'écriture, il met à mal

[208] Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, p. 164.
[209] CNRTL.
[210] Ivanova, *Fiction, utopie, histoire : essai sur Philip Roth et Milan Kundera,* p. 207. Ivanova utilise ici l'expression de Kundera, voir *L'Art du roman*, p. 97.
[211] En fauconnerie, le terme 'libertin' sert à désigner un oiseau qui ne se plie pas aux rigueurs du dressage (source, Littré).

l'illusion romantique, invite à suspendre le jugement moral et à mettre de côté toutes considérations préétablies, afin de susciter chez le lecteur la curiosité de la différence. Cet intérêt pour les multiples formes que peut prendre l'existence guide l'entreprise romanesque de Thirlwell. Si l'évasion reste une notion pertinente pour l'œuvre de Thirlwell ce n'est pas en tant que fuite (*escapism*) : il ne s'agit pas d'oublier la réalité, mais plutôt de s'éfforcer de la repenser. Le lecteur, par le pacte de lecture, semble accepter un devoir de curiosité. Thirlwell lui demande ne pas « tenir la fiction pour une réalité[212] » mais de l'utiliser pour penser l'existence autrement, par le biais de l'imagination. La convention imaginaire ludique passée avec le lecteur conteste l'emprise absolue de la mimesis, le texte et la réalité elle-même en ajoutant à l'expérience de l'homme de nouvelles formes d'exister. On prend ainsi la mesure de l'influence de Nabokov sur la conception du roman de Thirlwell car l'auteur russe refusait également « de voir en l'œuvre littéraire un objet réaliste »[213], faisant plutôt le choix, comme le remarque Yannicke Chupin, d'adopter « une écriture [qui] se dénonce elle même comme écriture »[214].

On peut ainsi distinguer deux types de lecture qui correspondent à deux pratiques du roman : la lecture narcissique par laquelle le lecteur tire du roman les informations validant ses points de vue. Cette activité spéculaire qui renvoie au lecteur sa propre image. C'est la lecture que Karlheinz Stierle dit « naïve », à laquelle se prête un type de littérature qui ne remet en cause ni les formes ni le langage, et dont la ressource principale est le stéréotype :

> Such literature is produced with the intention to provoke stereotypes of imagination and emotion while it tries to disguise the effect of language at the origin of such illusion making […] The reader responds to the stimuli of the text with stereotypes from his own experience[215]

Selon Stierle toujours, cette auto-validation fournie par le texte s'accomplit au cours d'une lecture « centrifuge »[216], favorisant l'évasion du lecteur qui adhère à l'illusion du récit en oubliant la nature fictive du texte. À l'inverse, le roman ironique et amoral de Kundera, Roth et Thirlwell présuppose une activité de lecture 'centripète' qui s'intéresse à la nature

[212] Kundera, *L'Art du roman*, p. 47.
[213] Yannicke Chupin, *Fictions d'écrivains*, p. 19.
[214] *Ibid*, p. 409.
[215] Karlheinz Stierle, "The Reader of Fictional Texts", *in* Susan R. Suleiman *The Reader in the Text*, pp. 85-86.
[216] « This concrete articulation of the text can only be apprehended by a manner of reading that could be called centripetal, since it turns its attention to fictionality itself instead of surrendering to the centrifugal power of fiction, its illusion making. In working out frames of reference for this manner of reading, literary theory can

fictive de l'objet littéraire, primordiale pour Thirlwell. Son pacte amoral a une double visée : suspendre le jugement moral dans l'espace de la fiction afin de garantir l'aptitude du lecteur à imaginer des formes de représentation différentes en dépassant ses cadres de pensée comme les systèmes de valeurs établis[217]. Pour Wolfgang Iser, la tendance d'un texte de fiction à renvoyer au lecteur sa propre image n'est pas l'opposé d'une fonction ; selon lui, les deux aspects se complètent :

> The manner in which the reader experiences the text will reflect his own disposition, and in this respect the literary text acts as a kind of mirror; but at the same time, the reality which this process helps to create is one that will be *different* from his own. […] Thus we have the apparently paradoxical situation in which the reader is forced to reveal aspects of himself in order to experience a reality which is different from his own. The impact this reality makes on him will depend largely on the extent to which he himself actively provides the unwritten part of the text, and yet in supplying all the missing links, he must think in terms of experiences different from his own; indeed, it is only by leaving behind the familiar world of his own experience that the reader can truly participate in the adventure the literary text offers him[218]

L'image bien connue du roman comme miroir rappelle l'usage qu'en fait Proust, selon qui le lecteur peut user du roman comme d'un « instrument optique », lui permettant de se découvrir lui-même :

> En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage d'un écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans le livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même[219]

Ainsi que le précise Edward Bizub, la métaphore de Proust « informe le lecteur de la double vision qu'il faut mettre en œuvre pour ressuciter le personnage inconscient en lui »[220], ce qui implique que « la véritable *lecture* doit être le fruit d'une *observation* comme celles menées dans l'environnement clinique »[221] – autrement dit, une expérimentation. Thirlwell inscrit sa conception du roman dans le sillage de Proust,

---

indicate possibilities of reception that have only partly been realized in the histories of reception of the single works themselves », *ibid*, p. 88.

[217] Stierle exprime cette idée, qui est selon lui inhérente à la fiction, lorsqu'il décrit la fiction comme un monde de perspectives nouvelles en opposition : « Creative fiction writing establishes, or at least experiments with, new systems of perspectives. The world of fiction is a competitive world of new views and new ways of presenting them. We may thus think of fiction as shaping the horizon of our everyday life by providing us with new models for the organization of our experience », *ibid*, p. 101.

[218] Iser, *The Implied Reader*, p. 282.

[219] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu, Tome VIII, le Temps retrouvé*.

[220] Edward Bizub, *Proust et le moi divisé: la « Recherche », creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, p. 97.

comme en témoignent ses remarques lors d'une auto-interview dans laquelle il reconnaît la spécularité de la lecture et de l'écriture :

> Couldn't that be one reason to do this silent thing called reading? To explore small dangerous avenues, little crazed dialogue with ourselves that we might not have in public? It's like that wonderful image at the end of Proust's novel: 'Every reader, as he reads, is actually the reader of himself. The writer's work is only a kind of optical instrument he provides the reader so he can discern what he might never have seen in himself without this book[222]

Il reprend cette idée en citant Sterne au sujet de la lecture : « Tandis que j'écoutais, je pensais à mon exemple historique habituel, Laurence Sterne, et à sa théorie de la lecture : "un vrai homme du sentiment apporte toujours une moitié de plaisir. Ses propres idées ne sont qu'appelées par ce qu'il lit […] C'est comme s'il se lisait *lui-même*, et pas le *livre*" »[223]. Le roman spéculaire comme outil de découverte rappelle la conception proustienne du style comme instrument optique permettant de révéler ce que Thirlwell nomme un 'kaléidoscope de singularités universelles' :

> Like a style, the finished book, for Proust, was optical. The paradox is that the more styled a novel is, the more it turns into an optical instrument which is personal to the reader as well. A style creates multiple, universal singularities[224]

Qu'il s'agisse de Proust, de Stendhal, de Sterne[225] ou d'Iser, tous s'accordent sur le point suivant : le roman orchestre une rencontre entre l'auteur et le lecteur, entre la réalité et sa mise en forme fictionnelle. Accepter les règles du jeu que Thirlwell établit dans sa fiction, c'est accepter, comme l'exprime Iser, de « laisser derrière nous les lieux familiers de notre propre expérience pour participer à l'aventure du texte »[226].

Pour Thirlwell, l'écriture et la lecture (deux activités que Thirlwell se plaît à confondre) représentent avant tout un divertissement auquel le lecteur et l'auteur

---

[221] *Ibid*.
[222] Thirlwell, « The TNB self-interview », *The Nervous Breakdown*.
[223] Thirlwell, « Le carnet de notes d'Adam Thirlwell aux Assises du roman », *Les Assises du roman*, p. 360.
[224] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 430. Le paradoxe réside dans le fait que plus un style est l'expression personnelle d'un auteur, plus le lecteur sera susceptible de se reconnaître dedans. On comprend ainsi que selon Thirlwell, le style garantit l'expression d'un aspect fondamental de l'existence, connu de tous.
[225] En effet, dans ce même passage, Thirlwell évoque, en plus de Proust, le romancier Laurence Sterne qui reconnaissait dans une lettre la contingence du lecteur : « No novelist has everything under control. Even novelists whom Nabokov loved, like Sterne and Proust, knew this: 'a true feeler always brings half the entertainment along with him,' wrote Sterne. 'His own ideas are only call'd forth by what he reads… 'tis like reading *himself*, and not the *book*' », Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 429.

participent conjointement. Observer le pacte amoral signifie pour le lecteur actualiser un processus coopératif[227] pour se faire co-auteur de l'œuvre. On observe un dédoublement des figures de l'auteur et du lecteur (d'une manière qui rappelle les observations de Gilles Barbedette sur *Don Quichotte*) :

> L'imagination tourne au mythe quand le nom de l'auteur commence par être une énigme, quand il y a doute sur l'auteur d'origine […] Ce dédoublement de l'auteur, qui fait de l'écrivain un être imaginaire parmi d'autres, est l'expression d'une savante stratégie du mensonge. Car si le lecteur ne peut plus trouver un repère fiable dans la personne de l'auteur, c'est que ce dernier croit avoir moins d'importance que son livre. Pour un tel écrivain, la présence de l'auteur "réel" est une gêne nuisible à la lecture d'un roman [228]

Le dédoublement représenterait donc une position entre-deux du lecteur, à la fois dans le texte et en dehors, se lisant lui-même et se rapprochant inexorablement d'une autre figure double, divisée entre faits biographiques et imaginés : celle de l'auteur. Les mots de Philippe Forest à propos de la figure de l'auteur s'appliquent donc autant à celle du lecteur : « la parole romanesque enveloppe la parole autobiographique et libère en elle toutes les ressources d'un imaginaire grâce auquel l'individu se fait le créateur d'une existence toujours à réinventer plutôt que le traducteur soumis d'un destin irrémédiablement fixé »[229]. La position double du lecteur se manifeste dans sa capacité à occuper à la fois un territoire familier (ses convictions, par exemple) et étranger (les points de vue différents et nouveaux qu'il doit prendre en considération). La lecture est une aventure, impliquant une prise de risque, que suggère Iser à travers l'image du familier comme refuge :

> The efficacy of a literary text is brought about by the apparent evocation and subsequent negation of the familiar. What at first seemed to be an affirmation of our assumptions leads to our own rejection of them, thus tending to prepare us for a

---

[226] Iser, « The Reading Process: A Phenomenological Approach », *New Literary History*, vol. 3, no. 2, On Interpretation: I (Winter 1972), p. 287 (notre traduction).
[227] Ce processus coopératif est selon Wolfgang Iser la raison qui justifie les multiples adresses au lecteur dans les œuvres de Fielding : « For innovation itself to be a subject in a novel, the author needs direct cooperation from the person who is to perceive that innovation—namely, the reader. This is why it is hardly surprising that Fielding's novels, and those of the eighteenth century in general, are so full of direct addresses to the reader, which certainly have a rhetorical function, though this is by no means their only function », Iser, *The Implied Reader,* p. 29.
[228] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, pp. 81-93.
[229] Philippe Forest, *Le Roman, le réel*, p. 170.

> re-orientation. And it is only when we have outstripped our preconceptions and left the shelter of the familiar that we are in a position to gather new experiences[230]

La lecture équivaut ainsi à quitter le lieu familier de notre identité (convictions, idées, certitudes) pour courir le risque de nous exposer à un monde étranger (« unfamiliar world »). Par la lecture, chez Thirlwell, on accepte de se mettre en jeu en remettant en question notre vision du monde.

4. Désinvolture et amoralité

On remarquait au début du chapitre la similitude entre l'attitude du lecteur et celle de l'auteur : l'auteur doit s'imaginer autre pour écrire, le lecteur doit accepter de s'imaginer autre pour lire le texte dans tout son potentiel désinvolte. Or la capacité de dédoublement du lecteur lui confère un rôle qui s'apparente à celui de co-auteur, et par lequel il entre dans le jeu.

Les personnages, on l'a vu, se laissent volontiers séduire par jeu pour se mettre en scène, professionnellement ou non. On pense notamment aux scènes intimes où Nana et Moshe s'inventent des alter egos pour jouer des scénarios sexuels fantasmés. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si *Politics* multiplie les motifs du sexe et du théatre. Ces deux motifs occupent une place prépondérante dans ce premier roman, où les variations du premier motif se mêlent au second, faisant du jeu le thème principal du roman. À l'échelle globale de l'œuvre, le jeu de rôle occupe une place déterminante, comme d'ailleurs dans nos rapports à l'autre, ainsi qu le constate Ross Posnock à propos de l'œuvre de Philip Roth : « [The] human gift for playacting is not the enemy of achieving intimacy with others, but its basis[231] ». Le jeu de rôles auquel s'adonnent auteur et lecteur (co-auteur) les place tous deux dans une position intermédiaire entre identité personnelle et identité jouée, espace incertain[232] et ambigu que Carlos Fuentes décrit comme « l'arène privilégié des discours contradictoires »[233], dans lequel

---

[230] Iser, *The Implied Reader*, p. 290.
[231] Ross Posnock, *Philip Roth's Rude Truth*, p. 135.
[232] Ce qui n'est pas sans rappeler la définition du fantastique selon Todorov : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel », Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.
[233] L'idée du roman comme 'arène' sera ensuite reprise par Salman Rushdie, pour qui la contradiction (comme chez Thirlwell) est un mode pour penser le réel: « And this, finally, is why I elevate the novel above other forms, why it has always been, and remains, my first love: not only is it the art involving the least compromises, but it is also the only one that takes the 'privileged arena' of conflicting discourses *right inside our heads*. The interior

s'accomplit la remise en question de nos modes de pensées et de notre identité. Iser voit dans cette tension inhérente à la lecture une « division artificielle » de l' identité :

> Text and reader no longer confront each other as object and subject, but instead the 'division' takes place within the reader himself. In thinking the thoughts of another, his own individuality temporarily recedes into the background, since it is supplanted by these alien thoughts, which now become the theme on which his attention is focused. As we read, there occurs an artificial division of our personality, because we take as a theme for ourselves something that we are not. […] Every text we read draws a different boundary within our personality, so that the virtual background (the real 'me') will take on a different form, according to the theme of the text concerned[234]

En tant qu'expérience de fragmentation et de division, l'expérience de la lecture révèle l'incertitude du réel : la fiction relativise notre identité en la faisant s'épanouir en de multiples versions qui s'opposent et se contredisent. Or selon Michel Picard, le passage d'un point de vue à l'autre, d'une identité à une autre, conduit « à une grande souplesse de jeu ainsi qu'à un recul critique comparable à celui que Brecht attendait des "effets de distanciation" : les jeux d'emboîtements ou de montages […] illustrent bien ces fructueuses contraintes ».[235] Le recul ironique (« recul critique »[236] selon Picard) tient le lecteur éloigné de toute identification naïve. Chez Thirlwell, ce recul ironique est assuré par l'autoréflexivité des textes et dans une plus large mesure par la désinvolture, qui fissure la représentation pour en montrer les limites et ne jamais laisser le lecteur s'installer dans le confort de la mimésis. Le recul ironique, ou effet de distanciation dont parle Brecht[237], conforte le lecteur dans son rôle de co-auteur. Ainsi, recul ironique et adresse au lecteur donnent à voir une forme d'écriture et de lecture conscientes d'elles-mêmes, permettant de dénoncer, comme le précise Chupin à propos des œuvres de Nabokov et Gogol, « cette falsification qui consiste à produire l'énoncé sans mentionner ni le locuteur, ni le récepteur »[238].

---

space of our imagination is a theatre that can never be closed down; the images created there make up a movie that can never be destroyed », Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, p.426. On remarque que Rushdie et Fuentes évoquent à tour de rôle l'image de l'arène privilégiée du roman mais on voit initialement apparaître cette idée chez Sterne, comme le rappelle Iser : « Sterne's conception of the literary text is that it is something like an arena in which reader and author participate in a game of the imagination ». Iser, *The Implied Reader*, p. 275.

[234] Iser, *The Implied Reader*, p. 293.

[235] Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 209.

[236] *Ibid.*

[237] Un terme qui apparaît en premier lieu dans l'essai de Brecht intitulé « Alienation Effects in Chinese Acting » (1936).

[238] Chupin, *Fictions d'écrivains*, p. 21.

Les similarités auteur-lecteur ne s'arrêtent pas là pour autant. Tout lecteur entretient un rapport au texte qui relève de trois dynamiques : selon Michel Picard, « tout lecteur serait triple »[239]. Il définit les termes de cette tripartition selon les fonctions de « liseur » (on entend ici la personne qui est en train de lire), de « lu » (qui représente le lecteur naïf) et de « lectant » (il est ici question de la posture critique du lecteur, ce que l'on a appelé la fonction de co-auteur)[240]. Cette tripartition du lecteur fait écho au statut tridimensionnel de l'auteur selon Thirlwell. Thomas Pavel, s'arrêtant sur l'œuvre de Fielding au cours de son étude sur l'histoire du roman, fait référence à la figure multiple du romancier qu'il désigne comme « inventeur-conteur », « raisonneur » et « poéticien » :

> L'inventeur-conteur qui mène à bien l'intrigue à nombreux fils, le raisonneur qui met au jour l'écart entre le discours glorieux et la conduite souvent répréhensible des personnages et le poéticien qui explique le sens de l'œuvre sont réunis chez Fielding dans seul rôle d'une force considérable[241]

Pavel rassemble cette pluralité de rôles sous la notion globale d'« Auteur »[242]. On propose que l'apparition de ce triple Auteur marque l'avènement du romancier, qui coïncide avec l'initiative de Fielding de baptiser ce genre nouveau qu'est le roman « Comic-Epic-Poem in prose »[243]. Dans l'œuvre de Thirlwell, la figure de l'Auteur se veut à la fois inventeur-conteur (d'où la primordialité du *telling* sur le *showing* précédemment relevée), *raisonneur* (par la place centrale accordée à l'essai et à la réflexion libre) et poéticien (Thirlwell critiquant sa propre œuvre ainsi que l'histoire du roman). Le pacte de lecture amoral offre le point d'articulation des rôles multiples joués par l'auteur et le lecteur et des rapports multiples qu'ils entretiennent au texte. L'ambiguïté de la fiction reflète directement l'ambiguïté des acteurs du texte (auteur et lecteur) et des personnages sans laquelle le roman quitterait le domaine du jeu et de l'hypothèse. Par la suspension du jugement et l'engagement ludique du

---

[239] Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 214.
[240] « Ainsi, *tout lecteur serait triple* : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. », *ibid*.
[241] Pavel, *La Pensée du roman*, p. 268.
[242] « Cet inventeur-conteur-raisonneur, qui a une physionomie morale propre et qui manie le gouvernail moral du récit, n'est pas réductible à un simple narrateur, car il ne se contente pas de présenter et commenter l'histoire, mais assume ouvertement le rôle d'organisateur, voire de créateur du récit [...] Ce rôle ne saurait être désigné d'autre nom que celui de l'auteur—être idéal qui crée et contrôle l'histoire, qui la met en pages, la commente, en assure l'équilibre moral et artistique et l'offre lui-même de vive voix au lecteur », Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 269.
[243] Fielding utilise l'expression dans sa préface de *Joseph Andrews*.

lecteur, l'œuvre de Thirlwell le plonge dans un territoire romanesque s'inscrivant dans un rapport multiple au réel, rapport caractérisé par une attitude désinvolte attachée au doute et à l'incertitude comme qualités créatives. S'esquisse là une veine esthétique continue et fondamentale dans l'œuvre de Thirlwell – la légèreté – dont le pacte amoral est la condition nécessaire.

Jeu et légèreté forment le soubassement de la désinvolture comme attitude commune au lecteur et à l'auteur. Dans le jeu de la fiction selon Thirlwell, le lecteur n'est pas complètement libre de suivre son inspiration. Thirlwell reste le metteur en scène, qui se tourne parfois vers le lecteur pour l'interpeller, mais seulement pour s'assurer de l'implication de ce dernier. La narration, placée sous le signe de la contradiction et de l'incertitude, assure la continuité de l'œuvre de Thirlwell en dépit des différences génériques qui séparent la fiction et l'essai.

B. Formes de la légèreté

Le pacte de lecture amoral élaboré dans la fiction de Thirlwell semble répondre à ce que Kundera appelle « l'appel du jeu »[244] du roman. C'est là l'une des trajectoires esthétiques empruntées tout au long de l'histoire du roman par certains auteurs, dont Sterne et Diderot représentent l'exemple idéal selon Kundera. L'appel du jeu se traduirait en des romans avant tout ludiques, discursifs et légers. On interrogera ici les formes de la légèreté constitutives de la conception thirlwellienne désinvolte de l'art du roman.

L'espièglerie (« playfulness ») est l'une des modalités d'écriture de Thirlwell, qui suggère que l'« espièglerie sérieuse » peut être rapprochée d'une forme d'irrévérence et de libertinisme :

> I've always liked the eighteenth century, for a kind of lightness, I suppose. I've always liked Pope and Swift and that kind of mock epic idea that you could apply the wrong tone to the wrong content. What I really like about Pope is that you're never quite sure what he's satirizing, whether it's modern life or literary genre or classical life. It's a very unstable thing, this serious playfulness[245]

[244] Kundera, *L'Art du roman*, p. 26.
[245] Toby Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell ».

Ce que Thirlwell désigne par « serious playfulness » s'inscrit donc dans la lignée de la légèreté propre au XVIII[e] siècle, auquel Kundera fait référence lorsqu'il évoque l'appel du jeu dans l'histoire du roman. La légèreté chère à Thirlwell prend racine dans l'instabilité du ton créée par la dérision et, plus largement, le décalage volontaire entre le sujet traité et le ton adopté. Son goût pour le décalage rend d'ailleurs manifeste l'esprit rebelle dont Chantal Delsol dit qu'il est la marque de l'esprit européen, « grandi[ssant] en contorsions pour répondre partout à la même question : comment s'éloigner du plus proche et même du plus intime, comment échapper au certain, comment nuancer l'évidence ? »[246]. Cela montre combien l'espièglerie sérieuse de Thirlwell se déploie à partir d'un héritage proprement européen, qui donne à penser la désinvolture comme une modalité romanesque qui mêle irrévérence et légèreté. Bien que la désinvolture ne soit pas une invention du XVIII[e] siècle[247], on ne peut cependant pas nier que le Libertinisme ait joué dans le développement de la notion un rôle des plus importants, et dont l'influence se fait sentir jusqu'à ce jour.

La légèreté représente donc une notion cruciale chez Thirlwell. Celle-ci se manifeste avant tout en termes techniques, en ce qu'elle façonne les expérimentations stylistiques de Thirlwell. D'un point de vue esthétique et stylistique, la légèreté a longtemps suscité l'envie et l'admiration, comme le remarque Gilles Lipovetsky, selon qui « l'art apparaît comme un des grands domaines où se concrétise l'exigence anthropologique de la légèreté. »[248] :

> Quel que soit le nom qu'on lui donne, la quête de légèreté s'est concrétisée au fil du temps dans certaines formes de la vie sociale aussi bien que dans l'imaginaire individuel et collectif. Depuis le fond des âges, la légèreté, sous des formes et selon des pratiques très différentes, n'a jamais cessé d'être enviable, de nourrir mythes, contes, légendes et pratiques artistiques[249]

Ainsi, de nombreuses pratiques artistiques se concentrent sur la recherche de formes libres, aériennes et flottantes. Si la musique a depuis longtemps été considérée comme le grand art vers lequel de nombreux artistes se tournent pour puiser leur inspiration – comme on

[246] Chantal Delsol, *L'Irrévérence*, p. 26. Voir à ce sujet, dans le même ouvrage, l'ensemble du chapitre « L'Esprit rebelle », pp. 25-67.
[247] On reviendra sur l'évolution historique de la notion dans le chapitre 3.
[248] Gilles Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, p. 19.
[249] *Ibid*, p. 16.

peut l'observer à travers les romans de Joyce et Proust[250], ou encore dans les toiles de Kandinsky – c'est très probablement en raison de la nature immatérielle de la forme musicale, s'exprimant principalement à travers des créations de l'esprit qui se veulent fluides et flexibles.

Néanmoins, ces attributs formels ne sont pas exclusivement le domaine de la musique, car de nombreux artistes, qu'ils travaillent dans le domaine de l'art pictural ou de l'écriture, ont cherché à les recréer. C'est le cas de Thirlwell, pour qui la musique représente certes un idéal formel, mais sans qu'il croie l'écriture capable de reproduire la pureté d'une création musicale :

> But pure form can never quite exist in a novel. No novel can be about nothing. Unlike music, the art of composition in the novel is hampered, and made more interesting, by the complications of subject matter: the attempt to be true to the mess which is real life. A theme in a novel is therefore much messier, more capacious, then its musical equivalent[251]

En esquissant une tension entre pureté et désordre, Thirlwell livre un premier attribut de sa conception de l'art du roman, sur lequel on reviendra à plusieurs reprises (et tout particulièrement dans la troisième partie de la thèse). La musique y joue un rôle ambivalent, en tant que modèle de pureté technique et esthétique auquel le roman tend sans pouvoir l'atteindre, du fait de sa nature impure. Kundera, quant à lui, développe une conception du roman comme forme musicale, ce que Thirlwell rappelle à maintes reprises :

> Music is the art form in which form is most transparent. And this means that it is a corrective to sentiment, to what Kundera has called 'The Tribunal of the Feelings'. It is true that music can be instantly moving; but it is also true that music can represent a pure, inhuman aesthetic—objective, and endemically anti-sentimental[252]

Comme le remarque Thirlwell, l'inhumanité de la musique permet au grand art de se tenir éloigné du sentimentalisme, raison pour laquelle Kundera cherche à transporter dans le roman la pureté formelle de la composition musicale, au point de pouvoir se dispenser de l'intrigue, comme le remarque Thriwell :

---

[250] Voir par exemple Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Æesthetics: Pater, Pound, Joyce, Stein*, 2006.
[251] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 57.
[252] Thirlwell, « Nobody Will Laugh **»,** *Areté,* 21 (Autumn 2006).

> Form in a novel is a matter of composition, of architecture. It is based on the repetition and variation of specific elements, not the unity of a linear story. This can mean that a novel can dispense with a plot almost entirely, so that Milan Kundera can state, about his novel *The Book of Laughter and Forgetting*, that the 'coherence of the whole is created *solely* by the unity of a few themes (and motifs), which are developed in variations'. In this way, the closest analogue is the composition of a piece of music, which is also a successive presentation of elements, structured on a basis of theme and motifs[253]

L'aspiration à l'idéal musical se traduit chez Thirlwell par son recours à la technique de la variation et qui fut, rappelons-le, à l'origine de sa propre pratique romanesque. Il découvrit en effet chez Kundera la rigueur formelle du roman :

> Mais ce qui m'a fasciné surtout, c'était la composition : l'aspect musical de l'ensemble. Cette façon de baser un style sur la juxtaposition, le collage, avec des chapitres courts, des jeux de tempo, etc... [...] Oui, cette façon de jouer librement avec l'univers tonal, la forme, les perspectives, est peut-être la chose qui m'a plus marqué chez Milan Kundera[254]

Cependant, Thirlwell relativise cette fascination et en arrive même à se contredire en précisant ultérieurement que la musicalité du roman n'équivaut en aucune manière à la rigueur de l'écriture proprement musicale :

> The desire for complete musicality is a romantic idea. A novel can never be a fugue: a fugue is too precise. At best, it can only borrow the scrappier form of variations. For music is just a metaphor for fiction. It is an experiment, an exploratory idea. Unlike music, the art of composition in the novel is hampered, after all, by real life[255]

On propose d'appréhender cette contradiction comme une contradiction assumée, permise par l'attitude désinvolte qui soutient tout l'édifice romanesque et critique de Thirlwell. Grâce à sa légèreté désinvolte, Thirlwell prend de la hauteur par rapport aux découvertes esthétiques et des techniques de l'art du roman, les contemplant d'un regard désabusé sans nier leur valeur. La légèreté rappelle que l'art du roman n'est en aucun cas le lieu d'expression d'idées absolues et qu'il est assujetti à ce que Thirlwell appelle le désordre de la vie : « [the] mess which is real life »[256]. La légèreté importe dans l'art du roman un principe relativisant qui souligne la fluidité et l'instabilité des idées comme des formes.

---

[253] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 57.
[254] Thirlwell, « Milan Kundera, mon père romanesque », *Le Monde des livres*.
[255] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 160.
[256] *Ibid*, p. 57.

On se propose ici d'étudier les formes de la légèreté rencontrées dans la fiction de Thirlwell, où elle ne fait pas l'objet d'une théorisation stricte ni n'est reconnue comme un objectif stylistique en soi. On peut certes trouver les traces d'une conceptualisation à travers ses essais et ses interviews,[257] mais en l'absence d'une théorie, la légèreté s'exprime plutôt dans les inventions stylistiques de Thirlwell, selon des modalités proches de ce que décrit Calvino évoquant la légèreté que l'on crée par l'écriture : « La légèreté est quelque chose qui se crée dans l'écriture, avec les moyens linguistiques qui sont ceux du poète, indépendamment de la doctrine du philosophe que le poète déclare vouloir suivre »[258].

1. Le texte en apesanteur

L'un des exemples les plus frappants de légèreté esthétique chez Thirlwell apparaît dans les pages de *Kapow!* Dans son ensemble, cette œuvre bouleverse la conception habituelle du récit par des choix de composition qui portent non seulement atteinte à l'intégrité des pages, et du livre (dans la mesure où les pages se déploient au-delà du rectangle de la couverture), mais également à celle du texte sur la page. Non seulement les pages changent de forme et se démultiplient, mais le texte est fragmenté en de multiples blocs de texte dont la longueur varie (de la phrase simple au paragraphe), et dont la répartition, en apparence aléatoire, est susceptible, dans un premier temps de décontenancer le lecteur et de l'étourdir.

Dans cette œuvre, l'objet-livre se délite autant que le récit. Des sous-pages non répertoriées s'immiscent entre les pages numérotées ; tandis que le texte se divise et se scinde jusqu'à donner une impression de suspension et de flottement, selon des principes de composition qui reflètent ce que Thirlwell désigne par « a free-floating anxiety » :

> And then there's a kind of free-floating anxiety, and that's the general condition too. I think really I liked the idea of the caffeine and the joints as a kind of miniature allegory: one of them speeding you up, and the other one slowing you down, so you ended up in suspension[259]

La dislocation formelle et visuelle du texte traduit ainsi une légèreté à double niveau : d'une part le texte, d'un point de vue technique, s'émancipe de son ancrage habituel sur la

[257] Voir chapitre 3.
[258] Calvino, *Leçons américaines*, p. 22.

page, bénéficiant d'une légèreté et d'une fluidité formelles incontestables mais, d'un point de vue plus abstrait, la légèreté correspond aussi à un effet de suspension et de flottement aux implications métaphysiques. Tout comme le texte qui se décroche de l'attraction de la page, il semblerait que les situations humaines mises en scène dans ce roman perdent de leur gravité : la notion de révolution politique y est relativisée par le récit d'une révolution nuptiale. En d'autres termes, l'impression de légèreté permet au lecteur d'apprécier une pratique d'écriture qui s'apparente à une activité acrobatique : l'espace du texte s'ouvre à des dynamiques contraires (autant du point de vue visuel, le cadre et de son débordement, que du point de vue notionnel, le léger et le grave) pour aboutir à un texte donnant l'impression d'être en apesanteur – un texte qui évolue parmi les registres et les catégories sans jamais s'immobiliser à un seul endroit[260].

Mais Thirlwell ne limite pas ces manipulations formelles au texte. Bien plus que de simples performances visuelles et techniques, les expérimentations typographiques rencontrées dans *Kapow!* laissent envisager une pratique irrévérente de la langue, sous-tendue par une conception désinvolte de la langue, assimilée à un trampoline : « my new theory of language as trampoline »[261]. L'intérêt de l'image du trampoline est la nuance qu'elle apporte à l'idée de légèreté, permise temporairement par le trampoline. Il s'agit ici d'une forme simulée d'apesanteur, un jeu ; non pas un état définitif mais un effet de suspension résultant d'un processus : précisément, l'effet de suspension auquel aboutit la désinvolture, par la suspension de la gravité et du sérieux du langage, tandis que la typographie simule un texte en apesanteur.

Par conséquent, *Kapow!* illustre les potentiels esthétiques de la désinvolture, permettant à Thirlwell de jouer avec l'attraction gravitationnelle de ce que l'on est tenté d'appeler le 'livre classique', afin de donner libre cours à une conception du langage ludique et léger. Le « langage trampoline » invite ainsi à concevoir la page, et dans une plus large mesure le roman, comme un terrain de jeu, un espace dans lequel le langage et le sens des mots peuvent se mouvoir assez librement selon une série de prises de hauteur et de chutes vertigineuses ; ou, pour reprendre l'image de Thirlwell, une succession d'accélérations et de ralentissements (« speeding you up […] slowing you down »). Le texte se pulvérise en autant de vecteurs de

---

[259] Ted Hodgkinson, « Interview: Adam Thirlwell », *Granta*, 2012.
[260] L'écriture acrobatique de Thirlwell rappelle la description que Gombrowicz propose de lui : « je suis un humoriste, un plaisantin, je suis un acrobate et provocateur. Mes œuvres font les pieds au mur pour plaire, je suis cirque, lyrisme, poésie, horreur, bagarre, jeu — que voulez-vous de plus ? », *Testament*, p. 162.
[261] Thirlwell, *Kapow!*, p. 31.

sens nouveaux, traduisant par leur disposition toujours nouvelle un mouvement général de rebonds apparemment chaotiques, qui soumettent le texte et le langage à une entropie ludique.

D'une page à l'autre, les blocs de texte sont susceptibles de se séparer ou, à l'inverse, d'entrer en contact jusqu'à se superposer et s'imbriquer, certains étant même renversés, ce qui force le lecteur à faire pivoter le livre à des angles de 45°, 90° ou 180° : la lecture devient à son tour acrobatie, manipulation voire contorsion, en fonction des configurations et de l'agencement du texte et des pages et des opérations qu'elles requièrent du lecteur. L'activité physique qu'implique la lecture ressort, le corps (les mains, la tête) et l'esprit s'alliant pour entrer en jeu (une pratique de faire tourner le livre que Thirlwell appelle non sans provocation une « digression physique » [262]). Les blocs de texte subissent de nombreuses transformations et déformations morphologiques, abandonnant parfois la cadre rectangulaire classique pour adopter, par exemple, une forme longiligne (évocation visuelle d'une chute ou d'une ascension ? Là-encore, la forme fluide qui fait s'écouler les mots d'une page à l'autre). Or, ces manipulations et assemblages de texte ne sont pas les seuls vecteurs de légèreté et de fluidité. *Kapow!* esquisse un espace instable, à travers lequel une écriture acrobatique et lecture performative se cherchent et s'entrechoquent.

2. L'improvisation ou la légèreté d'une forme libre

Les expérimentations formelles de *Kapow!* traduisent ainsi, visuellement, les caractéristiques d'un « langage trampoline », proche de la musique et plus précisément de la performance.

En effet, l'impression de désordre relative à l'agencement chaotique du texte n'est qu'illusion car Thirlwell poinçonne son texte de signes visant à avertir le lecteur qu'une bifurcation doit être négociée. Ces signes, qui s'apparentent à une fourche, indiquent justement la possibilité de suivre un autre chemin, dans les blocs de textes annexes, afin de continuer la lecture prévue par l'auteur, faisant de la diggresion le moteur du texte. En somme, l'écriture balise le cheminement, ce qui nous permet de souligner l'importance pour Thirlwell de de déstabiliser le lecteur sans aller jusqu'à le perdre. Le recours à un signe pour guider la manière de lire le texte évoque le principe d'annotation des partitions pour indiquer

des nuances d'interprétation. D'une façon comparable, Thirlwell prend en considération dans le processus créatif l'intervention du lecteur futur en lui fournissant des indications sur les modalités de lecture. De ce fait, la lecture se rapproche ainsi de l'interprétation et de la performance musicales.

Cette comparaison entre lecture performative et interprétation musicale est par ailleurs sollicitée par la narration, où l'on relève un clin d'œil à un style musical étroitement lié à l'improvisation : le jazz. Au détour d'une digression, Thirlwell fait référence à une figure fondamental du jazz, Jelly Roll Morton[263]. Ce dernier joua un rôle crucial dans le développement du jazz, car il fut l'un des premiers musiciens à écrire une composition de jazz[264]. La référence au jazz suscite de nombreuses interrogations qui ont trait au paradoxe inhérent de toute écriture se voulant libre. Comment concilier la rencontre de l'improvisation (mouvement et incertitude) et de la notation (fixité).

Ces préoccupations ne concernent pas seulement la musique. Comme le laissait entendre l'idée du roman stand-up, la difficulté technique de l'improvisation concerne également l'invention d'un style romanesque, que Thirlwell compare à une improvisation : « il y a des relations très compliquées entre une voix et un style [...] C'est une vérité étrange : le romancier que l'on imagine derrière un roman n'existe pas dans la vie. Ce romancier n'est qu'une improvisation créée par le travail lent et hasardeux de l'écriture »[265]. Pour Thirlwell, l'invention d'une voix et d'un style correspond non à un processus démonstratif (auquel cas le style précéderait l'écriture) mais créatif, laissant libre cours à l'imagination selon un principe de prolifération illimité : « the unstoppable surface permits a kind of zany proliferation of meaning »[266].

Dans *Kapow!* la légèreté et le flottement reflètent un style libre, ou improvisé. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le roman ait pour thème la révolution, expression d'un désir de liberté que rappelle l'image des pavés, l'un des clichés de toute révolution. Thirlwell explore dans *Kapow!* des stratégies visant à libérer le texte (sans jamais entièrement adhérer à l'utopie d'une liberté absolue). Comme il le précise au sujet de Bohumil Hrabal, l'improvisation correspond avant tout à une exigence technique : « [h]is style is a polyphony of

---

[262] « Their idea [Visual Editions], in other words, was whether it would be possible to make the reader digress physically, just as the story digressed fictionally », Thirlwell, « A revolution of the book », *The Guardian*.
[263] Thirlwell, *Kapow!*, p. 20.
[264] Giddins, Gary, Deveaux, Scott, *Jazz*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2009.
[265] Thirlwell, « Le carnet de notes d'Adam Thirlwell aux Assises du roman », *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/04/le-carnet-de-notes-d-adam-thirlwell-aux-assises-du-roman_1202148_3260.html
[266] Thirlwell, « The Last Wolf & Herman by Laszlo Krasznahorkai », *The Guardian*, 2017.

eavesdropping, which is doing its best to look as improvised and haphazard as possible. But, obviously, it is not improvised at all. Improvisation is an invention »[267]. De son propre aveu, donc, un style ne peut être à proprement parler improvisé. Il ne peut que donner l'impression de l'être tout comme une révolution ne peut jamais procurer la liberté absolue. On peut donc mettre en regard le thème de la révolution et la préoccupation stylistique de l'écriture libre et voir dans la révolution une improvisation à grande échelle, moment de flottement historique, répétant en dépit de sa nouveauté des formes préétablies[268]. Ainsi, Thirlwell fait se télescoper par l'entremise de formes légères et libres deux réflexions conjointes sur la notion de révolution et la notion de style, toutes deux animées par la recherche d'un idéal de liberté et de légèreté.

À l'image d'une improvisation musicale, une révolution, tout comme un style improvisé, ne peut se passer de certaines structures fondamentales préétablies. Aussi libre soit-elle, l'improvisation jazz ne jouit que d'une liberté relative : un intervalle, un intermède, une digression entre deux points fixes, un moment de suspension, en d'autres termes, une liberté contenue. En mettant en parallèle le thème de la révolution dans *Kapow!* et les formes d'une écriture improvisée, Thirlwell nous amène à penser la révolution comme une relativisation des termes du quotidien plutôt qu'une rupture radicale. À la fois rupture et continuité, gravité et légèreté, la révolution amène à penser les formes d'un langage trampoline selon la dialectique du léger d'une part et du pesant, ou grave ou sérieux de l'autre : non comme rupture radicale dans l'histoire de l'écriture mais comme suspension, invitant à relativiser les termes de l'écriture et du langage en générale.

[267] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 220.

[268] Cette idée apparaît à plusieurs reprises dans le roman, dont voici l'exemple le plus parlant : « While in London Faryag taked to me about a new dawn. I found this phrasing cute. It was like the way Marx had it. Revolutionaries were comical. They said they were creating a new world and then they just got out the same old posters […] This image of Che was repeated in all the era's revolutions—on the posters of protestors in Libya, in the graffiti found in Yemen. But then again, I know, I know, it might look the same but who was I to say? It's never obvious when things are different », Thirlwell, *Kapow!*, p. 21.

3. L'anecdotique et l'éphémère

Dans le prolongement de cette réflexion sur le langage trampoline, on peut également remarquer que le recours à l'anecdote dans les récits est un autre témoin de cette recherche de légèreté. En effet, la qualité anecdotique est communément le propre d'un court récit qui n'est en soi pas essentiel, ayant trait à des événements jugés secondaires ou triviaux. Dans cette perspective, l'intérêt porté aux anecdotes dans les romans de Thirlwell attire notre attention, quoique sous un nouvel angle, sur le principe de langage trampoline qui opère des va-et-vient entre grand récit et petit récit.

Chez Thirlwell, la narration est souvent sinueuse, multipliant les détours en s'attardant sur des anecdotes, comme celle du bon mot prononcé par Napoléon lors de sa retraite pendant la campagne russe, épisode déjà évoqué dans le premier chapitre. Dans *Politics*, on note un recours fréquent à un type d'anecdote que l'on pourrait qualifier d'anecdote politique. Le titre du roman est toutefois ironiquement trompeur : *Politics* ne traite jamais directement de politique ni de grands faits historiques. La narration privilégie des moyens détournés telles les digression narratives pour s'attarder sur des anecdotes concernant des figures historiques et politiques majeures du XX^{e} siècle. À titre d'exemple, Joseph Staline est évoqué dans le roman non pas dans la perspective du pouvoir qu'il exerça en URSS en tant que figure d'autorité mais dans une perspective plus intime. Pour marquer cette différence entre grand récit et petit récit, entre récit grave et anecdotique, le narrateur de *Politics* souligne la distinction entre le terme « stalinist » et « Stalin » afin de dissocier de l'individu la figure de l'homme politique :

> Well no. It is not Stalinist. If Stalinist only means totalitarian aggression, then it was not Stalinist. But in 1930, *Stalin* was not Stalinist. Stalin was rather friendly. According to an informer for the secret police, Stalin phoned Mikhail Bulgakov up[269]

À la suite de cette remarque[270], est explicité la raison de l'irruption de la digression analogique. En marquant la distinction entre le stalinisme et Staline, le narrateur rend compte

[269] Thirlwell, *Politics*, p. 132.
[270] Une remarque à laquelle on peut relier l'épisode où le narrateur de *The Escape* justifie l'intérêt de Haffner pour les anecdotes, qui lui rappelent que les figures historiques restent malgré tout des hommes : « He liked the revelation that all men were men of this world. Because every story, for Haffner, were the same », Thirlwell, *The Escape*, p. 94.

d'un processus de renversement qui opère une réévaluation légère, sur le mode désinvolte, de la vision commune :

> I think the two situations, of Bulgakov and Stalin, and Moshe and Nana and Anjali, are very similar. This might seem unlikely at first, but it's true. In case you had not noticed, in this book I am not interested in anything so small as the history of the USSR. I am not writing anything so limited. No, what I am interested in is friendliness. So I can see that if Stalinism means only totalitarian aggression, then describing Nana and Anjali and Moshe as Stalinist might seem borderline hysterical. But if Stalinism means politeness, then there is an obvious similarity. Let us call this type of Stalinism "telephone Stalinism"[271]

Dans ce passage, l'anecdote de la discussion téléphonique entre Staline et l'auteur Mikhaïl Bulgakov ne sert aucunement à exprimer le caractère dictatorial de Staline mais sert à témoigner de la politesse et de l'habileté de Staline en matière de conversation téléphonique. On ne peut certes pas faire l'économie du contexte historique qui encadre cet appel, ni oublier les réalités du système totalitaire implicites en arrière-plan de cette scène. Mais on observe que Thirlwell fait le choix d'aborder la question du totalitarisme selon l'angle de l'anecdotique, qui a pour effet d'alléger un sujet grave en le traitant de manière désinvolte, en décalage volontairement irrévérent avec nos attentes (inconscientes). Ce que le narrateur nomme « stalinisme téléphonique » représente une vision de l'Histoire réduite à l'incongru et au trivial, selon un processus de réduction désinvolte inhérent à l'œuvre de Thirlwell. *Politics* multiplie les exemples d'allègement où le narrateur fait le choix de percevoir dans ces petits récits sans substance apparente l'expression d'un phénomène non plus seulement historique mais essentiellement humain :

> Telephone Stalinism is the use of friendliness as a coercive technique. It enforces compromise. Everyone sometimes, is a telephone Stalinist. In terms of friendliness, I cannot see a difference between the individual behaviour of Nana and Mikhail Bulgakov and Moshe and Anjali and Stalin[272]

En s'intéressant à la manière dont le caractère amical d'une relation peut masquer un rapport de force, Thirlwell est capable d'éclairer les situations historiques selon les mêmes dynamiques qui animent les situations ordinaires, pour ne pas dire intimes. Ainsi l'œuvre de Thirlwell amène à distinguer deux catégories : la première, « Politics » qui désigne la grandiloquence des événements historiques, et « politics » dans son sens initial, le soucis

[271] Thirlwell, *Politics*, pp. 133-134.
[272] *Ibid*, p. 134.

technique de la vie de la cité, de la vie en communauté : « As soon as you have three people, you have obligations to more than one person, and therefore you have politics. You have systems of mutual strategies »[273]. C'est pourquoi *Politics* n'est pas un roman politique, car loin d'analyser les événements historiques depuis l'extérieur, selon un point de vue abstrait, Thirlwell observe les événements depuis l'intérieur et montre que les mécanismes qui régissent les événements historiques sont identiques à ceux qui influences les scènes du quotidien. Ainsi, Thirlwell ne cherche pas à théoriser une vision du réel en contemplant l'existence depuis les hauteurs de l'abstraction. Sa pratique désinvolte du roman lui permet plutôt de rattacher les conceptions éthérées de l'homme et de son histoire à des considérations concrètes, souvent incarnées par des scènes intimes voire érotiques, qui éclairent l'impure matérialité de « la texture de l'existence »[274], pour reprendre l'expression de Flannery O'Connor. Comme l'explique Thirlwell à propos du choix du titre de *Politics* :

> to turn the novel upside down, to emphasise how this novel which functioned through sex scenes had never really been concerned with the sex: the sex was always part of a larger network of themes: moral, political—all the grand ideas which we are used to separating from our private lives. And also for a very flippant reason: to be a deliberately weightless title: to take this category which is seen as so important and then, in its flimsy relation to the novel's subject matter, to imply that in fact politics was much more minute, with its awkward abstractions, than the infinite intricate problems of being in love. Or not in love[275]

Le rapprochement opéré entre récits secondaires et récit principal de *Politics* par le biais de l'anecdote et de la diggression représente donc une autre possibilité technique du « langage trampoline » de Thirlwell, capable de renverser les ordres de grandeur entre les événements. De la sorte, l'événement historique devient anecdote tandis que l'anecdote occupe un rôle fondamental dans les développements thématiques. La liste des vignettes anecdotiques dans *Politics* serait relativement longue car elle inclurait une saynète dans laquelle Hitler, autre figure sombre de l'histoire du XX^{e} siècle, bascule depuis le théâtre historique vers la farce d'une scène privée où il se retrouve à quatre pattes au pied de son lit : « One night in 1936, the film actress Renée Muller was alone in the German Chancellery with the German Chancellor. At that time the Chancellor was Adolf Hitler. […] But just as they were about to get into bed, Adolf fell on the floor and begged Renée Muller to kick him »[276]. Dans une toute

[273] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 618.
[274] Flannery O'Connor, « The Nature and Aim of Fiction », *Mystery and Manners*.
[275] Baron, « On Sex, Politics, and Ping Pong », *The Oxonian Review.*
[276] *Ibid*, pp. 210-211.

autre veine, on compte également des anecdotes sur la vie de Ossip Mandelstam ou encore sur Milan Kundera.

On constate que *Politics* est le roman de Thirlwell ayant le plus systèmatiquement recours à l'anecdote car la quasi-totalité du récit est traitée sous cette forme. Pour étayer cette observation, il suffit de se pencher sur la structure du roman qui est composée de multiples petits récits visant à rendre compte de l'évolution de la relation romantique entre Nana et Moshe. Cependant, l'ordre dans lequel les épisodes de leurs vies se succèdent ne correspond pas à la progression chronologique selon laquelle leur relation s'est épanouie. Ainsi, faut-il souligner l'importance de l'emploi du terme anglais « *raconteur* » (« a different raconteur from me might say "It was all so surreal" »[277]) choisi par le narrateur pour désigner son rôle ; comme le précise la définition du terme *raconteur* en anglais, il témoigne avant tout d'une capacité à relater des anecdotes[278]. Autrement dit, en adoptant une forme romanesque qui fait la part belle à l'anecdote, Thirlwell compose un roman qui met en avant dans toute action et tout événement leur dimenssion éphémère, que la forme fragmentée et épisodique du roman reflète. En décomposant le récit sentimental en de multiples récits courts relatés sur un mode thématique et non chronologique, Thirlwell interroge indirectement la capacité de l'anecdote à faire apparaître de la valeur et du sens de ce qui serait jugé comme éphémère et insignifiant. De la sorte, le roman porte atteinte au caractère grandiose des événements historiques en faisant prévaloir la vérité fuyante du détail existentiel sur le mensonge du récit de l'homme. En somme, la mise en réçit de l'anecdote représente chez Thirlwell une capacité à faire du détail un mode de connaissance et de découverte prégnant de sens et de vérité, ce dont le protagoniste de *The Escape*, fait l'expérience :

> This was how Haffner's soul functioned — through these anecdotes which everyone else had forgotten, which no one else noticed: like the ballet of electrified shrugs and ripples given off by the fringe of a beach umbrella, on a terrace, at midday, while everyone lies there sunbathing, with their eyes closed against the light[279]

Le roman désigne ainsi chez Thirlwell une capacité à prêter attention à ce que l'on choisi habituellement d'ignorer, pour faire du détail insignifiant la matière du récit qui propose d'éclairer l'existence par l'anecdotique et l'éphémère.

---

[277] *Ibid*, p. 219.
[278] OED (1989) « *raconteur* : one skilled in relating anecdotes or stories ».
[279] Thirlwell, *The Escape*, p. 102.

4. Légèreté et insignifiance : penser le poids écrasant du minuscule

Dans les romans de Thirlwell, le rôle de l'anecdote est de sensibiliser le lecteur à une démarche de valorisation du léger et de l'insignifiant ; elle passe par une qualité du regard qui se concentre sur l'incongru. Plus précisément, la légèreté se manifeste le plus concrètement par l'attention portée aux objets de petites tailles. En effet, la narration ne cesse de relever les traces d'un processus de 'miniaturisation' qui trahit non seulement le souci de légèreté au sein de l'œuvre mais également au sein de nos sociétés modernes, où il se décèle à leur obsession de la miniaturisation des objets et des technologies[280]. En ce sens, on pourrait lire la fréquence à laquelle on rencontre des objets miniatures dans la fiction de Thirlwell[281] comme l'expression concrète d'un *zeitgeist* contemporain pour lequel la légèreté :

> est devenue une dynamique globale, un paradigme transversal, un "fait social total" chargé de valeur technologique et économique, fonctionnelle et psychologique, esthétique et existentielle. Désormais, les domaines foisonnent qui expriment le combat du léger contre le pesant. L'ère hypermoderne est inséparable d'une révolution multidimensionnelle de la légèreté dont le rythme est vertigineux[282]

Néanmoins, cette obsession pour la miniature chez Thirlwell ne se limite pas à la dimension technologique ou informatique ; les marques de cette miniaturisation s'attachent tout autant à des objets qu'à la faune, la flore ou encore les personnages et leurs pensées.

La miniature dans l'œuvre peut se lire comme indice de légèreté. On remarque une multiplication d'objets triviaux miniatures tels qu'une serviette dans *The Escape* (« a miniature rosebud »[283]), des bouteilles d'eau miniatures dans *Politics* (« miniature bottles of Evian »[284]), des arbres dans *Kapow!* (« miniature palm trees »[285]) ou encore un chien dans *Lurid & Cute* (« when he was miniature and a puppy »[286]). On pourrait ainsi produire une longue liste de ce que la langue anglaise appelle '*props*' (ces accessoires que l'on trouve au théâtre ou au cinéma), et qui attirent l'attention sur le caractère artificiel du récit ainsi que sur

[280] Voir Lipovetsky, *De la légèreté : vers une civilisation du léger*.
[281] À titre d'exemple, voici le nombre de fois où l'on comptabilise le terme "miniature" dans chacun des romans : *Politics* (11), *Miss Herbert* (18), *The Escape* (18), *Lurid & Cute* (27). A noter que cette liste ne prend pas en compte l'intégralité des variations du terme, tels que « mini » ou encore « micro ».
[282] Lipovetsky, *De la légèreté : vers une civilisation du léger,* p. 13.
[283] Thirlwell, *The Escape*, p. 6.
[284] Thirlwell, *Politics*, p. 115.
[285] Thirlwell, *Kapow!*, p. 66.
[286] Thirlwell, *Lurid & Cute*, p. 328.

les dimensions réduites et la nature allégée de la réalité dans les romans, tout en soulignant l'importance des détails sur un mode paradoxal : en insistant sur leur taille insignifiante.

Non seulement ces détails traduisent la préoccupation hypermoderne pour ce qui est petit et réduit, mais ils attirent également l'attention sur le fait que la légèreté est une préoccupation profondément humaine. Comme le rappelle maintes fois Gilles Lipovetsky, la légèreté, avant de se concrétiser dans des considérations pratiques (telle que la technologie), a longtemps représentée une obsession d'ordre artistique :

> Depuis le fond des âges, les hommes ont réalisé de nombreuses œuvres de très petites dimensions, des sortes de "modèles réduits" du monde [...] Sans doute, la légèreté n'était-elle pas posée, dans les tribus sauvages, comme un idéal esthétique pur, néanmoins la miniaturisation révèle le lien immémorial, peut-être consubstantiel, qui existe entre la légèreté et l'œuvre d'art[287]

Loin de se restreindre à une préoccupation industrielle, la miniaturisation témoigne donc du souci de légèreté dans les arts et dans la fiction. On peut donc voir dans l'omniprésence de la miniature chez Thirlwell l'expression « d'une recherche universelle et transhistorique de la légèreté esthétique, même si elle n'est pas systématique et n'apparaît pas, dans nombre de cultures, comme un idéal formalisé, explicité, revendiqué en tant que tel »[288]. Si l'on admet que la miniaturisation procède d'une logique d'allègement, on peut considérer la prédominance des objets miniatures dans les romans de Thirlwell comme la manifestation de ce « lien immémorial » entre « la légèreté et l'œuvre d'art » qui sous-tend les phénomènes de miniaturisation propre à toute création artistique.

En dépit de son insistence sur l'anecdotique et l'éphèmère, *Politics* n'est pas le roman qui comptabilise le plus de référence aux objets miniature. Toutefois, c'est le roman dans lequel la question de la miniaturisation et de la légèreté est la plus palpable. En effet, l'association entre pratique artistique et création de mondes réduits est explicitement énoncée par le narrateur qui remarque que ce roman correspond à un processus de miniaturisation : « This novel, for example, is one huge act of miniaturization »[289]. On constate que les nombreux parallèles entre *Politics* et le théâtre sont en partie attribuables au processus de création de mondes miniature commun au roman et à la dramaturgie. Dans un cas comme dans l'autre, on a recours à la mise en scène, la scénographie ou encore aux costumes et aux objets. L'influence des arts dramatiques, théâtre et cinéma, est donc certaine sur l'entreprise

[287] Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, p. 200.
[288] *Ibid*, p. 199.

romanesque de Thirlwell. Et c'est justement sur de multiples motifs dramatiques dans sa fiction que Thirlwell insiste, par le truchement de son narrateur, sur la dynamique de miniaturisation dont ses romans sont le fruit. Rapprocher l'art du roman de la création de mondes miniatures est un moyen pour Thirlwell de faire apparaître les caractéristiques principales de son esthétique, que l'on peut ici désigner comme la capacité à alléger le réel, en simplifiant et en condensant sa représentation. Par ailleurs, l'idée même de miniature implique inévitablement la fonction ludique et/ou pratique propre à la construction de maquette, dont l'intérêt est de nous fournir une vue d'ensemble d'une scène (ou d'un objet) tout en reconnaissant la version miniaturisée comme artifice. On retrouve dans l'idée du roman comme miniature la définition précédemment esquissée du roman selon Thirlwell : une reproduction ludique de la réalité obéissant aux principes de réduction et d'allègement. En comparant le roman à une miniature, Thirlwell insiste sur la nature fabriquée et ludique de la reproduction et souligne l'importance du point de vue (comme en témoigne *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk qui offre une réflexion sur l'ontologie de la miniature, un principe de réinvention de la réalité selon une nouvelle perspective).

Autrement dit, Thirlwell attire l'attention sur les trois principes qui orientent sa pratique : la miniaturisation, l'allègement et le jeu de points de vue. Thirlwell semble ainsi admettre que « [s]i l'art et la légèreté se conjuguent dans la miniature, il en va "ontologiquement" de même avec les arts de la représentation »[290]. Il signale d'ailleurs son attachement pour les mondes réduits en élargissant la remarque de son narrateur à l'ensemble de l'art du roman :

> Tous les romans sont des mondes miniatures, et l'une des choses essentielles à explorer, c'est précisément la manière dont nous passons notre temps à imaginer d'autres mondes à l'intérieur du nôtre[291]

Selon Thirlwell, la légèreté qui est intrinséquement liée à sa conception de l'art du roman comme art de la miniature est l'expression d'un souhait profondément ancré en l'homme et qu'il désigne par 'pensée utopique'. Pour Thirlwell la légèreté de l'existence s'exprime avant tout par la capacité et la tendance de l'homme à créer de mondes miniatures enchâssés dans la réalité. En d'autres termes, l'intérêt de la pensée utopiste réside dans la faculté qu'elle souligne en l'homme, capable de vire dans plusieurs mondes miniatures à la

[289] Thirlwell, *Politics*, p. 11.
[290] Lipovetsky, *De la légèreté : vers une civilisation du léger*, p. 201.

fois, faculté qui témoigne du rapport multiple et fragmenté que l'homme peut entretenir avec la réalité. Les personnages en font d'ailleurs l'expérience dans sa fiction ; comme il le précise : « j'ai toujours été attiré par des personnages utopistes. Et vivre en totale sincérité est une forme d'utopie. Mais comme nous vivons au quotidien assaillis par de nouvelles loyautés et tentations, il est très difficile de préserver cette sincérité »[292].

La dimension utopique et enchâssée de la miniature apparaît plus explicitement dans un épisode de *Politics* qui met en avant le rapport entre légèreté, miniaturisation et multiplicité esquissé ci-dessus :

> Nana took a champagne. Then she took one mini blini with red caviar and sour cream. Then another mini blini topped with the mini croissant of a minute prawn. She clamped the precarious champagne between her third and fourth fingers. […] Maybe I should explain about Nana's name. I can see that it sounds a bit odd. Her original name was Nina. But when Nina was a baby, Nina could only say Nana. So Nana's name was Nana[293]

Dans cet extrait, l'effet cocasse de la situation s'élabore selon un décalage d'échelles comique entre le personnage et son environnement. On distingue un parallèle discret entre la situation de Nana et la présence incongrue de Gulliver lorsqu'il visite le royaume de Liliput dans *Gulliver's Travel* de Swift. Cette comparaison apparaît légitime dans la mesure où Thirlwell s'amuse à insérer son personnage dans un monde réduit, où la nourriture et les objets font l'objet de variations d'échelles par rapport au protagoniste, ce qui renvoie à l'épisode des *Voyages* dans lequel Gulliver participe à un banquet gigantesque.

Dans le cas de *Politics*, Nana est à l'inverse en présence d'une nourriture miniaturisée : « She clamped the precarious champagne between her third and fourth fingers ». Thirlwell s'emploie à créer des variations d'échelle d'une façon qui rappelle le fonctionnement de la satire, consistant justement à changer de dispositifs optiques pour observer des situations sous un angle et un regard différent. Le roman satirique de Swift opère des modulations sur cette technique sous prétexte de quatre voyages fantastiques dans des nations où le rapport comique d'échelles entre le protagoniste et les autochtones est chaque fois redéfini. Oscillant ainsi d'une échelle à l'autre, Thirlwell et Swift confèrent aux situations une légèreté certaine qui a pour effet de révèler au cœur de la réalité un principe de fluidité, d'incertitude et de relativité. Cette fluidité est d'autant plus frappante dans *Politics* lorsque Nana oscille à son tour d'une

---

[291] Sylvain Bourmeau, « Rencontre avec Adam Thirlwell, de retour avec un livre des plus corrosifs ».
[292] *Ibid*.
[293] Thirlwell, *Politics*, p. 28.

taille à l'autre, gigantesque d'abord puis figurativement réduite par une précision du narrateur : « But when Nina was a baby, Nina could only say Nana. So Nana's name was Nana ». Par la simple évocation de cette anecdote, la version de Nana adulte cohabite l'espace d'un instant avec la version du personnage enfant, alors incapable de prononcer correctement son nom. L'anecdote a donc une fonction double : fournir un renseignement apparement anodin sur l'enfance de Nana qui se révèle d'autre part lourd de conséquence puisque la réduction de son prénom à une simple syllabe répétée la suivra jusque dans sa vie d'adulte.

Autrement dit, Nana fait ainsi l'expérience simultanée de deux mondes, maintenue qu'elle est, face à une réalité soit trop petite soit trop grande, voire gigantesque, dans une position inadéquate et précaire, que reflète la minutie de son geste lorsqu'elle tient la coupe de champagne :« she clamped the precarious champagne » :

> It was just conversation. But conversations are not always equal. You really don't know what you might be getting. Sometimes you ask a gargantuan question and someone just agrees with you. Or you ask a small conversational question and you get a gargantuan reply[294]

L'utilisation de l'adjectif « *gargantuan* » que l'on sait inspiré du nom du protagoniste du roman éponyme de Rabelais, rend d'autant plus explicite le sentiment d'inadéquation fondamental à la compréhension du personnage de Nana. De plus, cet adjectif semble confirmer le caractère carnavalesque de l'épisode et, dans une plus large mesure, tous les jeux d'échelles présents dans les romans de Thirlwell. Ces variations d'échelles permettent de saisir ce que Bakhtine désigne par le renversement de « la hiérarchie des valeurs établies »[295], s'exprimant, chez Thirlwell, par des combinaisons de points de vue multiples qui tendent « avant tout […] à réduire ce qui est grand, à grandir ce qui est petit, à anéantir l'image habituelle du monde dans tous ses détails »[296], dynamique omniprésente dans l'œuvre de Rabelais et à partir de laquelle Bakhtine élabore la théorie célèbre d'un caractère de l'art du roman : le dialogisme. Chez Thirlwell, les renversements d'échelles ont pour effet de remettre en question les termes de la représentation dont ils traduisent la fluidité par des modulations de la dimension des objets. En somme, les variations d'échelles témoignent de l'inadéquation des personnages envers le monde, autant qu'elles reflètent la légèreté et la fluidité avec

[294] *Ibid*, p. 29.
[295] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 323.
[296] *Ibid.*

lesquelles la narration rend compte de la variabilité et de la multiplicité de notre expérience de la réalité.

Ainsi, mettre en relief des variations d'échelles entre les choses (entre les idées) est le moyen privilégié par Thirlwell pour sensibiliser le lecteur au principe de relativité qui prédomine dans ses romans, et dans une plus large mesure, dans la vie. On touche ici à un élément moteur de l'art du roman en tant que genre. Le renversement carnavalesque et le dialogisme produisent des confrontations de points de vue qui fournissent une image multiple et complexe de l'existence selon un principe de démultiplication, que Bakhtine décrit comme un « choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde »[297]. Là où Bakhtine voyait chez Rabelais le corps de l'homme comme instrument de mesure[298], on peut remarquer que chez Thirlwell l'homme , et par extension son corps, perdent leur statut de référent lorsqu'il subit de multiples changements de tailles et d'échelles, si bien que l'on peut avancer l'idée que Thirlwell emploie le roman comme instrument de mesure. Le roman serait ainsi l'instrument de mesure du monde, comme le laisse aussi envisager *Les Arpenteurs du monde* de Daniel Kehlman, avec qui Thirlwell a animé un groupe de *creative writing* ayant débouché sur la publication de *The Book of Zinik*. Ceci étant, le roman selon Thirlwell ne vise pas à l'objectivité rationnelle puisque le but de toute mesure romanesque selon Thirlwell est précisément de dévoiler la relativité de toute choses humaines et ainsi de penser la nature oxymorique de l'expérience.

Miniature et désinvolture sont étroitement liée ; si le roman s'apparente chez Thirlwell à un instrument de mesure, la désinvolture désigne quant à elle le mode de connaissance par lequel le roman opère. Le mode de connaissance désinvolte vise en premier lieu à examiner et à manipuler la réalité à travers la recherche de la légèreté qui s'incarne et s'exprime avant tout dans la petitesse des choses. Dans cette perspective, Thirlwell souligne une dimension essentielle de sa propre pratique lorsqu'il observe que la « véritable grandeur [de Kundera] réside dans la scandaleuse clarté de la comédie qu'il met en scène, associée à la scandaleuse clarté des formes qu'il utilise »[299], avant de conclure que « [s]on art dérive d'une désinvolture absolue. Et la définition que je hasarderai de la désinvolture est celle-ci : le retour des objets à

[297] *Ibid*, p. 177.
[298] En effet, il observe que chez Rabelais, l'idée platonicienne selon laquelle l'homme est la mesure du monde se concrétise dans le corps : « le corps de l'homme devient ici l'instrument de mesure du monde, instrument concret qui donne son poids et sa valeur réels à l'homme. Pour la première fois, on s'efforce d'édifier tout le tableau du monde autour de l'homme corporel, pour ainsi dire, dans une zone de contact physique avec lui (zone infiniment vaste, selon Rabelais) », *ibid*, p. 316.
[299] Thirlwell, « Tout est condamné à être risible », *Le Figaro*.

leur taille exacte et miniature »[300]. À la lumière de cette définition, on prend d'autant plus la mesure de l'inextricable lien entre les formes miniatures omniprésentes dans ses romans et le principe désinvolte qui sous-tend toute sa pratique.

En conclusion de ce chapitre, on peut avancer l'hypothèse que Thirlwell a su tirer une leçon de désinvolture de l'œuvre de son père romanesque Kundera. La désinvolture est ainsi liée à la légèreté par sa capacité à dévoiler la petitesse des choses humaines ainsi révélées dans « leur taille exacte et miniature », tout en leur accordant de l'importance. Dans le sillage de Rabelais, de Swift et de Kundera, on voit ainsi que le roman prend chez Thirlwell la forme d'un instrument optique permettant de produire une image à la fois complexe et dépouillée de la réalité, respectueuse du caractère contradictoire de l'existence. La désinvolture désigne un mode de connaissance qui permet d'apprécier les choses humaines selon leur vraie taille, qui est aux yeux de Thirlwell leur dimension essentiellement miniature et leur légèreté intrinsèque.

C'est pourquoi la désinvolture est une notion cruciale où convergent et s'articulent des considérations aussi bien philosophiques qu'esthétiques. On voit apparaître une conception de la désinvolture qui transcende l'idée restreinte d'un ton irrévérent, permettant de risquer une définition qui souligne une manière de penser spécifiquement romanesque : la désinvolture comme esthétique. Pour en apprécier les pleines ramifications, seront approfondies au chapitre suivant les implications philosophiques de la légèreté dans le but d'explorer l'inextricable lien entre légèreté, non-sérieux et désinvolture qui fonde et informe l'imaginaire romanesque de Thirlwell.

[300] *Ibid.*

CHAPITRE 3 : LA LÉGÈRETÉ DÉSINVOLTE

À l'issue du chapitre précédent, a été souligné le lien qui unit désinvolture et légèreté, en termes à la fois formels et philosophiques. Afin d'approfondir les caractéristiques du mode de connaissance que constitue la désinvolture, il est nécessaire d'en examiner son fonctionnement. Pour cette raison, ce troisième chapitre fait apparaître les fondements d'une attitude philosophique qui témoigne de l'influence de la pensée libertine (au sens large) sur le développement et la conceptualisation de la désinvolture romanesque. Dans les deux chapitres précédents, on a cherché à montrer que la notion de légèreté, sans pour autant être un objectif esthétique en soi, est en revanche une source de créativité aussi bien esthétique chez Thirlwell. Comme ce chapitre propose de le montrer, la légèreté permet par ailleurs à Thirlwell d'élaborer une pensée critique sur la valeur du sérieux et du non-sérieux.

Pour en prendre la juste mesure, on cherchera à définir dans un premier mouvement ce que l'on appelle l'« imagination volage », qui désigne la dimension provocatrice de l'imaginaire thirlwellien, visant à interroger la valeur du sérieux. S'inspirant sur la pensée libertine, Thirlwell fait converger des considérations d'ordre moral et d'ordre esthétique en mêlant une pensée sérieuse à une écriture ludique en un geste de créativité désinvolte, fondement de la pratique romanesque de Thirlwell.

Dans un second mouvement, on s'intéressera en particulier aux héritages philosophiques d'où sont issues les notions connexes de sérieux, de non-sérieux et de légèreté afin de retracer l'évolution conceptuelle de la désinvolture durant le XVIII^{e} siècle notamment – époque à laquelle la désinvolture semble se charger d'une portée philosophique et artistique dont l'œuvre de Thirlwell se fait l'héritière.

Faisant le constat que Thirlwell qualifie d'idéales les formes d'écritures qui mêlent les contraires, on sera amené dans un troisième et dernier mouvement à approfondir l'influence des formes oxymoriques, ce qui permettra de définir les principes de contradiction et de renversement comme gestes romanesques fondamentaux.

A. Libertinisme romanesque et création désinvolte

Comme l'ont montré les notions de choc et de libertinisme introduitent dans les chapitres précédents, Thirlwell valorise en particulier les possiblités esthétiques offertes par le principe de transgression, si bien que son écriture s'approprie le roman comme une forme irrévérente. L'irrévérence dont il est ici question ne doit pas être hâtivement associée à une volonté réformatrice, telle que l'on pourrait la rencontrer au sein d'écrits satiriques.

Dans ses essais, et surtout dans *Miss Herbert*, on remarque que la satire (en tant que genre codifié) n'est pas une préoccupation propre de Thirlwell. À ses yeux, la satire n'est jamais l'objectif principal de ses textes, elle affleure plutôt dans le ton de ses narrateurs sans les faire basculer dans la critique ni la dérision à proprement parler. S'il arrive chez Thirlwell que la satire prenne part à la narration en se mêlant à de multiples autres registres, son art du roman ne peut se résumer à elle. Thirlwell insiste en revanche sur son attachement à l'espièglerie sérieuse, propre au roman ludique du XVIII^{e} siècle. Même si Thirlwell évoque des satiristes tels que Pope et Swift, ce n'est pas tant leur esprit critique engagé qui l'intéresse que leur goût pour la légèreté et l'instabilité du ton qu'il emploie, ayant pour effet d'entraver l'identification des cibles de la critique : « I've always liked Pope and Swift and that kind of mock epic idea that you could apply the wrong tone to the wrong content. What I really like about Pope is that you're never quite sure what he's satirizing, whether it's modern life or literary genre or classical life. »[301] C'est donc moins la fonction critique de la satire qui attire Thirlwell chez ces auteurs que la dimension ironique du discours, faisant de la dérision et de la légèreté les modes d'expression privilégiés d'une pensée critique si totale que l'on peine à en repérer la cible.

En d'autres termes, Thirlwell trouve chez Swift et Pope l'expression formelle d'une imagination irrévérente absolue, qui démarque selon Thirlwell la satire de la désinvolture. Là où la satire s'apparente à une posture offensive, la désinvolture est quant à elle comparable à une attitude de retrait et d'évitement, que l'image du pas de côté exprime assez clairement. La désinvolture ne s'inscrit donc pas dans la logique de l'affrontement et du conflit mais plutôt dans celle de la ruse, où l'attaque d'une cible précise laisse place à un phénomène de chambardement général assuré par la légèreté, faisant basculer la critique du statut de principe réformateur (la satire) vers celui d'une attitude plus générale de relativisation.

Si l'on admet que l'objectif romanesque de Thirlwell n'est pas d'attaquer une cible pour en révéler la véritable nature, on est en droit de s'interroger quant à la valeur de l'irrévérence de Thirlwell : témoigne-t-elle d'une visée didactique ou est-elle simplement la manifestation d'un jeu gratuit sans enjeu réel ? Pour rappel, le projet de Thirlwell n'est ni de juger, ni de condamner, mais plutôt d'inviter à renouveler la réflexion sur des objets souvent perçus de manière conventionnelle. L'intérêt de Thirlwell pour le 'choc' en littérature souligne ainsi sa volonté d'élaborer des machines narratives reposant sur l'instabilité du ton afin de tirer profit de l'inconfort par là suscité. On reconnaît ici les marques d'une attitude désinvolte, témoignant d'un manque de respect et d'une liberté souvent jugée déplacée et excessive. En effet, la désinvolture est étroitement liée à la notion de liberté dans la mesure où un acte ou une parole irrévérente trahit inévitablement une prise de liberté inconvenante, si ce n'est une licence excessive. Par le truchement de l'irrévérence, on distingue dans l'œuvre de Thirlwell une attitude intellectuelle marquée par l'excès, le décalage (vis-à-vis des mœurs par exemple), le dérèglement (dans le sens de dérèglement moral) et la transgression, l'individu irrévérent enfreignant les règles établies. Toutefois, la désinvolture ne doit pas être résumée à une attitude provocante alimentée par la volonté de choquer le lecteur. La désinvolture est surtout l'expression d'un esprit affranchi et libre, capable de voir le monde de façon décalée.

1. Esprit libre

Historiquement, la désinvolture n'est nullement limitée au XVIII[e] siècle compte tenu que le terme « *Desembuelto/desemboltura* », en provenance de l'Espagne, est d'abord apparu en Italie au XVI[e] siècle sous la forme « *disinvoltura* », avant de subir de multiples transformations qui feront peu à peu émerger son sens actuel. L'objet de cette partie n'est pas de retracer chronologiquement l'évolution étymologique du terme « désinvolture », car, pour faire écho au narrateur[302] de *The Escape,* on admet deux méthodes d'approche pour fournir l'histoire d'un phénomène : d'une part, une analyse chronologique et d'autre part, une étude thématique. L'approche thématique semble la plus appropriée afin de définir la désinvolture

[301] Déjà cité.
[302] « There were two methods for the historian to record the history of Haffner. The obvious way was to follow the chronology: the annals of Haffner. But then there was the more philosophic way, which happened to coincide with the way Haffner really thought about it: with events overlapping, grouping themselves into themes", Thirlwell, *The Escape*, pp. 102-103.

esthétique telle qu'on la rencontre chez Thirlwell, étant donné que l'évolution conceptuelle de la désinvolture n'a pas suivi une progression chronologique régulière. L'approche thématique vise donc à retracer le caractère intermittent de son évolution. Si la méthode peut sembler décousue et obscure, elle permet cependant de fournir une histoire certes irrégulière de la désinvolture, mais, on l'espère, plus pertinente, en ce qu'elle tente de préserver les dynamiques du phénomène. L'origine étymologique du terme et les soubresauts conceptuels de la notion de « désinvolture esthétique » seront traités dans la deuxième sous-partie, tandis que la sous-partie qui suit approfondit le lien entre désinvolture et liberté en s'attardant sur la notion clé d'esprit libre manifeste notamment dans la pensée libertine du XVIII^{e} siècle.

a. Moralité libertine

Ainsi que le confie Thirlwell, son mode de pensée est celui de la contradiction : « as may be already sadly obvious, contradiction tends to be my mode »[303] – tendance confirmée par l'existence du pacte de lecture amoral en dépit de l'attitude profondément morale de Thirlwell selon lui. La contradiction qui souligne la tension élémentaire logée dans son projet esthétique, et qui désigne à ses yeux l'invention d'une nouvelle éthique : « I'm interested in describing utopian projects, or ways of constructing a more agile, sincere ethics »[304]. On remarque que son intérêt pour l'art du roman est suscité par des auteurs qui allient une capacité pour l'innovation formelle à l'approfondissement des valeurs morales[305]. Thirlwell résume ainsi la pratique de ces auteurs qu'il nomme « libertins » :

> Good novelists (or, maybe more honestly, the novelists I like) are often not just avant-garde in terms of techniques; they are morally avant-garde as well. They are disrespectful. They see distinctions and complications where other novelists had observed no such distinctions and complications. They are therefore libertines[306]

Dans l'usage courant, le terme « libertin » désigne un individu aux mœurs libertines (libérées), vivant selon une morale peu conventionnelle. Selon cette définition, le libertin est souvent associé à la figure proche de l'« hédoniste », dans la mesure où le libertin se définit

[303] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 618.
[304] Voir interview en annexe.
[305] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 60.
[306] *Ibid.*

avant tout comme un individu qui s'adonne « sans retenue aux plaisirs de la chair »[307]. Cependant, le terme admet une seconde acception, celle-ci d'ordre philosophique, désignant un individu qui refuse « les contraintes, les sujétions », et qui manifeste, de manière générale « un grand esprit d'indépendance »[308]. Pour Thirlwell, écrivain libertin, le roman offre un espace de découverte esthétique et moral, qui bouscule le système de valeurs morales établies pour ouvrir à l'invention d'une éthique nouvelle.

Selon le Littré, le terme libertin (du Latin *libertinus*, affranchi) apparaît dès le XVI[e] siècle et désigne alors une personne manifestant son indépendance d'esprit par rapport aux dogmes religieux. Refusant les contraintes, le libertin est donc un individu désireux d'indépendance, dont le souhait de liberté dépasse la mesure. C'est en fonction de ce premier sens étymologique que l'on propose de lire la remarque de Thirlwell concernant les auteurs qu'il qualifie de « bons romanciers ». Selon cette définition, ces « bons romanciers » transgressent la morale établie (dans ce sens, il sont immoraux) ; mais s'ils dépassent le cadre moral établi, c'est pour en approfondir les qualités et valeurs (on retrouve ici l'indépendance d'esprit du libertin). Par conséquent, le roman est aux yeux de Thirlwell une forme libertine, un espace intellectuel décalé et affranchi des dogmes, des contraintes sociales et politiques.

b. Immoralité et amoralité

Il serait néanmoins réducteur de penser le roman selon Thirlwell comme immoral. Comme l'exemple de Stein l'a montré, la valeur du roman est, selon Thirlwell, d'étendre le champ de la moralité en approfondissant des valeurs ignorées. Pour prévenir de tout amalgame, quelques clarifications s'imposent quant à la distinction entre immoralisme et amoralisme.

On peut gager que l'insistance de Thirlwell sur la nécessité du pacte amoral attire l'attention sur sa démarche volontairement irrévérente. Même si Thirlwell n'aborde pas la distinction ténue entre amoralisme et immoralisme, il multiplie en revanche les indices pointant vers les considérations philosophiques qui sous-tendent sa conception amorale du roman. En privilégiant la notion d'amoralisme, Thirlwell refuse de restreindre son projet artistique à une contestation stérile des mœurs. Thirlwell conçoit plutôt un roman qui renverse les valeurs établies au profit de leur réinvention, en affichant l'artificialité de toute posture

[307] Trésor de la langue française.

morale. C'est pourquoi il est impératif de distinguer l'immoralisme de l'amoralisme, car ce dernier permet d'émanciper nos représentations de tout jugement moral, en faisant prévaloir des considérations éthiques qui affranchissent le jugement de la binarité bien/mal, aboutissant à la découverte de catégories appartenant à un spectre éthique à la fois plus vaste et plus précis : semblable au spectre lumineux, le spectre éthique vu à travers le roman révèle d'infimes variations entre les catégories, révèlant au passage des catégories infinitésimales en apparence invisible, comme certaines fréquences lumineuses peuvent l'être à l'œil nu.

Ainsi, la conception de la désinvolture comme mode de connaissance opère selon un principe de démystification moral faisant écho à ce qu'Alain Blachier appelle la « tâche méthodologique de la désinvolture », qui consiste selon lui à « délimite[r] les contours d'un certain espace où s'apprend l'exercice souverain qui consiste à démystifier, à démythologiser, à désacraliser les conduites humaines les plus nobles, les plus désintéressées, les plus révolutionnaires »[309]. Cet espace désinvolte est ainsi marqué par une dynamique de renouvellement par laquelle le roman tend à réinventer notre perception du réel (et notre rapport à lui) par le détour de la représentation.

La distinction entre amoralisme et immoralisme est donc cruciale. L'immoralisme s'inscrit dans une logique de défiance (politique et sociale) distincte de l'amoralisme dont fait preuve la désinvolture. Par sa nature contestataire, l'immoralisme use de la transgression pour remettre en question les valeurs établies afin d'en fournir d'autres. En ce sens, l'immoralisme peut avoir une portée politique dans la mesure où s'il propose de mettre à bas le système de pensées et de valeurs en place, c'est pour lui en substituer un autre. La contestation est donc relative et non absolue, et l'affrontement idéologique qui la sous-tend vise à l'alternance de modèles différents.

La désinvolture est quant à elle amorale car elle représente un pas de côté considérable qui anéantit la pensée en bloc (tel que le système binaire du bien et du mal) pour faire valoir les degrés infimes qui séparent les valeurs, qualités et catégories. En ce sens elle cherche à libérer la pensée, en écho à la notion d'esprit libre qui informe la philosophie libertine reposant, comme chez Nietszche[310], sur une volonté d'alléger la vie. C'est ce que précise Gilles Lipovetsky en déclarant que « la légèreté passe par l'esprit libre : finalement, conformément à la plus longue tradition philosophique, ce sont les pensées à qui revient le

---

[308] *Ibid.*
[309] Alain Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 73.
[310] Comme le remarque Philippe Ponton : « Philosopher, c'est *jouer avec le sérieux,* comme Nietzsche le dit souvent dans la philosophie de l'esprit libre », *Nietzsche – Philosophie de la légèreté*, p. 321.

mérite de pouvoir alléger l'existence »[311]. Chez Thirlwell, la désinvolture aide à la recherche d'une pensée libre et affranchie de toute restriction sociale ou politique, comme l'expriment ces remarques de Thirlwell à propos du mémoire *Wars I Have Seen* de Gertrude Stein :

> This memoir examines to what extent a style can be a form of repression. It is haunted, from its beginning, by death […] Or: it is haunted by a childlike refusal to take death seriously. And while this can create a devastated flippancy, […] It allows her to approach a subject no one else would dare treat: the complications of collaboration[312]

Partant de l'exemple de Stein, Thirlwell donne à voir le lien entre désinvolture (« devastated flippancy ») et amoralisme. Sans le recours à des formes désinvoltes, Stein n'aurait, selon Thirlwell, pas pu mettre en mots le sujet épineux et délicat de la collaboration. De la sorte, l'amoralisme de la désinvolture permet à un auteur de s'affranchir des attentes et conventions sociales, morales, et politiques : « that's why, I think, *Wars I Have Seen* is one of the great works of modernism—it represents a moment when modernism addressed its own commitment to style as an amoral value » [313].

Par l'adoption d'une attitude irrévérante et désinvolte, l'art du roman de Thirlwell semble mettre l'auteur en porte-à-faux avec la société et ses attentes morales, attitude que Thirlwell rapproche du libertinisme : « I'm also interested in libertinism because there seems to be something incredibly moral in our culture. Particularly in our literary culture »[314]. Le libertinisme tel que l'entend Thirlwell attire donc l'attention sur la nécessité d'affranchir le roman de la sphère morale. La fonction dissidente de l'œuvre de Thirlwell témoigne ainsi d'une volonté de complexifier les formes de représentation des réalités humaines. Cette volonté s'exprime en priorité à travers le souci de l'ambiguïté, qui cherche à discerner des nuances et des variations en l'occurence éthiques et morales jusque là insoupçonnées : « [to see] distinctions and complications where other novelists had observed no such distinctions and complications »[315].

---

[311] Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, p. 361.
[312] Thirlwell, « The Innocent/Corrupt », *bookforum.com*.
[313] *Ibid.*
[314] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell ».
[315] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 60.

2. Créativité désinvolte

La posture philosophique que dénotent l'irrévérence et la dissidence fait donc de la désinvolture une modalité de l'esprit libre, dont l'apparition coïncide avec l'émergence de la pensée libertine, de nature contestataire et complexifiante. En effet, le libertinisme cherche à extraire la pensée de sa tendance au manichéisme, comme le remarque Sandra Metaux qui suggère que « [le]es pratiques Libertines sont peut-être la contrepartie de l'excès de rationalisme de l'esprit des Lumières qui diffuse une vision manichéenne d'un monde éclairé par la raison et en lutte contre les obscurantismes »[316]. Prenant racine dans un contexte culturel dichotomique (les libertins, dans le sillage de Montaigne, ont à cœur d'explorer les dichotomies) et systémique (représenté notamment par le système binaire bien/mal évoqué plus haut), l'attitude libertine s'apparente alors à une forme de révolte alliée à un repli critique visant à mettre « en évidence la sensualité et l'impulsion non réprimée qui relèvent davantage de la nature que de la culture et qui se révèle une nécessité »[317].

En admettant que le libertin désigne un individu qui prône la pensée critique et l'esprit libre, l'influence des libertins se manifeste dans la fiction de Thirlwell à travers une écriture flexible et fuyante que l'on qualifie de volage. Tandis que l'esprit libre désigne une démarche philosophique et intellectuelle, l'écriture volage caractérise quant à elle une pratique d'écriture dont les inventions stylistiques manifestent dans la fiction de Thirlwell l'influence revendiquée du libertinisme.

a. Écriture volage

Afin de clarifier ce que l'on entend par créativité désinvolte, on propose de se pencher tout d'abord sur les caractéristiques de l'écriture libertine pour ensuite en apprécier la spécificité dans les romans de Thirlwell. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le sujet du sexe, de l'érotisme et du libertinisme charnel n'a jusqu'à maintenant été abordé que timidement dans nos pages, et ce bien que les scènes sexuelles foisonnent dans les pages de Thirlwell, au point que le narrateur de *Politics* se sent obligé d'insister sur le caractère non

[316] Metaux, *La Désinvolture*, p. 121.
[317] *Ibid.*

pornographique du roman. Cependant, le libertinisme dont il est ici question chez Thirlwell désigne moins des pratiques charnelles qu'une philosophie du roman.

Aux yeux de Thirlwell, les auteurs dits libertins font preuve d'un avant-gardisme moral certain, qu'on ne peut d'ailleurs pas distinguer d'un avant-gardisme stylistique. Penser le libertinisme de façon abstraite sans se pencher sur le style des auteurs libertins serait très réducteur, car le libertinisime désigne aussi bien une pratique philosophique qu'artistique : les revendications intellectuelles sont indissossiables des expérimentations formelles qui les portent. Il convient d'insister sur la remarque de Dotoli qui rappelle que cette catégorie d'auteurs englobe « un complexe très large de penseurs qui ne veulent pas être des révolutionnaires, mais qui défendent coûte que coûte leur indépendance à l'égard du pouvoir »[318]. La pensée libertine n'a pas pour objectif de réformer la société. Expression de l'indépendance de l'individu, elle prend forme dans des pratiques d'écriture fuyantes ayant pour visée de rendre compte de la malléabilité de la réalité – ce qui témoigne de l'influence de Montaigne, dont « la pensée fuyante […] est à la base du relativisme des libertins. Ils savent d'après lui que c'est le comment qui compte, la méthode plus que le "vrai" lui-même. L'homme a une perception relative. Tout est malléable. Les idées reçues et les idées communes sont mortes à jamais »[319]. Le souhait d'éradiquer les idées reçues, déjà manifeste chez Montaigne et les libertins, trouve son pendant chez Thirlwell, dans sa volonté d'abandonner les catégories usuelles au profit de catégories nouvelles, plus précises. Le pas de côté représentatif de la démarche désinvolte fait directement écho à l'écart propre à la posture libertine, qui cherche à s'écarter des modes de penser acquis et hérités – comme en témoigne les observations de Patrick Lasowski, qui rappelle dans le *Dictionnaire Libertin* que le libertin peut être défini comme un être « qui s'écarte, logé dans le travail négatif du préfixe : irréligieux, intempérant, impie, dévoyé, déréglé »[320], justifiant que « le libertin [soit] l'être du dérèglement »[321].

Thirlwell ne se revendique pas à proprement parler comme auteur libertin. Toutefois, il ne nie pas avoir puisé chez des auteurs libertins, tel que Crébillon fils, ce qu'il nomme une « vraie maturité », à savoir la capacité de porter la satire à son paroxysme :

[318] Dotoli, *Montaigne et les libertins*, p. 24.
[319] *Ibid*, p. 42.
[320] Patrick Wald Lasowksi, *Dictionnaire libertin*, p. 270.
[321] *Ibid.*

> Another writer I like is Crébillon Fils who wrote a story called "The Sofa", which tells the tale from the viewpoint of the sofa […] And it's just a lovely little device for satirizing everything — but it's incredibly elegant. There's a real maturity in this[322]

Cette forme de maturité renvoie à la distinction entre roman et satire évoquée précédemment. Le roman serait une forme satirique portée à maturité, apte à élaborer une critique absolue. De plus, cette « vraie maturité » désigne la capacité de Crébillon fils à discerner deux types de rapport à la réalité : l'un, social et l'autre, naturel. Cette opposition est centrale à la pensée libertine, et Crébillon fils en offre d'ailleurs une expression très représentative, permettant d'éclairer la vision du monde libertine, ainsi que le remarque Jean Sgard : « en lisant le *Sopha*, on pourra constater que [...] la norme n'est donc pas la vertu, mais la nature. »[323]

L'évocation de Crébillon fils apparaît donc être un moyen pour Thirlwell d'attirer l'attention sur le statut contradictoire de cet auteur dans l'histoire des lettres – auteur que Sgard qualifie de « libertin moraliste », ce qui rappelle le goût de Thirlwell pour les narrateurs impossibles. Comme le précise Sgard, on constate d'une part que « l'image que nous avons de l'œuvre de Crébillon guide la vie qu'on lui attribue »[324] puisque la rumeur veut qu'« il [soit] devenu censeur royal tout en écrivant des romans libertins »[325] – une position contradictoire qui alimente l'intérêt de Thirlwell pour les figures oxymoriques identifiées dans le chapitre 1. D'autre part, l'exemple de Crébillon fils attire l'attention sur une autre tension, compte tenu que le récit *Le Sopha* fut « acclamé et interdit tout à la fois »[326] au moment de sa parution. En choisissant d'isoler la figure de Crébillon fils parmi les auteurs libertins, Thirlwell pourra souligner la fonction stylistique de la contradiction, et ainsi expliciter sa propre pratique stylistique qui mise sur le potentiel révélateur des structures oxymoriques. Chez Crébillon fils, d'ailleurs, dont s'inspire Thirlwell, « les frontières du bien et du mal ne sont pas non plus [...] celles de la religion ou de la morale admise »[327], remarque Sgard, et d'ajouter qu'« il ne fait pas de doute que pour [Crébillon fils], l'hypocrisie, le mensonge, ou le cynisme, la coquetterie et le libertinage froid sont des vices. »[328] En d'autres termes, Thirlwell semble s'inscrire dans le sillage d'auteurs dont les pratiques d'écriture cherchent à faire éclater les systèmes moraux

[322] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell ».
[323] Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste,* p. 120.
[324] *Ibid,* p. 14.
[325] *Ibid.*
[326] *Ibid,* p. 281.
[327] *Ibid,* p. 120.
[328] *Ibid.*

et cognitifs fermement établis, qui aux yeux des libertins et de Thirlwell passent pour restrictifs et donc inexacts.

Inconstance

C'est là l'une des caractéristiques fondamentales du libertinisme et du roman selon Thirlwell : les libertins tendent à opposer à la dialectique du bien et du mal à celle du naturel et du non naturel. L'opposition entre naturel et non naturel n'apparaît pas ouvertement chez Thirlwell, mais s'exprime à travers une nébuleuse de termes tels que le 'vrai' et le 'réel'. Ces derniers trahissent la portée cognitive et heuristique de l'art du roman, comme le montrera la troisième partie, d'où se dégage la vision du monde dont la désinvolture se fait l'émissaire dans l'art du roman de Thirlwell.

Néanmoins, l'opposition entre naturel et non naturel fondamentale à la pensée libertine permet d'établir les valeurs sur lesquelles l'écriture volage s'établit. Il se trouve qu l'écriture volage rend manifeste l'influence de Montaigne sur les libertins. C'est pourquoi on décele l'influence de l'auteur des *Essais* chez Thirlwell aussi. Le lien n'est peut-être pas le plus explicite mais comme Giovanni Dotoli le montre dans *Montaigne et les libertins,* « l'évolution des libertins est parallèle à celle de la fortune des *Essais* », si bien que « Montaigne est devenu un libre penseur, c'est-à-dire un modèle pour tous les temps. »[329]. L'écriture volage cherche en priorité à penser la liberté en prenant appui sur une « posture philosophique [...] toujours relative. »[330] L'empreinte philosophique de Montaigne et des libertins sur l'œuvre de Thirlwell se manifeste par la valorisation du relativisme et par l'absence d'aucune prétention à cerner des vérités fixes et immuables. Cela s'exprime chez Montaigne par l'importance accordée à l'activité de penser *par* l'écriture et donc par le style, car « la vérité de Montaigne est une question de forme, de discours, de rhétorique, d'interprétation »[331], d'où le constat que « la réalité ne change pas, mais la vérité change, selon les hommes et les temps »[332]. Pour Montaigne, comme pour Thirlwell et les libertins, l'activité de penser est ainsi inséparable de l'écriture, ce qui implique que le style d'un auteur oriente sa manière de penser le monde, et non l'inverse.

[329] Dotoli, *Montaigne et les libertins*, p. 151.
[330] *Ibid*, p. 33.
[331] *Ibid*, p. 39.
[332] *Ibid.*

L'écriture volage valorise une forme de relativisme. Et c'est là l'une des valeurs communes à la pratique de Montaigne, des libertins, et de Thirlwell, et qui leur permet de détruire « tout monopole, tout principe d'autorité […] en défendant le libre examen de chaque individu, sur des questions interdites par l'ordre établi »[333]. L'existence d'une vérité transcendante et autoritaire cède ainsi la place à l'incertitude et à l'instabilité qui expriment la mouvance des choses humaines. Comme le constate Dotoli : « la solidité des convictions séculaires s'écrase, avec tout l'édifice de la pensée établie »[334]. Ainsi, la pensée s'affirme dans ses propres doutes, car « tout se révèle incertitude, mouvance »[335]. L'écriture adopte elle aussi ce régime du doute, gouvernée par la loi de la fluctuation propre à l'existence, qui ne cesse de renverser les échelles de valeurs selon une dynamique d'interrogation perpétuelle.

Le projet romanesque désinvolte de Thirlwell (et par extension de Kundera) prend ainsi part à cet élan qui consiste à remettre les choses humaines à leur place en reconnaissant leur taille minuscule. Pour Montaigne comme pour Thirlwell, ce changement d'échelle de pensée s'exprime dans et par l'écriture, et aboutit chez Thirlwell en particulier à la mise en mouvement de formes volages visant à préserver la nature essentiellement instable des choses humaines pour en approfondir la compréhension, sans trahir leur nature incertaine. Comme chez Montaigne, l'incertitude fonctionne donc chez Thirlwell comme le creuset de pensées innovantes et de vérités relatives « submergées par le doute »[336], indissociables de pratiques d'écritures volages qui représentent l'inconstance et la fluidité de l'existence. C'est donc le sens de la proportion que le roman désinvolte invite à redéfinir, comme l'observe Thirlwell prenant l'exemple de Kundera :

> Reading Kundera, it becomes important to reinvent your sense of proportion. Things which might seem large are in fact small. Kundera, for instance, is not interested in anything so small as the history of Communism. He is not writing anything so limited. A common aspect of everyone's species-vanity, after all, is to believe in the importance of current affairs—the grandness of our political projects[337]

Thirlwell tire ainsi une leçon du renversement chez Kundera, comme en témoigne *Politics* dans lequel Thirlwell adopte le point de vue désinvolte, et où la grandiloquence des affaires politiques et l'importance des événements historiques laissent la place à des scènes de

[333] *Ibid.*
[334] *Ibid*, p. 46.
[335] *Ibid*, p. 65.
[336] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 25.
[337] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 67.

la vie intime anecdotiques. Dynamique centrale à la désinvolture, le renversement consiste à inverser l'importance et la valeur accordées aux choses, et en particulier les choses humaines nobles et formidables (« grandness of our political project »). Chez les libertins, le renversement occupe une place de choix dans les techniques et modes de pensée car, comme l'observe Dotoli, « ils procèdent par renversements et périphrases, oxymorons et dilemmes, paradoxismes, comparaisons et métaphores, allusions et gloses »[338] – autant de formes d'écriture présentes chez Thirlwell (et sur lesquelles on reviendra). Prédominent ainsi dans l'écriture de Thirlwell des figures de sinuosité, comme l'illustre la ligne serpentine de sa narration discursive, glissant d'un sujet à l'autre, du récit principal à l'anecdote, par digressions multiples et vertigineuses. De manière générale, ses récits s'échafaudent selon la logique de l'arabesque, rappelant l'écriture à tiroirs de Sterne ou encore de Diderot (le chapitre 9 s'attardera sur l'influence de l'ironie romantique sur Thirlwell). Les jeux typographiques de *Kapow!* rendent visible la qualité sinueuse des romans de Thirlwell, dont la composition visait selon lui à produire un flux d'écriture continu :

> in fact the entire structure, with a narrator anxiously adrift from the real-time story – as it seemed important to make the thing as *multiple* as possible, since it was going to be so spliced and extended in different directions. So, going chronologically, this meant that as well as having as many stories within stories, either back-stories or stories narrated by people within the story, I tried to make the sentences perhaps more *zigzagging* than usual – with authorial digressions, or *sidesteps* of detail, and so on. I'm not sure I want to be composing like that again . . . And then, when it came to the to-and-fro process of Studio Frith setting and designing the first draft, which I already thought was manic enough, there were moments I wasn't expecting where, for reasons of filling or diminishing space – because the setting was so complicated it had to be done as one continuous *flow* – I ended up either deleting things or adding digressions that I'd never intended[339]

On remarque que les termes employés par Thirlwell traduisent l'idée d'un texte sans cesse en mouvement et à la dérive (*sidesteps*) : un texte conçu et élaboré dans l'incertitude technique. Il est même possible de retracer jusqu'aux libertins et à Montaigne la filiation de certains termes, tels « *multiple* », « *zigzagging* » ou encore « *flow* ». En effet, la notion de « *zigzag* » fait l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire Libertin,* tandis que « *multiple* » peut désigner la conviction du libertin selon laquelle les vérités sont multiples. Le terme « *flow* » est particulièrement intéressant car il représente la contrainte exercée par Montaigne et les libertins sur leur imagination et leur écriture. La comparaison de l'imagination à un courant, à

[338] Dotoli, *Montaigne et les libertins*, p. 118.
[339] Hodgkinson, « Interview with Adam Thirlwell ».

un flux qu'il faut savoir capter et diriger est omniprésente chez les libertins. L'incertitude de l'écriture est une idée constitutive de leurs pratiques d'écriture, dans la mesure où, comme le remarque Dotoli, « l'incertitude du monde produit une écriture incertaine, qui traverse tout le XVII[e] siècle, chez les libertins, bien sûr, les essayistes et les moralistes, et chez les auteurs de théâtre aussi. Même l'écriture est le fruit de la fortune et de l'occasion, du hasard et du vent. »[340] C'est pourquoi l'écriture devient avec les libertins, suite aux efforts de Montaigne, le lieu par excellence de l'incertitude, dont elle offre l'expérience tout en s'érigeant en méthode d'investigation du réel.

Même si la pratique de Thirlwell s'inscrit dans un contexte culturel et littéraire différent, l'incertitude marque tout autant son œuvre, comme l'a montré le problème technique de l'improvisation. En embrassant le doute et l'absence de direction, Thirlwell incorpore dans sa fiction un degré d'indétermination qui traduit et accomplit une pensée en mouvement tout en révélant sa conscience ludique de l'écriture. De la sorte, l'écriture volage de Thirlwell, improvisée et sinueuse, se fait le véhicule d'une philosophie de la fluctuation, comme pour les libertins avant lui, reflet de la vie qui est mouvement. De ce fait, le constat de Dotoli est applicable à Thirlwell : « l'écriture […] ne peut qu'être mouvement, instabilité, énergie qui se renouvelle parole après parole, en se déplaçant le long du livre, comme un serpent invisible, qui procède par tournants, courbes, sinuosités, déviations, cache-cache, métamorphoses, changements, fluxions »[341].

C'est la raison pour laquelle un certain nombre de verbes, tel que « *to swivel* » ou encore « *to zigzag* », rythment les actions ou déplacements des personnages de Thirlwell, sans oublier la répétition de motifs sinueux, notamment dans *The Escape* : le tatouage de Zinka (« a mermaid easing herself against an invisible wave : sinuous, like Venus rising from her shell » [342]), un banc (« as they passed a sinuous benched »[343]), des gouttes de pluie (« rain fell, wriggling in jerky zigzags down the pane »[344]) ou encore un parquet tortueux :« It used to have wooden floors, with zigzagging parquet »[345] ponctuent le roman. Cette répétition de motifs et d'actions sinueuses, associée au caractère lui-même zigzaguant de la narration, (reflété par le va-et-vient discursif entre narrateur et lecteur) rend explicite une pratique du roman selon laquelle les choses vues du point de vue de l'homme n'ont de cesse d'afficher

[340] Dotoli, *Montaigne et les libertins*, p. 119.
[341] *Ibid.*
[342] Thirlwell, *The Escape*, p. 265.
[343] *Ibid*, p. 133.
[344] *Ibid*, p. 302.
[345] *Ibid*, p. 312.

leur anfractuosité et leur caractère mêlé – comme l'exprime le verbe « *to swivel* » qui représente peut-être le plus synthétiquement l'effet de la désinvolture romanesque de Thirlwell. En effet, ce verbe signifie à la fois faire pivoter, faire basculer ou encore faire tourner dans le domaine mécanique. Mais il désigne également l'accouplement de deux pièces mobiles, un sens issu de l'origine étymologique « *swifan* » (« *to move in a course, revolve, sweep* »[346]) en vieil anglais. Par la suite le moyen anglais adopta une variante, le verbe « *swive* », faisant cette fois référence en argot à l'accouplement sexuel. Un dernier facteur justifiant le statut si particulier du verbe dans l'œuvre de Thirlwell, eu égard à la désinvolture, concerne la racine en vieux frison « *swiva* », signifiant, de manière pertinente dans notre propos, « *to be uncertain* »'.

Heureux hasard étymologique ou pas, « *to swivel* » traduit le mécanisme sous-jacent à la pensée désinvolte, dans la mesure où elle s'apparente à l'action de faire tourner, voire de retourner les choses, tout en les accouplant, souvent de façon insolite, pour ne pas dire illicite – sans oublier que le nom « *a swivel* », fait référence à un pivot, comme pour symboliser l'idée selon laquelle l'art du roman de Thirlwell tourne autour de cette désinvolture romanesque, dont les dynamiques principales sont le mouvement et le renversement.

b. Morphologie de la création désinvolte

La notion d'esprit a donc permis de dégager une continuité entre Montaigne et les libertins, entre la Renaissance et les Lumières, continuité qui « se manifeste dans un désir de liberté que la raison guide, contre un obscurantisme religieux »[347]. En littérature, le mode d'expression de ce désir de liberté se concrétise dans le développement de formes instables et l'invention de modes flexibles, ce à quoi le roman participe indubitablement. Thirlwell poursuit cet héritage en faisant du roman l'expression par excellence de cette réalité humaine, à la fois relative et multiple, expression à laquelle les libertins se sont consacrés corps et âmes. C'est ce qui explique que la pratique de Thirlwell suscite des questionnements étroitement liés à la philosophie libertine. Son écriture volage, fragmentée et instable, lui permet effectivement d'explorer la flexibilité et la variabilité de toute expérience humaine. Le roman s'apparente ainsi à un terrain instable d'où se dégage une vision inconstante de la réalité.

[346] www.etymonline.com.

Cette inconstance concerne tout autant la représentation des sentiments que le rapport de ses personnages à la variabilité de leurs émotions. On décele cette inconstance dans la plupart des personnages, et en particulier chez les protagonistes en proie à l'instabilité de leurs sentiments, qui résulte souvent en des scènes d'adultère. À titre d'exemple, le protagoniste de *Lurid & Cute* se réveille (dès la première page du roman) au côté d'une femme qui se révèle ne pas être sa femme. Dans *The Escape*, la mémoire d'Haffner ne cesse d'alterner entre l'image de sa défunte femme et le souvenir de ses multiples conquêtes. Les romans multiplient ainsi les motifs de l'inconstance sentimentale, ce qui rend explicite le questionnement sur les qualités des sentiments et des passions. Si les préoccupations morales des personnages intéressent Thirlwell, c'est en raison de leur nature normative : ce n'est pas tant la transgression qui préoccupe les personnages, mais les justifications qu'ils échaffaudent.

Comme le pacte de lecture l'a montré, Thirlwell s'intéresse à l'éthique plus qu'à la morale. Plutôt que de savoir si un comportement est moralement fondé, Thirlwell se préoccupe de comprendre et d'imaginer en fonction de quelles valeurs l'homme peut se comporter, d'où son goût pour les auteurs dits libertins qui ont su éliminer la question du bien et du mal, au profit d'une pensée réaliste de l'existence : étant donné que pour eux le monde n'est que flexibilité et instabilité, l'inconstance à leur yeux n'est pas un vice mais au contraire une vertu puisqu'elle est l'expression de la nature. On peut ainsi parler d'un réalisme libertin, qui désignerait une capacité à voir les choses comme elles sont, dans toutes leurs possiblités, sans les masquer derrière une vérité artificielle et illusoire, souvent réductrice.

Chez Thirlwell, l'inconstance n'est donc pas à prendre dans son sens péjoratif, pourtant le plus usité. Sans se restreindre à une « tendance qui consiste à changer trop facilement d'opinion, de décision, de sentiment, de comportement »[348], ou d'« objet en amour »[349], l'inconstance semble être valorisée chez Thirlwell pour sa capacité à rendre compte fidèlement du caractère changeant de l'existence, et de l'être. Dans l'œuvre de Thirlwell, instabilité et inconstance ne sont donc pas des défauts ou des manquements. Elles sont au contraire l'expression la plus objective de sa conception de l'homme. C'est pourquoi cette inconstance est indissociable du travail stylistique de Thirlwell, chez qui on rencontre une instabilité des registres, des tons et des formes.

L'éthique thirlwellienne sera approfondie dans la troisième partie, mais on peut au préalable souligner que les interrogations de Thirlwell sur l'éthique semble trouver leurs

[347] Metaux, *La Désinvolture*, p. 112.
[348] CNRTL.

origines chez les libertins, qui, suite à la disparition de toute vérité autoritaire, durent penser d'une nouvelle manière le comportement des hommes et les valeurs sur lesquelles le fonder. On propose ainsi de placer l'inconstance, l'instabilité et la flexibilité dans la perspective d'une éthique libertine, que Thirlwell articule à sa recherche de la légèreté.

c. La légèreté et la place du sérieux

En enracinant la posture désinvolte dans une écriture volage et libertine, Thirlwell structure son imaginaire autour de valeurs et de catégories souvent délaissées si ce n'est ignorées pour leur caractère non-sérieux et futile. La loi du renversement qui règne sur le roman thirlwellien garantit ainsi à la légèreté un rôle formel mais aussi philosophique. Comme en témoignent les narrateurs de Thirlwell, qui mêlent jeu et ironie, le roman est une resource intellectuelle qui permet, par le détachement, de dévoiler le monde dans toute sa légèreté. En revanche, Thirlwell cherche à se prémunir du piège de la pure futilité et du nihilisme, piège souvent tendu par la fiction postmoderne :

> That playfulness and irony of my narrators, it's also a form of vulnerability. They might be at their most vulnerable in their wish to be playful. There's a beautiful sentence Milan Kundera once wrote about Philip Roth: "Infinitely vulnerable in his sincerity and infinitely elusive in his irony." It's always struck me as some sort of ideal. Always I've had an ideal of playfulness, of a work that reduces the world to lightness—but at the same time, I'm bored by the pure postmodern[350]

Le détachement solicité par les romans de Thirlwell correspond à l'esprit de distance dont parle Delsol, qui « se traduit par la révolte, le doute, la curiosité, le rire, la liberté, toutes expressions de l'altérité vécue »[351], liste à laquelle on peut ajouter la légèreté et la désinvolture. Thirlwell ne recherche pas une légèreté absolue qui se complairait dans le constat de l'insignifiance du monde. C'est pourquoi Thirlwell établit une démarcation entre le roman ludique (« playfulness ») et le roman postmoderne, car si le roman ludique et la légèreté libèrent l'imagination, la pensée postmoderne fait courir le risque de basculer dans un rapport au monde nihiliste.

On serait pourtant tenté de voir dans la posture désinvolte l'expression du postmodernisme par excellence, d'autant plus que l'influence de la pensée parfois dite

[349] CNRTL.
[350] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 625.

postmoderne de Kundera est indéniable sur la pratique de Thirlwell. Le « moment postmoderne »[352] est certes passé, mais son empreinte reste indélébile dans la critique contemporaine, ainsi que dans l'imaginaire contemporain. Cependant, la désinvolture ne peut être contenue dans les limites somme toute restreintes du postmodernisme, comme le montrera la troisième partie. Sous bien des rapports, l'œuvre de Thirlwell est le produit hybride des pensées postmoderne, moderne, libertine et d'autres encore : un carrefour d'influences et de courants de pensée qui complexifie sciemment les principes de transmission et d'héritage. La conception thirlwellienne de la légèreté se propose en revanche de penser l'insignifiance du monde en célébrant l'insignifiance libératrice du roman. La désinvolture rend ainsi manifeste la loi fondamentale du monde imaginaire de Thirlwell : toute chose admet son contraire. La désinvolture permet donc de jouir d'un point détaché sur le monde, émancipé de la gravité des affaires humaines, par lequel monde se dévoile en tant que phénomène multiple où tout est à la fois important et futile, grave et risible – lourd et léger.

Ainsi, l'écriture volage et ludique de Thirlwell semble être porteuse d'un idéal esthétique se proposant d'alléger le sérieux de l'existence et du monde. Thirlwell s'inscrit donc dans l'héritage d'un roman visant à renvoyer l'homme à sa condition insignifiante sans pour autant s'abîmer dans un cynisme déespéré ou un nihilisme futile. L'art de remettre les choses humaines à leur exacte échelle ne signifie pas nier l'homme ; bien au contraire, cette démarche profondément désinvolte revient à contempler ironiquement, avec hauteur et recul, le mystère comique de l'existence en diminuant l'importance que l'homme accorde à son moi.

L'ironie de Thirlwell, qui emprunte beaucoup à Roth et Kundera, et plus largement à l'héritage européen du roman, peut être considérée comme la seule valeur absolue du roman. L'ironie romanesque, ainsi que le rappel Thirlwell, est un outil de relativisation absolue qui renvoie à la pensée libertine : « the irony of a novel is comprehensive, or at least it should be — a ferocious doubting of one's own premises, a toy that self-destructs »[353]. En qualifiant l'ironie de jouet autodestructeur[354], Thirlwell souligne l'impartialité et la relativité de la pensée romanesque qui, par l'alliance de l'art et du jeu, débouche sur une pensée du doute euphorique. Il n'est donc pas étonnant d'observer que la légèreté, pourtant élevée au rang de

---

[351] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 23.
[352] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 181.
[353] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », pp. 625-6.
[354] Tandis que l'ironie est autodestructrice, Thirlwell compare le roman à un « avion qui s'assemble tout seul », *Le Livre multiple*, p. 202. Ainsi, le roman oscille entre construction et destruction, entre assemblage et démantelement.

valeur esthétique et philosophique chez Thirlwell, n'est pas non plus épargnée par cette ironie souveraine qui, tour à tour, la conteste et la favorise.

La référence au postmodernisme sert donc de mise en garde contre les excès et les dérives de la légèreté et de l'esprit ludique qui font courir le risque de faire disparaître « la tension quichottesque entre réel et fiction »[355]. En faisant régner dans sa pratique un régime désinvolte, ironique et oxymorique, Thirlwell ne défend pas aveuglement la légèreté mais reconnaît plutôt dans celle-ci des potentiels formels permettant d'accéder à de nouveaux territoires intermédiaires de l'existence, entre fiction et réel. La légèreté désigne donc chez Thirlwell une zone de l'expérience que le roman désinvolte, en tant que mode de pensée et de connaissance, se propose d'explorer.

Ainsi, la contradiction assumée de l'expression « serious playfulness » illustre le territoire oxymorique de l'existence exploré par le roman thirlwellien : par l'invention de formes contradictoires et ironiques, les romans de Thirlwell invitent à penser l'existence selon la légèreté et l'insignifiance qui lui sont constitutives. En ce sens, la désinvolture invite à sillonner les méandres troubles de l'existence avec la pleine conscience que s'y déversent de part et d'autre les affluents du sérieux et du non-sérieux, du rêve et de la réalité. Contraire à tout effort démonstratif, son esthétique désinvolte sonde l'existence par des interrogations dualles qui demandent où se situent le sérieux – et le non-sérieux – de la vie.

B. Légèreté philosophique et désinvolture romanesque

Élement moteur de la désinvolture, la légèreté invite à manipuler le sens des mots et les réalités qu'il désignent, à en renverser les définitions afin de les étendre selon les « aires sémantiques limitrophes »[356], pour reprendre l'expression de Calvino. De cette manière, légèreté et désinvolture donnent à approfondir les catégories par lesquelles notre rapport au réel se structure, en révélant un problème essentiel de définition : « Being kind to one person might mean being cruel to someone else. How to resolve that conundrum. It's an ethical problem, or political problem: it just depends on the vocabulary »[357].

[355] Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, p. 224 (c'est nous qui traduisons).
[356] Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, p. 183.
[357] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 618. Ce qui n'est pas sans rappeler Kundera chez qui les personnages sont souvent confrontés au problème du sens des mots, lorsqu'ils réalisent que la définition d'un

La dynamique de renversement qui anime la désinvolture n'a de cesse de manipuler et de renverser les idées et leurs définitions, faisant de la désinvolture un processus de déstabilisation sémantique, qui éclaire la capacité du roman à faire de la contradiction une forme de savoir. Il serait difficile, si ce n'est impossible, de cerner la question centrale au genre romanesque dans la mesure où ce genre protéiforme sans cesse échappe aux logiques générique et systématique. La multiplicité des versions de l'histoire du roman suffit à illustrer la difficulté de fixer une fois pour toute la nature profonde de ce genre, difficulté que l'on pressent aisément ne serait-ce qu'en essayant de définir l'origine précise du roman. Ce n'est certes pas le propos de cette thèse, d'ambition plus modeste, mais aux détours de la réflexion, on se risquera à émettre des hypothèses quant à la nature profonde du roman.

Ainsi, contradiction et renversement sont des éléments moteurs de l'art du roman désinvolte de Thirlwell, lequel interroge non seulement l'infime frontière entre sérieux et non-sérieux mais aussi celle entre gravité et légèreté. On peut déjà prendre la mesure de ce questionnement dans *Don Quichotte*, souvent considéré comme le point de départ de l'histoire du roman moderne. *Don Quichotte* est en effet construit autour de la question du sérieux, et notamment du sérieux des livres. Qui est Don Quichotte si ce n'est un lecteur avide et sérieux de roman de chevalerie, prenant au pied de la lettre les événements et personnages fabuleux peuplant ses lectures ? D'où la mise en lumière constante, tout au long du *Quichotte* de la fine frontière entre fiction et réalité, entre sérieux et non-sérieux, qui transparaît à travers le traitement ironique (car toujours en suspens) de la légèreté inextricable de l'existence. Le sérieux tend à se définir en opposition à la légèreté, et à ce qui est instable, d'où les comparaisions du sérieux avec ce qui est grave et lourd. À l'inverse, le roman, dans sa genèse toujours en devenir, tend à rendre délicate les tentatives d'immobilisation, comme l'observe Pascal Gingras, selon qui le roman porte en lui, depuis ses débuts, l'idée de renouveau et d'inconstance : « [l]e ‘‘nouveau roman’’, qui se pense et s'affirme comme tel dès les premières décennies du XIIIe siècle, engage un dialogue polémique avec les vieux romans mené, presque sans interruption, pendant toute l'histoire du genre romanesque. »[358] En ce sens, le roman redéfinit sans cesse le sérieux de sa propre forme par son identité fuyante, en se substituant aux logiques génériques des formes jusque-là établies (dans la *Poétique* d'Aristote par exemple) pour privilégier, à la place, un principe de renouvellement incessant.

---

mot varie selon les individus. Une difficulté qu'il résume ainsi : « un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes », Kundera, *L'Art du roman*, p. 148.

[358] Pascal Gingras, *Le Bâtard conquérant*, p. 408.

Les questions de sérieux et de non-sérieux sont donc centrales à la pensée romanesque de Thirlwell. Chez lui, le roman rend problématique la notion de sérieux dans la mesure où les fuites perpétuelles, la constante inconstance formelle et l'instabilité du genre ne finissent jamais de demander où se situe le limite entre sérieux et non-sérieux, entre légèreté et gravité. C'est en déplaçant les frontières qui séparent ces notions que le roman parvient à s'autocritiquer et ainsi à renverser notre rapport aux choses en bousculant le rapport des mots au monde.

En admettant que le roman soit avant tout une forme qui explore le sens des mots et la forme des idées, on se rend compte que la valeur des choses humaines (et les qualités qu'on y attache, telles que le sérieux et la légèreté) n'est pas solidement établie mais au contraire légère et toujours fuyante. Autrement dit, le sérieux n'est pas une qualité intrinséque des choses mais une valeur ajoutée que le roman se plaît à déplacer et à corrompre pour en révéler l'illusion. Et c'est précisément ce vertige que la désinvolture permet de contempler et de sonder.

1. La frontière mouvante du sérieux et du non-sérieux dans le roman

On remarque que l'une des interrogations qui traversent les romans de Thirlwell n'est autre que la question du sérieux des sentiments. On peut entendre dans son œuvre une résonance thématique depuis *Politics* jusqu'à *Lurid & Cute*. Dans le premier cas, l'opposition entre sérieux et non-sérieux prend la forme d'une variation sur le banal et le grandiose. Dans ce roman, le rapport des personnages au monde oscille entre une lecture grandiose, noble et romantique des événements d'une part, et une lecture qui prête attention aux détails d'autre part, afin de montrer l'intérêt du banal. Ce thème est étroitement lié aux variations d'échelles car au fil du roman, on en vient à associer le banal à la petitesse digne d'intérêt et au détail, tandis que le grandiose est souvent le mode par lequel on désigne les grandes entreprises humaines, comme l'Histoire ou encore l'Amour. Le roman orchestre continuellement des chassés croisés entre les registres du grandiose et du banal. En effet, l'histoire d'amour somme toute commune des trois protagonistes, en plus d'être fragmentée en de multiples petits épisodes, est mise en regard d'anecdotes historiques et de personnages illustres comme le couple Mandelstam. À travers une digression, *Politics* représente la rencontre de Nana et de

Moshe et celle de Osip et Nadeshka selon deux modes, l'un que l'on qualifie de romantique et l'autre de romanesque :

> It is often ordinary, even banal, when people meet their lover for the first time. Some people find this difficult. It is often banal too banal. This is especially difficult for people who believe in grandiose things like predestination and fate and twin souls[359]

La digression souligne le regard désabusé que le roman favorise afin d'interroger la distinction entre le prosaïque et le poétique. En revanche, le roman ne se contente pas de distinguer ces deux modes de représentation : Thirlwell poursuit l'analyse, non pas pour démontrer le bienfondé de la prose par opposition à la poésie, mais plutôt afin de créer une confusion des deux modes selon un registre humoristique :

> Nadezhda believed in grandiose things. She believed in predestination. […] 'He never had any doubt of his predestination and accepted it just simply as he did his subsequent fate' […] He was, she is saying, poetically happy to die in the Gulag. No, I do not understand this kind of posturing. It would be difficult, I think, being Nadezhda's husband. It would be difficult to eat some pasta in peace. It would always be predestined pasta[360]

Cet extrait rend manifeste le mécanisme désinvolte à l'œuvre, qui s'exprime par le renversement progressif d'échelle et de point de vue à partir d'un motif romantique, poétique voire transcendantal (« *predestination* »), pour aboutir à une conclusion banale et on ne peut plus insignifiante, illustrée par un détail (« *pasta* »). On observe ainsi que chez Thirlwell, de la prédestination aux pâtes, il n'y a qu'un pas. Ce passage illustre par ailleurs l'opposition entre mensonge romantique et vérité romanesque (pour reprendre le titre de René Girard), si ce n'est que dans l'œuvre de Thirlwell, il n'est pas tant question de distinctions claires et précises que d'une confusion amusée et prégnante des catégories. L'effet comique qui en résulte est le fruit de la désinvolture et de l'irrévérence, qui reposent principalement sur la non pertinence des termes utilisés. Il ne faut effectivement pas oublier que cette digression s'articule au premier plan d'une réflexion sur la destinée des hommes et le sens de leur mort, comme c'est ici le cas avec Osip Mandelstam. L'écriture volage de Thirlwell lui permet donc de naviguer entre grandiose et banal sur fond de tragédie (incarnée par l'ombre du Goulag), selon une virevolte conceptuelle qui déstabilise le sérieux et désoriente le lecteur en interrogeant sans relâche la place du sérieux. En dépit du sérieux apparent des sujets évoqués,

[359] Thirlwell, *Politics*, p. 20.

il est ainsi possible de rire de cet épisode, confrontant ainsi le lecteur vertueux à un certain malaise intellectuel. On comprend d'autant mieux que Thirlwell compare le langage romanesque à une forme d'acrobatie où les virevoltes font perdre de vue au lecteur le centre de gravité des situations, acrobatie qui sape la valeur du sérieux par de multiples cabrioles et renversements.

Pour être plus précis, Thirlwell souligne le problème lié au romantisme et à toute posture exaltée en attirant l'attention sur un détail incongru, ou grotesque, et qui marque le décalage entre les faits et leur représentation : « predestinated pasta ». Le renversement désinvolte a donc pour fonction de révéler la flexibilité des notions, et par conséquent l'instabilité constitutive de nos représentations, comme le montre l'ironie de l'image des « pâtes prédestinées », traduisant le caractère à la fois absurde et véridique de l'effet. La pertinence désinvolte de cette image réside dans la vérité inconvenante qu'elle exprime, Thirlwell ne faisant qu'appliquer la logique romantique de Nadeshka à un objet trivial et insignifiant. En d'autres termes, les sentiments et la sentimentalité peuvent aussi bien rehausser le destin d'un homme que celui des pâtes, ce qui porte atteinte à la dignité de l'homme non de manière satirique en l'attaquant, mais de manière désinvolte, en appliquant le mécanisme sentimental qui sous-tend le grandiose à un objet indigne. C'est en raison de cette instabilité du sérieux que Thirlwell parvient à exploiter le décalage désinvolte comme outil cognitif d'exploration existentielle.

Autrement dit, Thirlwell se propose d'explorer à travers la modalité désinvolte les possibilités comiques de toute situation humaine, à commencer par les situations tragiques. On précise qu'il ne s'agit pas de tourner gratuitement en dérision les sujets sérieux et graves. Thirlwell ne prend pas pour cible la tragédie en elle-même, mais il favorise un parti pris d'incertitude vis-à-vis de la notion même de sérieux afin de remettre en question sa légitimité et son statut. La critique est d'autant plus fondamentale et totale dans la mesure où il ne dirige pas une satire contre le sérieux mais au contraire, cherche à épuiser le sérieux selon ses propres termes, comme en témoigne la citation suivante :

> Seriousness is simply a place of safety; the real risk is in the exploration of the laughable. It is in the refusal to allow more weight to the world than the world deserves (which is why, perhaps, Kundera's subject so often is sex: for sex is the most common everyday locus of illusion and misinterpretation: it is the epitome of romance, of what people ordinarily take so seriously.)[361]

[360] *Ibid.*
[361] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 65.

L'évocation de Kundera permet par ailleurs d'expliciter le rôle précis joué par la sexualité dans les romans de Thirlwell. Car comme chez Kundera, les scènes de sexe révèlent le poids accordé au sérieux dans les relations humaines, ainsi que dans le rapport à l'identité et à l'existence. Chez Kundera comme chez Thirlwell, le roman permet de se prémunir contre les illusions suscitées par le désir humain de sérieux. On comprend d'autant mieux que Thirlwell choisisse de valoriser l'héritage des libertins car leur posture traduit un rapport au sérieux relâché et flexible : « the Libertine is someone who is much more civilized about the nature of feeling. About not taking feeling too seriously »[362]. Comme Thirlwell le remarque, il est nécessaire de maintenir une certaine distance envers les émotions, les sentiments et surtout le sentimentalisme, en l'absence de laquelle l'homme s'expose à la dictature de ses émotions et par extension au fascisme, qui tend à réduire le réel à l'unidimensionnalité des sentiments : « then it becomes 'fascist' — this idea that emotion is good per se. It's all Leni Riefenstahl »[363].

En d'autres termes, l'art du roman de Thirlwell explore le réel selon un imaginaire que l'on pourrait qualifier d'anti-kitsch, qui est une manière de dire que son écriture volage s'élabore en réaction, si ce n'est en opposition, à l'immobilisme et la stagnation du kitsch[364]. La désinvolture, ou ce goût pour l'interdit et le blasphème, opère avant tout comme une mise en garde contre le sérieux hissé au rang de valeur absolue. Thirlwell ne manque d'ailleurs pas de le rappeler : « There is nothing wrong, after all, with the malicious, the blasphemous. There is nothing wrong with refusing to take seriously what other people take seriously. Not even birth, for example; or death »[365]. À ce titre, l'échelle de ce refus est, ironiquement, absolue car ni la naissance, ni la mort ne peuvent être suffisamment sacrées pour qu'on s'interdise d'en sonder le comique ou la légèreté. Le sentimentalisme fait donc courir le risque de valoriser par-dessus tout le sérieux et la vérité des sentiments et des émotions, qui sont pourtant par définition, comme les libertins s'efforçaient de le rappeler, fugaces, inconstants, légers et instables[366]. Thirlwell dénonce donc, dans le sillage d'auteurs provenant de l'héritage européen du roman tels que Broch et Musil ou plus récemment Kundera, sans oublier Phillip Roth, la réduction du réel au sérieux souverain.

---

[362] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 35.
[363] *Ibid.*
[364] On trouve la critique du kitsch la plus explicite dans un article de Thirlwell consacré à W. G. Sebald (Thirlwell, "Kitsch and W. G. Sebald" *in* Craig Raine (ed.), *Areté: a Restrospective*, Oxford: Areté*Books*, 2013).
[365] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 65.
[366] En effet, le terme « émotion » peut désigner « un mouvement assez vif » (CNRTL).

La parenté entre ces auteurs est indubitable, étant donné que leur pratique romanesque leur permet d'explorer la mutabilité des sentiments et la pluralité de l'expérience humaine. On pense en particulier à *L'Immortalité* de Kundera, dans lequel on trouve, dans la partie intitulée « Homo sentimentalis », un exemple de mise en garde contre la valorisation aveugle et aveuglée des sentiments. Toute l'œuvre de Kundera peut d'ailleurs être lue comme une lutte contre le kitsch esthétique et moral, notion que Kundera admet avoir rencontrée dans *Les Somnambules* (1932) d'Hermann Broch, auteur à l'origine du terme. On comprend ainsi que, des siècles plus tôt, les libertins anticipaient cette notion et dénonçaient déjà l'hypocrisie et le danger de la sentimentalité dans leur critique de la société et des mœurs, prônant à la place un réalisme sentimental tourné non vers un affect artificiel mais vers une sincérité émotionnelle en accord avec la nature fugace et inconstante de l'expérience humaine. C'est d'ailleurs ce même flambeau symbolique que Philip Roth a protégé de la morale puritaine judéo-américaine, en faisant le choix de promouvoir dans ses romans une honnêteté des sentiments à toute épreuve.

En matière de sérieux et d'humour, Kundera est selon Thirlwell une figure essentielle pour tout romancier car, que ce soit dans ses romans comme dans ses nouvelles, l'écriture est avant tout marquée par un détachement ironique imparable, comme Thirlwell le résume en commentant la nouvelle « Personne ne va rire »[367] de Kundera :

> [It] is a comedy about seriousness. It is about the disjunction between someone who sees the world comically, and the rest of the human race, who sees the world seriously. For the narrator is a deserter; he will not take the things of this world as seriously as other people take them[368]

En matière de « comédie sur le sérieux », cette nouvelle est en effet exemplaire de la manière dont Kundera parvient à sonder le fossé qui peut séparer les êtres humains et leur rapport au monde. Ce clivage entre l'homme qui voit le monde sous un jour comique et celui qui valorise la tragédie et le sérieux s'articule autour de la notion de déserteur, qui, dans l'œuvre de Kundera, porte tout aussi bien sur le narrateur que sur les personnages. La notion de désertion est capitale chez Kundera, mais de façon plus générale dans l'histoire du roman, car c'est en faisant un pas de côté, hors des rangs, que le roman peut tendre vers une vision ironique des choses humaines. Cette désertion se retrouve d'ailleurs à de nombreux niveaux aussi bien chez Kundera que chez Thirlwell, étant donné que la narration s'emploie à rappeler

[367] Il s'agit de la première nouvelle du recueil *Risibles amours* traduit par François Kérel et publiée en 1970.

la démarche d'écart propre au roman. En effet, l'autoréflexivité chez Thirlwell, comme chez Kundera[369], s'évertue à construire l'illusion tout en la détruisant à la première occasion venue, répétant ainsi à l'infinie cette cassure initiale à partir de laquelle le romancier choisit de briser l'écran de la représentation pour regarder le monde d'une manière nouvelle, et faisant lire autrement.

En réponse aux dangers de la stagnation et du caractère immuable du kitsch (le sentimentalisme et, de façon plus générale, le sérieux), Thirlwell propose donc d'élaborer une esthétique romanesque fondée, dans le sillage de Kundera, sur le principe de désertion, qui cherche à promouvoir des valeurs non reconnues, à l'image de la légèreté, de l'inconstance et de la liberté inconvenante. Plus qu'un objectif formel, la légèreté représente chez Thirlwlell une forme de résistance contre l'appel séducteur du sérieux, faisant de la désinvolture une pensée ironique qui valorise l'incertitude et permet d'accoucher d'une pensée et de formes contestataires et fuyantes : une éthique dissidente. La désinvolture romanesque de Thirlwell offre ainsi une réponse esthétique non seulement à l'appel du jeu mais aussi à l'appel du non-sérieux.

2. De la désinvolture comme « légèreté impitoyable »

On observe que la réflexion sur l'œuvre de Thirlwell se mue progressivement en une réflexion sur l'art du roman de manière plus générale. Comme la partie précédente a pu le montrer, l'œuvre romanesque de Thirlwell gagne à être étudiée dans le contexte de l'histoire du roman, son auteur n'hésitant pas à revenir sur la genèse de ses romans en faisant allusion à son propre parcours de lecteur. À ce sujet, la troisième partie étudiera la place qu'occupe l'essai *Miss Herbert* dans l'œuvre de fiction de Thirlwell, ce qui sera l'occasion d'analyser le dialogue qu'il poursuit avec les traditions littéraires.

Le double mouvement selon lequel se déploie le fonctionnement de la désinvolture chez Thirlwell laisse entrevoir des possibilités critiques sur l'histoire et l'art du roman en général. Cette coïncidence n'est pas secondaire mais au contraire inhérente à la pratique du roman selon Thirlwell car elle rend compte d'une géométrie romanesque 'au carré', en référence aux

[368] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 65.
[369] L'autorélexivité prend chez Roth la forme de l'auto-fiction, lui permettant d'inventer de multiples alter-égos afin de témoigner de la multiplicité essentielle de toute identité.

observations de Calvino. Ce dernier voit naître chez Borges « une littérature élevée au carré et en même temps une littérature comme extraction de la racine carrée d'elle-même »[370], et qu'il résume par l'expression de « littérature potentielle ». Si la désinvolture chez Thirlwell permet de traduire la pensée en mouvement, le roman est lui-même un art du mouvement, comme le rappelle Sylvie Ballestra :

> Raconter pour ne pas mourir, c'est déjà la stratégie de Schéhérazade que Tristram renouvelle avec un bonheur certain. Fuite dans l'espace et fuite dans le récit se conjuguent dans ce septième livre, actualisant la comparaison de la narration et du trajet à cheval, introduite dès le premier livre, en une apologie du mouvement[371]

Cette fuite dans l'espace et dans le récit, présente chez Laurence Sterne, occupe ainsi selon Thirlwell une place fondamentale dans l'art du roman. La désinvolture s'apparente à une « apologie du mouvement »[372], compte tenu que dès ses origines, la désinvolture indique avant tout chose la prédominance du geste de l'esprit sur le produit de la réflexion. Pour saisir cette dynamique essentielle, on propose de s'intéresser à l'origine de la désinvolture qui mobilise deux concepts annexes : la *sprezzatura* et la nonchalance.

Sprezzatura

Thirlwell fait référence à la *sprezzatura* en plusieurs occasions lorsqu'il cherche à expliciter son goût pour les formes narratives ludiques et légères. Pour lui, la *sprezzatura* est une qualité stylistique qui n'est d'ailleurs pas non plus étrangère à Swift et à Pope :

> The eighteenth-century experiments of Swift and Pope are very important to me, but I wouldn't agree that I'm polemical or satirical, and I don't think that's why I love them. I love them for the manic energy and *sprezzatura* of their styles—this delighted horror in the world's dreck[373]

Comme en témoigne cette remarque, la *sprezzatura* est capable, selon Thirlwell, d'exprimer sur un mode contradictoire une certaine légèreté face à la tragédie ainsi qu'une attirance envers l'abject. Pour Thirlwell, la *sprezzatura* est non seulement une technique qui

[370] Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, p. 364.
[371] Sylvie Ballestra, « Naissance du roman moderne ou l'"écho du rire de Dieu" : rire et mélancolie dans le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* ». Par la suite, on désignera cette référence par « Naissance du roman moderne… »
[372] *Ibid.*
[373] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », pp. 625-626.

permet de produire une frénésie stylistique (« manic energy and sprezzatura of their styles »), mais elle représente aussi une attitude particulière face au monde. On s'aperçoit que la *sprezzatura* entremêle des considérations de forme et de fond, qui se traduisent par une posture contradictoire illustrée par l'expression « delighted horror ».

À travers cette définition, Thirlwell déborde le domaine initial de la *sprezzatura* qui, dans le contexte humaniste duquel elle émergea, se limitait à l'art du courtisan tel qu'il fut développé par Castiglione. En effet, cette technique relève tout d'abord d'un art rhétorique, cherchant à privilégier le détachement dont le Courtisan (et par extension, l'artiste) doit faire preuve, vis-à-vis de ses techniques, afin de produire un effet de facilité et de naturel. La *sprezzatura* insiste en premier lieu sur la manière de faire. Peu d'ouvrage sont entièrement consacrés à cette notion, puisqu'elle n'est pas une fin en soi mais un moyen d'atteindre la grâce de l'artiste, ou, pour rester dans le contexte d'origine, la grâce du parfait Courtisan. Ainsi, Castiglione développe dans les pages du *Livre du courtisan* ce que Peter D'Epiro et Mary Desmond Pinkowish nomment un 'pragmatisme esthétique', marqué par le détachement et la désaffection :

> [Castiglione] is providing suggestions on how to do things that are practical, and, most important, he is urging that they be done with a stylishness and panache that make them look easy. This 'aesthetic pragmatism' has its roots in Italy's incomparable tradition of craftsmanship throughout the ages[374]

En dépit de l'apparente superficialité qui se dégage de la conception de la grâce chez Castiglione[375] et, par extension, dans l'art italien de manière générale, on observe un principe de dissimulation inhérent à la *sprezzatura*, qui relève moins d'un manque de profondeur que de la feinte. Il s'agit donc d'une simulation, d'une stratégie visant à délivrer ce que D'Epiro et Pinkowish désignent comme une 'gifle sociale', et dont l'effet principal est de marquer la cassure entre les apparences et la réalité :

> This notion of a social smack, or a disjunction between appearance and reality that is the very patina of civilization, reveals Castiglione's Renaissance aestheticism: the ideal gentleman, in creating an impression feigning for effect, displays the characteristics of a work of art. […] Castiglione's vision of life as social artifact[376]

[374] Peter D'Epiro et Mary Desmond Pinkowish Mary Desmond, *Sprezzatura: 50 Ways the Italian Genius Shaped the World*, p.xv.
[375] « The emphasis on the pragmatic and the lovely surface […] has caused some to think of Italian civilization as somewhat superficial », *ibid*, pp.xv-xvi.

Selon Castiglione, l'art serait avant tout le lieu de la feinte et du détachement, un espace de faux-semblant où l'artifice se dissimule derrière une fausse facilité et une insouciance simulée[377]. On prend ainsi la mesure de l'attitude empreinte de *sprezzatura*, qui se plaît à naviguer entre sérieux et légèreté, entre art et insouciance, et qui cherche inlassablement à duper le spectateur. Cette légèreté simulée représente ainsi la pierre angulaire de la désinvolture romanesque chez Thirlwell, pour qui la nonchalance se mue en « légèreté impitoyable » :

> I guess I did enjoy a certain lightness of tone for subjects whose seriousness was everywhere approved but which I doubted. There was a kind of sprezzatura narrative voice I developed, in both the fiction and the essays—a *ruthless levity*[378]

La spécificité de la voix narrative de Thirlwell prend donc sa source dans la *sprezzatura* et la nonchalance, se donnant pour objectif premier de déstabiliser les catégories de l'art et du sérieux, puisque la *sprezzatura* s'élabore en opposition à ce qui est socialement attendu. À l'inverse de la satire, qui se construit contre une cible, l'attitude dont il est ici question relève moins de l'attaque que de la mise à distance (ce qui indique une parenté certaine entre désinvolture et ironie, sur laquelle le chapitre 9 reviendra), pour reprendre l'idée de Bertrand Lafargue. Selon lui, il est nécessaire de préciser la particularité de la *sprezzatura* humaniste, telle qu'on la rencontre chez Montaigne et Rabelais, qui ne relève pas du mépris ou du ridicule (ce qui est souvent le cas avec la satire) mais plutôt de ce que Lafargue appelle le « déprisement » :

> « Sprezzatura » est un nom formé à partir du verbe (s)prezzare, dont le préfixe privatif : « s » met en évidence l'acte de retirer du prix, de déprécier. Si Alain Pons a raison de rappeler que « le mépris (sprezzo) est le sentiment aristocratique (du prince) par excellence envers tout ce qui est ignoble, bas ou vil », Rabelais et Montaigne sont assurément plus proches du cœur humaniste de la *sprezzatura* courtisane en traduisant le mot « déprisement » ; néologisme qui met en avant le souci philosophique de se détacher du monde par l'exercice de l'*époché*[379]

---

[376] *Ibid*, p. 205.
[377] « How well the courtier does something is supposed to seem a matter of indifference to him, though of course he is acting, and his naturalness stems from long practice. In this studious avoidance of any appearance of affectation, his insouciance becomes a king of affectation—but a well-concealed one », *ibid*.
[378] Stokes, « Ruthless levity: an interview with our London Editor, Adam Thirlwell », *The Paris Review* (c'est nous qui soulignons)
[379] Bertrand Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 17.

La mise à distance et la suspension que désigne l'*époché* (en tant que suspension du jugement, ce qui n'est pas sans rappeler le pacte de lecture amoral) témoigne du détachement propre à la *sprezzatura*. L'« impitoyable légèreté » de Thirlwell peut donc être appréhendée dans cette perspective, qui conforte l'idée de la désinvolture comme mise à distance du monde (déjà soulignée dans la notion de désertion). On ne sera pas étonné de lire chez Lafargue une référence assumée à l'un des romans de Kundera, lorsqu'il ajoute que « la *sprezzatura* du parfait courtisan est une manière de se moquer du monde par amour du monde, de se dépendre du présent pour mieux s'y laisser prendre, de voyager en revêtant des *personae* différentes selon les lieux, afin de mieux goûter les multiples facettes de *l'insoutenable légèreté de l'être* »[380].

Il devient donc apparent que l'art du roman est étroitement lié aux notions de nonchalance, de *sprezzatura* et de désinvolture, dans la mesure où le genre valorise avant tout le détachement selon une modalité de la dispersion et de la dissémination du sens. Cette notion apparaît déjà chez Castiglione, chez qui on rencontre le terme désinvolture sous une forme nouvelle. Comme l'observe en effet Sandra Metaux, il est notable que Castiglione remplace le *dis-* de *disinvoltura*, habituellement rencontré en italien au XVI[e] siècle, « marquant le plus souvent la division ou la négation »[381] afin de lui substituer « le *de-* de la séparation, du mouvement qui se déroule de haut en bas, de la dispersion, de la dissémination »[382]. De la sorte, la désinvolture est, à travers le prisme du roman, une manière de penser caractérisée par un processus d'éclatement des idées et des notions. Pour être plus précis, la désinvolture privilégie l'emploie d'une tonalité capable d'atomiser la prétention de l'homme à atteindre la vérité, tonalité que Thirlwell rencontre en premier lieu chez Kundera avant de se l'approprier :

> Perhaps *flippant* should be recuperated as a term of praise. According to the terms of Kundera's comedy of unknowing, everyone is condemned to triviality: the grand is elsewhere. And therefore flippancy becomes a necessary stylistic trait; it becomes the only accurate tone, in relation to real life[383]

Le terme « *flippancy* », évoqué au début de la réflexion, se révèle ici dans toute sa portée. Ce qui est désinvolte s'inscrit inévitablement dans ce long héritage depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, en passant par Castiglione et la pensée humaniste. On peut en effet

[380] *Ibid*, p. 18 (c'est nous qui soulignons).
[381] Metaux, *La Désinvolture*, p. 261.
[382] *Ibid.*

remonter jusqu'à l'antiquité dans la mesure où « la liberté d'esprit de la *sprezzatura* prend assurément ses racines dans l'ironie du taon socratique »[384], laissant envisager l'effronterie du désinvolte comme nécessité sociale « propre à exprimer le grotesque et la fausseté »[385] des conventions et des institutions. On voit donc graviter autour de la désinvolture une constellation de termes et de considérations philosophiques, ainsi que d'auteurs, qui relancent sans cesse la question du rôle de l'art et de la posture de l'artiste dans les sociétés qui se succèdent. Même si les questions se métamorphosent à chaque époque, on remarque que le pas de côté se dégage comme constante du phénomène désinvolte. La mise à distance qui caractérise l'attitude du désinvolte exprime toujours la nécessité de mener toute entreprise artistique et intellectuelle selon l'impulsion d'un esprit libre et détaché. Cela s'exprime, chez Thirlwell, par l'élaboration de formes contradictoires et oxymoriques, selon ce que Thirlwell qualifie de « flippant seriousness »[386] chez Kundera, de « serious playfulness » chez les libertins ou enfin de « ruthless levity » dans sa propre œuvre.

3. Philosophie désinvolte et désinvolture philosophique

Ainsi, la désinvolture répond d'une volonté d'articuler la légèreté et le sérieux au sein d'une forme capable de mettre en œuvre une dynamique contradictoire d'adhésion et de retrait à la fois. En soi, la désinvolture ne figure que très rarement dans les réflexions des philosophes et a même tendance à être cantonnée au domaine des arts, et en particulier des arts plastiques. On a pu voir que la désinvolture en est venue à désigner une manière d'être en décalage et même un ton jugé inadapté, mais on constate que cette particularité s'est avant tout exprimée dans les arts picturaux ou encore en architecture, comme l'affirme Metaux en rappelant que « la désinvolture plonge ses racines au cœur de périodes fastes, insouciantes et extrêmement denses sur le plan artistique. Les attitudes rattachées à ce terme se raffinent dans les cours les plus prestigieuses et caractérisent une noblesse courtisane oisive élaborant un

[383] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 65.
[384] Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 17. Socrate proposait l'analogie du taon pour désigner son rôle vis-à-vis de la cité. En se comparant à un taon venant piquer de temps à autre un cheval (lequel représente la société), Socrate (mais également Diogène et Aristophane) soulignait le désagrément nécessaire au bien-être de la société.
[385] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 63.
[386] « flippant seriousness. It is an oxymoron made possible by Kundera's ironic style », Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 66.

style »[387], tant et si bien qu'elle a longtemps été associée à la « catégorie de l'excès »[388], et ce depuis Platon[389].

Cependant, si la désinvolture tend désormais à être réduite à son seul sens péjoratif[390], en dépit de « l'extrême diversité des comportements auxquels elle réfère [qui] englobe les conduites les plus ingénues jusqu'au cynisme le plus total »[391], il est d'autant plus nécessaire d'insister sur l'instabilité inhérente du terme et ses multiples ramifications. C'est d'ailleurs ce que les premiers chapitres ont montré et ce que cette sous-partie se propose d'approfondir : est ici en jeu la valeur sociale, philosophique et artistique de la désinvolture.

On a pu voir que la désinvolture se définissait par un degré élevé d'irrévérence et une recherche de ce qui est inconvenant. Le désagrément qu'elle cause est surtout lié aux notions concomitantes d'excès et de transgression, qui rapprochent la désinvolture d'une pensée qui va trop loin. La condamnation sociale de l'attitude désinvolte repose ainsi sur un refus de se projeter en dehors des schémas de pensées conventionnels, de mettre à distance les choses, voire de prendre de la latitude vis-à-vis de leur valeur; en somme, un refus de « s'échapper par le biais de l'esprit »[392]. Comme Metaux l'observe, il apparaît que « cette désinvolture ou (excès de) liberté se manifeste de manière plus ou moins généralisée dans l'histoire socio-politique occidentale »[393], et tend à exprimer un désir de liberté et d'émancipation comme l'écriture et la pensée libertine ont pu le montrer, puisqu'« agir de façon "désinvolte", c'est affirmer ma liberté, c'est rejeter un certain déterminisme »[394]. Partant de cette volonté contestataire, qui pourrait être cantonnée à la dimension socio-politique, on se rend compte que ce désir de liberté trouve son expression la plus pénétrante, et variée, dans le domaine des arts. Il ne s'agit d'ailleurs ici pas tant de juger la valeur sociale ou politique de la désinvolture que de mesurer les effets que la désinvolture peut avoir en art, afin de comprendre en quoi elle suscite le renouvellement des formes.

[387] Metaux, *La Désinvolture*, p. 65.
[388] *Ibid*, p. 67.
[389] Dans la *République de Platon*, la désinvolture fait référence à un « excès de liberté », voir Metaux, p. 41.
[390] « La duplicité originelle du vocable semble désormais réduite à son sens péjoratif, limitant par conséquent le vaste champ que le terme peut recouvrir », *ibid*, p. 67.
[391] Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 250.
[392] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 60.
[393] Metaux, *La Désinvolture*, p. 68.
[394] Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 245.

Bertrand Prevost perçoit, dans la *sprezzatura* « bel et bien un art *véritable* »[395], ou, dirons-nous, une esthétique véritable, qui demande de penser l'interdépendence entre philosophie et style. Pour s'en convaincre, il semble nécessaire de s'attarder sur les liens nombreux qui rattachent la désinvolture à ce que l'on peut appeler la philosophie de la légèreté. Pour en discuter, la pensée de Friedrich Nietzsche semble adaptée, car son écriture mobilise des stratégies qui rappellent le mécanisme de la désinvolture.

En effet, Nietzsche donne à voir un semblant de théorisation de la désinvolture et de la légèreté. De prime abord, on remarque que la forme qu'il adopte échappe aux rigueurs et aux contraintes de la pensée systématique de ses pairs philosophes. Aucun « Discours de la méthode » pour Nietzsche, mais plutôt des écrits divers aux formes tout aussi variées, avec un penchant pour l'aphorisme et le fragment. En outre, Nietzsche est communément associé à un esprit libre, pour ne pas dire rebelle, au sein des philosophes européens, ce qui se justifie en partie par la nature peu orthodoxe de sa philosophie. Ainsi, de nombreux écrivains et romanciers ont-ils puisé chez lui la force d'une pensée qui mêle art et philosophie[396]. S'il n'est pas question de statuer sur la nature précise des écrits de Nietzsche, on peut tout de même reconnaître en lui une sensibilité certaine à la question du style, étroitement liée à sa pensée philosophique[397].

La philosophie de Nietzsche retient donc notre attention en raison de sa capacité à penser la valeur de l'expérience humaine en termes de légèreté, mais aussi de style. On peut même préciser que Nietzsche est l'un des rares philosophes à voir dans l'attitude désinvolte le fondement d'un renouveau de la pensée. Sa philosophie est propice à nourrir une réflexion sur la désinvolture car sa pensée s'articule à partir d'une dialectique entre lourd et léger, entre gravité et gaieté. On rencontre l'expression la plus extrême de cette idée dans sa notion d'éternel retour, qui représente à la fois l'aboutissement d'une réflexion sur la légèreté et qui manifeste par ailleurs un paradoxe aigu, dans la mesure où ce concept représente, selon Nietzsche, l'alourdissement de la vie. Comme l'observe Olivier Ponton dans un ouvrage justement intitulé *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, la pensée de l'éternel retour représente :

---

[395] Bertrand Prévost, « L'inflexion, Grâce, Charites, sprezzatura » *in* Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 57.
[396] On pense par à Kundera qui puise chez Nietzsche le support de son développement thématique dans *l'Insoutenable légèreté de l'être* ou encore à l'auteur canadien Jean Desy, qui reconnaît en Nietzsche une influence fondamentale.
[397] À ce titre, Kenneth White voit chez Nietzsche la naissance de la figure du « philosophe-artiste », voir White, *Le Plateau de l'Albatros*, p. 30.

> une sorte de *creuset* dans lequel la philosophie nietzschéenne de la légèreté vient se fondre et se radicaliser [...] D'une manière générale, la pensée de l'éternel retour, qui représente le plus grand alourdissement de la vie, nous montre ce que doit être la plus grande légèreté : l'homme le plus léger est celui qui a su faire de sa vie une vie *si facile* et *si désirable* qu'il est capable d'en supporter et d'en *vouloir* le retour éternel [...] La pensée de l'éternel retour est ainsi l'*épreuve* qui peut broyer notre vie ou faire exploser en elle l'énergie d'un allègement supérieur. Elle peut nous écraser ou nous rendre vraiment, c'est-à-dire *réellement* légers[398]

Ce mythe officie donc dans la pensée nietzschéenne comme une mise à l'épreuve ultime de la légèreté, et souligne au passage l'inextricable lien entre légèreté et lourdeur. Il n'est ainsi pas étonnant d'observer que Kundera s'inspira de cette pensée paradoxale pour la composition de *L'insoutenable légèreté de l'être*, prenant appui sur le postulat de l'éternel retour afin d'interroger la valeur et le poids de l'existence humaine. C'est ce qui amène Thirlwell à observer que l'être humain fait l'expérience de cette légèreté selon des termes faussés : « This book is all about the unbearable lightness of being; but this lightness is only unbearable because it never feels light: we experience the world, inaccurately, as weight »[399]. Là encore, on peut observer que Thirlwell interroge la place de la légèreté et de la lourdeur dans nos vies : comme il le répète, la question de l'essence de la légèreté, et du sérieux, vaut moins que la question de leur place. C'est pourquoi, de manière générale, Thirlwell insiste sur la notion de récupération de certaines valeurs et qualités, trop souvent réduites à leur seule acceptation péjorative. C'est ce que l'on a déjà pu observer avec la légèreté et la désinvolture, qui retiennent son attention malgré leurs qualités apparemment non littéraires. On peut même ajouter que l'imaginaire romanesque de Thirlwell s'élabore à partir de ces catégories de pensée délaissées, qu'il tente de réhabiliter dans une perspective esthétique, comme il l'exprime au sujet du titre de son roman *Lurid and Cute* :

> But I think I'm interested in *recuperating* these kind of emotional effects as aesthetic terms. To be lurid or cute, aesthetically, is not normally a noble aim. The "lurid" and the "cute" seem almost infantile categories, so it was a deliberate form of chutzpah—to write a grand novel with such nongrand terms[400]

On observe ainsi que ce qu'il nomme impudence ou toupet (« chutzpah ») n'est autre que son attitude foncièrement désinvolte vis-à-vis de la notion de sérieux, que l'on entend ici

[398] Olivier Ponton, *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, pp. 323-324.
[399] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 69.
[400] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 634 (c'est nous qui soulignons).

dans le sens de maturité, à en juger par la nature « infantile » des catégories qu'il valorise, mais aussi vis-à-vis du sérieux littéraire et des prétentions esthétiques. Le roman est ainsi une construction « où s'unissent tous les possibles, même les plus contradictoires »[401], et dont l'objectif est de produire une forme noble à partir d'éléments bas et communs. On voit donc que le principe de récupération est une pratique qui s'inscrit directement dans la perspective désinvolte, et qui engage un processus de récupération et de réhabilitation central à sa démarche esthétique. Chez Thirlwell, il s'agit moins de découvrir des territoires existentiels nouveaux que de redécouvrir et réinventer des catégories existentielles délaissées – et même d'introduire dans le champ de la réflexion existentielle des catégories qui sont extérieures. C'est pourquoi, dans le sillage de Kundera, Thirlwell fait le choix de réinvestir la désinvolture (« flippancy »), en tant que catégorie littéraire :

> And so, as well as flippancy, perhaps *misanthropic* must also be recuperated as a term of praise. Often, people consider misanthropy to be wrong; in some ways, it is seen as a betrayal of the human animal. But how can it be a betrayal? It can only be a betrayal if life is taken seriously; if humans are respected. It can only be a betrayal, in Kundera's terms, if life is seen through the veil—the curtain—of the sentimental[402]

Par-delà l'acception commune négative, la misanthropie est valorisée par Thirlwell, au même titre que la désinvolture, pour sa capacité à dévoiler l'existence grâce à une pensée qui ne prend pas l'homme au sérieux, et sonde l'existence dans toutes ses dimensions. Comme Thirlwell l'explique, misanthropie et désinvolture ne peuvent représenter une forme de trahison de l'homme qu'à partir du moment où l'homme préfère se penser sérieux plutôt que de se penser sérieusement avec toute la légèreté et le détachement nécessaire pour y parvenir. Comme l'image du voile l'indique, le sérieux représenté par la sentimentalité est ainsi associé, chez Thirlwell comme chez Kundera, à une forme d'aveuglement et de distorsion de la réalité que le roman cherche à dépasser. Dès lors, l'attitude romanesque exprime un refus de se satisfaire des formes de représentation qui occultent certains aspects de la vie, refus qui s'exprime par une pensée sérieuse de la légèreté comme vecteur de découvertes existentielles.

On retrouve donc une posture double qui n'est pas sans rappeler celle de Nietzsche, lequel manipule la légèreté sérieuse dans le but de porter atteinte au sérieux métaphysique :

---

[401] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 43. On précise que Delsol fait ici révérence à la conception de l'homme telle qu'elle se dégage de la pensée de Pic de la Mirandole dans *De la Dignité de l'homme*. Par cette référence indirecte, on suggère que le roman, en raison de sa nature indéterminée, est la forme la plus digne de penser la nature indéfinie de l'homme.

[402] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 67.

> à la légèreté des choses humaines correspond ainsi la légèreté du philosophe, qui se propose de prendre cette légèreté au sérieux. Pour se tourner vers les choses humaines, il faut en effet se détourner des choses divines et s'être allégée du sérieux métaphysique, mais en jouant avec elle et en la parodiant, en se la réappropriant pour l'inverser et la réinterpréter – il *joue* avec Platon, Aristote, Schiller, Schopenhaueur, Wagner, et renverse toute une tradition esthétique et philosophique[403]

Selon cette définition du philosophe, on ne peut nier que Nietzsche se révèle on ne peut plus désinvolte vis-à-vis des traditions et de ses pairs. La démarche de réappropriation, d'inversion et de réinterprétation manifeste chez Nietzsche se retrouve, toutes proportions gardées, chez Thirlwell, comme chez de nombreux autres romanciers. Cette démarche enracine ainsi l'esthétique désinvolte dans un terreau à la fois romanesque et philosophique.

L'attitude que l'on dégage ici n'est autre qu'une variation de la pensée relativiste déjà rencontrée chez les libertins et chez Montaigne, une pensée qui « définit donc le philosophe comme un homme qui ne s'intéresse pas aux choses divines, éternelles, universelles, mais aux choses humaines – c'est-à-dire à ce qui est proche, petit, faible, contingent, évanescent, trouble, absurde, illogique »[404], impliquant nécessairement, selon Ponton toujours, que « l'examen des choses humaines consiste d'abord à se détourner de l'être et de tout au-delà métaphysique, pour explorer le devenir, la multiplicité du *sensible* et du monde "sublunaire" »[405].

La projection cosmique suggérée par le terme 'sublunaire' résonne tout aussi bien chez Nietzsche[406] que chez Thirlwell, car ce dernier met un soin particulier à rappeler « notre condition cosmique », qui influence en retour son rapport au sérieux et à la légèreté :

> C'est ainsi que je perçois notre condition cosmique. Pour moi, l'alliage n'est peut-être pas si détonnant : *le comique n'est qu'un autre aspect du sérieux*. Et il s'agit là d'une position philosophique, pas simplement technique. *Démontrer à quel point sont vides nos prétentions au sérieux : voilà une belle ambition pour le roman*. C'est pourquoi mon narrateur maintient toujours sa perfection morale, y compris lorsque les événements qu'il décrit se mettent à ressembler à un délire hollywoodien (partouzes, drogues et armes à feu). Ce *décalage* est certainement une tentative pour voir le monde de manière plus précise et pour perturber le lecteur en lui faisant partager ce genre de vision[407]

---

[403] Ponton, *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, p. 69.
[404] *Ibid*, p. 49.
[405] *Ibid.*
[406] « Nietzsche souligne l'importance co(s)mique de l'art », Metaux, *La Désinvolture*, p. 383.
[407] Bourmeau, « Rencontre avec Adam thirlwell, de retour avec un livre des plus corrosifs » (c'est nous qui soulignons).

On observe ici que Thirlwell approfondit son questionnement sur la place du sérieux en soulignant lui-même la « position philosophique » sous-jacente, en ajoutant par ailleurs que le comique et le sérieux ne forment pas un système binaire (qui distingue schématiquement deux catégories) mais un « alliage », dont il serait difficile de détacher ou scinder les éléments (ce sur quoi la troisième partie reviendra). Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, il n'est pas impensable de parler de « serious playfulness » ou de « légèreté sérieuse », car pour rendre justice à la « condition cosmique » de l'homme et pour rendre compte avec véracité des choses humaines, le philosophe ou l'artiste a nécessairement besoin d'outils qui altèrent et corrompent les systèmes ainsi que les formes pures (ce qui aboutira dans le chapitre 9 à la notion de corruption et d'impureté esthétique). On se rend ainsi que compte que les différentes sources d'inspiration de Thirlwell étudiées depuis le début de la réflexion produisent une liste non exhaustive de ces outils que l'on pourrait qualifier de « co(s)mique[s] ». Qu'il s'agisse de l'écriture en mouvement de Montaigne, de l'esprit libre des libertins, de la légèreté sérieuse de Nietzsche encore de l'ironie kunderienne, sans oublier la désinvolture de Thirlwell, la diversité de ces formes littéraires multiples s'accorde néanmoins autour d'une conception de l'homme et de son expérience par essence impure, et qui s'exprime par un certain art de « rire de ses illusions transcendantales en nous invitant à savoir rire des nôtres, afin de ne pas mourir de la vérité et de rendre la vie plus belle »[408]. On examinera plus en détail l'importance du comique et de l'humour dans la troisième partie, pour d'abord ici souligner la qualité oxymorique de la philosophie nietzschéenne.

Il est clair que la désinvolture gagne à être étudiée au regard de la pensée nietzschéenne, non seulement parce qu'il est le seul philosophe à accorder une place de choix à la désinvolture dans ses réflexions[409]. En ce sens, on peut argumenter en faveur d'une lecture romanesque de la philosophie de Nietzsche. Il serait difficile de déclarer Nietzsche romancier, malgré une certaine fraternité intellectuelle le rapprochant de plusieurs romanciers. De la même façon, on peinerait à ranger du côté des philosophes des romanciers comme Roth, Kundera et Thirlwell tant la méthode d'investigation du réel qu'ils inventent est éloignée d'une pensée philosophique systématique. Néanmoins, on peut admettre qu'il est frappant de voir que des modes de pensée aussi distincts les uns des autres invitent pourtant à evisager la réalité selon une modalité oxymorique, reposant sur l'invention de formes d'écriture impures et hybrides, comme c'est le cas chez Nietzsche.

[408] Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 22.

Chez Thirlwell, l'invention de formes contradictoires et oxymoriques rappelle à plus d'un titre la pratique de Gombrowicz. Dans son œuvre, on rencontre en effet une pensée ludique qui s'amuse à déplacer, là-encore, les frontières entre catégories, et qui s'exprime plus précisément à travers une réévaluation de la maturité et de l'immaturité. Concept d'ordre social, qui tendent à valoriser le développement d'un individu en fonction des attentes du groupe, la maturité se révèle sous la plume de Gombrowicz, et notamment dans son roman *Ferdydurke*, comme un processus hautement paradoxal et instable, et qui acceuille le renversement au cœur du projet esthétique de son auteur, pour qui il s'agit :

> [d']amener les valeurs telles que l'Immaturité et la Jeunesse au rang de la culture, en en produisant l'expression littéraire, réifiant sans relâche son éclat dans le travail du style, s'imposant comme une déconstruction soigneuse, d'écrits en écrits, afin de ne jamais trop "grandir" en affichant une Forme trop mature[410]

Les projets esthétiques de Gombrowicz et de Thirlwell s'accordent sur une volonté commune de hisser des valeurs négligées au « rang de culture », ce qui témoigne d'une capacité à prendre de la distance et à s'écarter des exigences du corps social. Mais il faut par ailleurs noter qu'en valorisant l'immaturité, Gombrowicz rend explicite son rapport aux formes, lequel favorise l'immaturité comme « dégradation ayant la supériorité sur la maturité de ne pas tricher sur la nature de toute chose, forme non-finie qui ne prétend rien d'autre que d'être *inachèvement* »[411]. Il en va de même chez Philip Roth, qui emploie une démarche similaire et pense précisément le thème de l'immaturité selon une démarche oxymorique, que l'expression de Ross Posnock, « *mature immaturiy* » [412] propose de résumer. L'expression en question illustre avec précision la qualité volontairement immature de l'art du roman de Roth, dont l'origine peut être retracée, seln l'exemple de Gombrowicz, chez de nombreux autres romanciers et penseurs européens et nord-américains, tels que Kundera, Nietzsche et Emerson. La richesse du sujet nécessiterait de consacrer une étude entière aux rapports entre immaturité et désinvolture, tant ces deux notions partagent un héritage commun. À défaut de pouvoir approfondir la question, on peut néanmoins attirer l'attention sur les multiples corrélations, ainsi que les déviations principales, entre l'art de l'immaturité et l'art de la désinvolture, qui se situent sur un même territoire esthétique. Pour s'en convaincre, on peut se

---

[409] « Les intellectuels allemands abordent peu cette notion et il n'en n'existe pas de concept philosophique ou esthétique », Metaux, *La Désinvolture*, p. 57.
[410] Rémy Potier, *Éloge de l'immaturité*, p. 61.
[411] *Ibid*, p. 67.
[412] Posnock, *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity,* p. 16.

reporter à la définition de l'immaturité proposée par Posnock, qui a le mérite de recontextualiser l'art du roman de Roth dans une pratique de l'écriture rappelant à plus d'un titre la dimension anarchique de la désinvolture :

> Immaturity, a supple, self-interrogating, off-center stance, a deficit that functions as a node of sceptical energy at once affective, æsthetic, cultural, and political, has indeed been for Roth an embryo of vitality both within his fiction and without. In keeping with immaturity's anarchic spirit, which defines and then contests what it has defined, we can conclude that Roth's long commitment to a mature immaturity has helped sustain him in perpetual transition and multiple affiliations as he pursues the impossible project first enunciated forty years ago: "I don't bottle experience. I'm interested in the flow"[413]

L'immaturité, qui, on l'a dit, partage de nombreuses qualités avec la désinvolture, notamment le caractère autocritique (*self-interrogating* ; *which defines and then contests what it has defined*) et décalé (*off-center stance*), conditionne et préserve ainsi chez Roth une vitalité nécessaire à la création artistique en tant que captation du flux de l'expérience. L'idée du flux renvoie à la volonté de Montaigne d'écrire une pensée en mouvement, à l'inachèvement chez Gombrowicz ou encore à l'instabilité chez Emerson[414] : autant d'auteurs qui influencent et guident plus directement Roth dans sa volonté de capter le mouvement de l'expérience et de la pensée par l'invention de formes intellectuelles instables et fluctuantes, à l'image de l'essai qui occupe pour tous ces auteurs une place essentielle dans leurs pratiques d'écritures. C'est la raison pour laquelle on étudiera dans la troisième partie l'influence de la forme essayistique chez Thirlwell (qui reconnaît la pensée essayistique de Musil comme une influence certaine), tant la forme de l'essai est intégrale à sa pratique romanesque.

Selon une démarche proche de l'immaturité, Thirlwell structure son écriture autour du principe de récupération visant à revaloriser des catégories ou des valeurs jugées le plus souvent indignes de l'attention artistique en raison de leur qualité infantile, à l'image du couple « *lurid* » et « *cute* » que Thirlwell choisit d'afficher de façon désinvolte en titre de son roman. Afin de ne pas s'égarer dans les ramifications multiples émanant de la désinvolture et de l'immaturité, il semble nécessaire d'insister sur le rôle capital que la pensée de Nietzsche joue pour tous ces auteurs. On en revient donc à l'importance du style, énoncée plus haut. L'équilibre précaire de l'équation entre fond et forme est une préoccupation de premier ordre chez Nietzsche, si bien que chez lui, la désinvolture s'exprime une fois encore par la juxtaposition de termes contradictoires, afin d'exprimer, comme le démontre Sandra Metaux

[413] *Ibid*, p. 87.
[414] « Emerson's instability », *ibid*, p. 55.

(ci-dessous) la nature oxymorique de la désinvolture. Il faut se tourner vers l'avant-propos au *Gai savoir* pour voir à l'œuvre le mécanisme interne de la désinvolture, à défaut d'y trouver le mot (si ce n'est dans la traduction de Klossowski[415]) :

> les termes allemands « *bedenklich-unbedenklichen* » sont traduits par « inquiétante désinvolture » alors que Henri Albert propose « simplicité inquiétante ». *« Bedenklich* » signifiant « *préoccupé, inquiétant, menaçant, douteux, appréhensif, suspect* » est relié par un trait d'union à « *unbendenklichen* », adjectif désignant ce « *qui ne présent aucune difficulté, inoffensif* » mais aussi la locution adverbiale « *sans hésiter* ». Nietzsche juxtapose ici deux mots apparemment contraires pour former une sorte d'oxymore »[416]

On se souvient de l'observation de Thirlwell à propos de Kundera : « flippant seriousness [...] an oxymoron made possible by Kundera's ironic style ». Thirlwell y indique le processus désinvolte comme oxymore. Figure rhétorique fertile en poésie[417], souvent associée à une image forte, l'oxymore s'apparente plus à processus qu'à une image, dans la mesure où la découverte de la contradiction des termes contribue à l'effet de surprise et de déstabilisation souhaité. Ainsi, l'oxymore fonctionne à la manière d'un mécanisme de mise en tension, propre à la désinvolture. En effet, l'« une des caractéristiques de la désinvolture de l'art consiste en des changements de rythmes, de cadences, des ralentissements, des écarts et des tensions de forces qui perturbent l'ordre, la chronologie, la durée, la sensibilité qui sont des formes du temps »[418], au point qu'elle en vient à remettre question, comme la deuxième partie le montrera à travers l'étude de la représentation des lieux chez Thirlwell, « l'interprétation du temps et par-là même [de] l'histoire »[419]. La tension mise en forme et exercée par l'oxymore et le paradoxe est donc fondamentale à toute entreprise désinvolte, comme le rappelle Bertrand Lafargue au sujet de Socrate et Castiglione, lorsqu'il remarque qu'« à l'image du maître du paradoxe, qu'Alcibiade couronne en irrésistible oxymore, le parfait courtisan philosophe en badinant, se bat sans s'emporter, boit sans s'enivrer et charme sans paraître le vouloir »[420]. Indubitablement ancrée dans ce principe de contradiction, fait d'ironie et de détachement (« an art without art », pour reprendre la définition de la

[415] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments Posthumes*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, 1967.
[416] Metaux, *La Désinvolture*, pp. 58-9.
[417] On pense au vers de Gérard de Nerval « Porte le Soleil noir de la Mélancolie », à la fois célèbre et célébré comme en témoigne la version détournée par Robert Kopp pour le titre de son ouvrage sur la modernité : *Baudelaire : le soleil noir de la modernité*, Paris : Gallimard, 2004.
[418] Metaux, *La Désinvolture*, p. 331.
[419] *Ibid.*
[420] Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 17.

sprezzatura proposée par Eduardo Saccone[421]), la pensée désinvolte, dans ce rapport de force irrésolu et moteur, rend palpable la multiplicité de l'expérience humaine, à la manière des masques antiques de la comédie et de la tragédie que l'on associe comme les deux visages Janus pour imprimer sur le visage de l'homme la contradiction élémentaire de son être oxymorique.

La nature oxymorique et paradoxale de la désinvolture manifeste donc la capacité du mode désinvolte à penser la contradiction. Chez Thirlwell, la désinvolture ne se limite pas seulement à un mode de connaissance car, comme l'a montré avant lui la philosophie de Nietzsche, la conception désinvolte des choses ne peut être dissociée de leur expression stylistique. C'est en raison de ce rapport dialectique fondamental que la désinvolture, et le comique d'une certaine manière, retient moins souvent l'attention des philosophes que des romanciers, comme le rappelle Peter Ludwig Berger dans le prologue de *Redeeming Laughter* : « Few philosophers have bothered to think seriously about the funny »[422]. Berger trouve chez les artistes une capacité et une volonté à ne pas dissocier la pensée de son expression formelle, ce que l'on a pu voir chez Kundera, Roth, Gombrowicz et enfin, Thirlwell. Même s'il convient de rappeler que la désinvolture n'est pas le domaine exclusif du roman, on peut néanmoins constater que l'histoire de l'art du roman a fourni un nombre relativement conséquent d'exemples d'expressions stylistiques de la désinvolture pour rendre légitime un examen approfondi du lien étroit entre roman et désinvolture.

La désinvolture romanesque de Thirlwell donne ainsi à faire l'expérience, non pas d'une dualité, car, on l'a dit, sa pensée est étrangère à toute réflexion binaire ou manichéenne, mais plutôt d'une pensée volontairement instable et incertaine qui débouche sur l'expression d'un rapport aux choses multiple et mêlé. À la fois sérieux et léger, gai et grave, l'art du roman désinvolte laisse entrevoir la création artistique comme une énergie irrésolue qui n'a de cesse d'échapper à notre emprise, et qui s'évertue à virevolter librement en dehors de tout système totalisant, renouvelant sans cesse l'expérience de l'inachèvement et du décalage au profit d'une réinvention créative de nos modes de pensées et de représentations. En ce sens, la stabilité et la motricité de la pensée de Thirlwell est assurée par le déséquilibre, d'une façon évoquant la marche bipède de l'être humain qui évolue selon un équilibre précaire oscillant entre chute et relèvement ; ou, pour reprendre le lexique de Thirlwell, entre comique et

[421] « Hence comes the oxymoron: an art without art, a negligent diligence, an inattentive attention », Eduardo Saccone, « Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier » *in* Hanning and Rosand, *Castiglione: the Ideal and the Real Renaissance Culture*, p. 57.
[422] Peter L. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, p.xiv.

sérieux, entre gravité et légèreté, entre grandiose et banal, invitant à penser le roman comme confluence du physique et du méta-physique, car « en désinvolture, s'arrêter dans la course c'est apprendre à marcher, et marcher c'est se familiariser avec un ensemble de chutes et d'équilibres, d'appréhension et de confiance, de doute et de certitude »[423].

[423] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 47.

DEUXIEME PARTIE

LA REALITE EST AILLEURS

CHAPITRE 4 : POÏÉTIQUE DE L'ÉCART

Là où la première partie cherchait à montrer que la désinvolture opère dans l'œuvre de Thirlwell comme mode de connaissance, la seconde partie propose d'étudier comment la désinvolture peut aboutir à de nouvelles formes de représentations. Pour cela, on se tourne vers la dimension spatiale fortement marquée de l'imaginaire de Thirlwell, dans le but d'éclairer comment les décors dans les récits de Thirlwell constituent l'un des terrain privilégié de son travail poétique. La représentation des lieux et des espaces tend à dessiner les contours, quoique flous, d'un espace imaginaire multiple et protéiforme. Les qualités de l'imaginaire spatio-temporel de Thirlwell permettent de compter l'entre-deux, mais aussi l'écart et le renversement, parmi les structures centrales du style romanesque de Thirlwell.

Les trois chapitres qui suivent approfondissent le thème principal de la désinvolture selon les motifs du cosmopolitisme, de l'exil, de la diaspora et de l'entre-deux, qui interroge l'idée de frontière et le principe de transgression. On observe que les pratiques de brouillages (culturel, temporel, spatial) illustrent et justifient la poïétique de Thirlwell qui se concrétise dans la notion d'écart (chapitre 4). C'est pourquoi le chapitre 5 étudie les stratégies de représentation du lieu et du temps afin de mettre au jour le principe désinvolte de déstabilisation par laquelle est rendu manifeste une démarche d'inversion qui tend à bousculer, au regard de la question de l'espace, les notions de centre et de périphérie. En mettant en scène des représentations complexes de l'espace, Thirlwell semble cartographier un territoire imaginaire multiple, lequel révèle la valeur esthétique des lieux dans sa fiction, selon une dialectique de l'ici et de de l'ailleurs, du local et de l'international, du présent et du passé : « a desire for the universal that is also a desire for the specific »[424]. C'est ce qui permettra d'hasarder l'observation selon laquelle la réalité n'est pas tant un objet à décrire chez Thirlwell, qu'un objet à manipuler, à déformer et à transformer. Selon cette ligne de pensée, on expliquera comment la représentation de l'espace-temps témoigne d'une conception du roman comme forme par essence instable et incertaine. En tissant une réflexion croisée entre espace géographique et espace imaginaire, et littéraire dans une plus large

[424] Thirlwell, « World Literature: Lightness, Multiplicity, Transformation », *The Times Literary Supplement*.

mesure, on cherche à souligner la valeur stylistique de la contradiction, sur laquelle repose le projet esthétique désinvolte de Thirlwell, qui montre que les formes oxymoriques peuvent permettre d'éclaire l'expérience humaine.

A. La frontière au cœur de l'écriture

Les romans de Thirlwell évoquent de multiples espaces. Mais en dépit de la profusion des lieux et des territoires, l'intrigue reste ancrée dans un espace principalement urbain : le quartier Edgware à Londres (*Politics*), une ville de villégiature dans les alpes (*The Escape*), Londres et le Caire (*Kapow!*), enfin, une métropole anonyme dans *Lurid & Cute*. La ville peut être considérée comme un motif récurrent dans sa fiction. Toutefois, les descriptions fournies tendent à complexifier l'identité de chaque ville, comme l'illustre parfaitement *Lurid & Cute* : la métropole où se déroule l'action s'apparente à une ville composite (une ville batarde[425] pour reprendre la métaphore de Leonie Sanderock), mélange de Londres et plusieurs autres villes. Le brouillage de marqueurs géographiques, aussi bien que temporels, manifeste la dimension problématique du lieu dans les romans de Thirlwell. Les lieux échappent en effet à toute tentative de description uniforme, au profit de descriptions qui soulignent l'hétérogénéité essentielle de la ville.

Les stratégies de représentation des villes permettent à Thirlwell de problématiser le lieu de l'action, si bien que la lecture de ses romans débouche sur une vision protéiforme et multiple de l'espace. Comme la description des éléments architecturaux du quartier Edgware le montre dans *Politics*, la ville s'apparente à un assemblage de styles, mais aussi d'époques et de fonctions multiples : une profusion qui reflète à plus d'un titre la diversité des communautés qui habitent la ville. Le tissu urbain moderne est multiculturel à plus d'un titre, une dimension que Thirlwell ne manque pas d'appuyer en agglomérant dans le tissu littéraire de ses romans de nombreuses références à des auteurs issus de contextes culturels divers.

Il existe donc une structure parallèle entre l'espace urbain et l'espace littéraire : il s'agit dans les deux cas d'un ensemble hétérogène d'éléments disparates, provenant de contexte culturels et historiques multiples que l'on rassemble pour créer un espace nouveau – une

[425] « I will use the metaphor of the mongrel city to characterize this new urban condition in which difference, otherness, fragmentation, splintering, multiplicity, heterogeneity, diversity, plurality prevail », Leonie Sandercock, *Cosmopolis II: Mongrel Cities in the 21st Century*, p. 1.

définition de la ville qui rappelle les définitions de notions littéraires telles que l'intertextualité et l'hybridité, sur lesquelles on reviendra.

Mais précisons que ces dynamiques ne se déploient pas uniquement dans les romans de Thirlwell. On rencontre une logique comparable dans l'essai *Miss Herbert*. De nature historiographique, cet essai sur l'histoire du roman affiche la profusion et la diversité des auteurs et œuvres ayant influencé Thirlwell, et rend sensible le lecteur à la dimension géographique de l'art du roman. On remarque en effet que le sous-titre de *Miss Herbert* souligne aussi bien l'hétérogénéité des matériaux utilisés dans la création de l'ouvrage que la multiplicité géographique des sources et références : « a Book of Novels, Romances & their Unknown Translators, Containing Ten Languages, Set on Four Continents, & Accompaniged by Maps, Portraits, Squiggles, Illustrations, & a Variety of Helpful Indexes »[426] (on reviendra à plusieurs occasions sur les implications de ce sous-titre).

Pour Thirlwell, l'histoire du roman semble donc établie sur un plan multiculturel (« Containing Ten Languages » ; « Set on Four Continents »), et surtout supranational (comme évoqué précédemment). C'est ce qui explique que Thirlwell insiste sur le rôle décisif joué par la traduction dans l'évolution de l'art du roman : le sous-titre évoque le rôle des traducteurs (« Unkown Translators ») tandis que le titre, *Miss Herbert*, fait directement référence à la traduction disparue, et idéalisée, de *Madame Bovary*. Ce faisant, le titre suggère une vision de la traduction romanesque comme l'objet d'une quête (peut-être illusoire), ce qui a pour effet de minimiser l'importance de la langue d'origine d'une œuvre ou d'un auteur, et de valoriser une conception interstitielle du roman : l'art du roman explore la frontière entre les langues et les discours (le chapitre 7 approfondira la question de la traduction). Alors que la poésie est profondément nationale, car difficilement séparable de sa langue d'origine, on va voir que le roman nécessite selon Thirlwell de prendre ses distances avec le contexte culturel et la langue de départ. C'est pourquoi Thirlwell envisage son essai comme l'expression d'une théorie de lecture à l'échelle internationale : « So that the person to read with Cioran is not just Skvorecky or Kundera, but also, say, Thomas Pynchon, and his pastiches of historical power. This is what these works can help invent: a true method for reading internationally »[427].

En lisant les romans de Thirlwell selon une démarche, on constate que les lieux de la fiction offrent une expression indirecte de sa philosophie de la lecture, et de l'écriture,

[426] Thirlwell, *Miss Herbert*.
[427] Thirlwell, « Czech mates ».

supranationale. On favorise ici le terme supranational afin de marquer la distinction entre les implications culturelles (le Style International en architecture par exemple) et politiques du terme international (on reviendra sur cette distinction). Autrement dit, on entend par perspective supranationale une conception du roman qui se déploie dans un espace ne pouvant se limiter à un contexte culturel restreint, comme l'illustrent parfaitement les descriptions architecturales dans *Politics*. En effet, la rue principale de Edgware n'est pas le fruit d'un ensemble homogène de styles et d'époques, mais bien au contraire, elle est le résultat de nombreuses assimilations et mélanges, à l'image d'un bâtiment construit selon le style Indo-Sarracénique. Thirlwell semble ainsi projeter dans les décors de sa fiction les signes distinctifs de la dimension supranationale de l'art du roman, en multipliant non seulement références, influences, traditions et héritages divers (voir troisième partie) mais aussi en produisant des espaces incertains et des lieux multiples qui incarnent sa « théorie de lecture à l'échelle internationale »[428].

1. L'espace-temps consubstantiel au roman

On peut lire dans le célèbre essai de Carlos Fuentes, *Géographie du roman,* une remarque sur la dimension temporelle de tout roman, qui exprime, selon son auteur, le caractère profondément transitoire de l'existence :

> La littérature nous oblige à prendre conscience de notre immersion dans le temps. Il y a eu des temps sans romans, mais il n'y a jamais eu des romans sans temps — toute une série de temps, infinie, écrit Borges [...], des temps « divergents », convergents, parallèles...[429]

Contrairement à Mikhail Bakhtine qui reconnaît principalement dans le roman les « forces élémentaires du présent non achevé »[430], Fuentes observe, dans le sillage de Borges, la multiplicité infinie des temps et leurs entrelacs – une multiplicité à l'image du jardin aux sentiers qui bifurquent dans la nouvelle éponyme de l'auteur argentin. La dimension temporelle du roman est une zone d'exploration qui apparaît sensiblement dans le roman sud-

[428] Voir la note « About this book » dans la version numérique de *Miss Herbert* : « This book demonstrates a new way of reading internationally », p. 4.
[429] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 32.
[430] Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 461.

américain, et notamment dans les œuvres parfois regroupées hâtivement sous l'étiquette de réalisme magique. Fuentes, persévérant dans la voie ouverte par Juan Rulfo, est un exemple parlant de ce qu'implique la temporalité du roman, car le roman se situe selon lui à la croisé des « temps divergents », comme l'illustre parfaitement *Terra Nostra* où sont superposées des époques différentes. Ainsi ouvert à la quatrième dimension, le roman s'aventure dans les méandres du temps afin de rendre compte de l'expérience humaine comme un vaste champ où se répondent les époques et les temps.

Il est toutefois difficile, comme l'image du vaste champ le trahit, de concevoir ce rapport complexe au temps en faisant l'économie de l'espace. Ce dont témoigne *Terra Nostra,* dans la mesure où les époques se répondent à la manière d'un écho dans tout autant d'espaces et de lieux. À la profusion du temps semble ainsi répondre celle de l'espace comme l'expression « géographie du roman » le souligne. Parler de temps implique de parler d'espace, et inversement. D'une manière qui n'est pas sans rappeler l'indubitable lien qui unit espace et temps depuis l'énonciation de la théorie de la relativité générale par Einstein, le roman semble insister, tout comme Kant le suggère dans « Esthétique transcendantale »[431], sur le fait que notre perception du monde est conditionnée par l'espace et le temps. L'espace-temps semble être une dimension essentielle de la forme romanesque, que ce soit dans ses manifestations conventionnelles ou les plus expérimentales. Même le Nouveau Roman, malgré l'abandon des conventions classiques ne peut ignorer l'inévitable imbrication de l'espace et du temps dans le roman. Comme le remarque Zadie Smith, le roman de Tom McCarthy évoque à plus d'un titre l'héritage du Nouveau Roman dans sa capacité à « emplir le temps d'espace »[432], prenant le parti inverse du roman réaliste :

> Everything happens in space. As you read it, *Remainder* makes you preternaturally aware of space, as Robbe-Grillet did in *Jealousy, Remainder's* obvious progenitor. Like the sportsmen whose processes it describes and admires, *Remainder* "fills time up with space" by breaking physical movements, for example, into their component part […] It forces us to recognize space as a nonneutral thing—unlike realism, which ignores the specificities of space. Realism's obsession is convincing us that time has passed. It fills space with time[433]

L'espace et le temps officient comme clé de voûte de l'art du roman et de toute expérience humaine. C'est justement dans ce continuum que Thirlwell déploie sa fiction en

[431] Kant, *La Critique de la raison pure*, première partie « Esthétique transcendentale ».
[432] Zadie Smith, *Changing my Mind*, p. 96 (notre traduction).
[433] *Ibid.*

suggérant une certaine équivalence entre les données spatiales et temporelles. On peut d'ailleurs observer que l'espace-temps bénéficie progressivement d'une présence toujours plus marquée dans ses romans, à mesure que le lieu de l'action s'éloigne de Londres qui semble, au premier regard, occuper dans sa fiction une place centrale et privilégiée. Alors que *Politics* se déroule sans nul doute à Londres, *The Escape* prend ses distances par rapport à la capitale, et y substitue une ville centre-européenne, pour ensuite diviser le lieu de l'action dans *Kapow*! entre Londres et le Caire, et enfin aboutir, dans *Lurid & Cute,* à l'invention d'une ville imaginaire inspirée de Londres. On s'attardera sur la spécificité de cette ville composite dans le chapitre 5, mais on peut d'ores et déjà remarquer que Thirlwell offre une variation sur l'image de la ville dans ses romans. Partant du modèle de Londres, qui est décrite selon un réalisme certain dans *Politics*, on peut observer que chacun des romans réinvente la métropole en la conjuguant avec d'autres espaces et d'autres villes (même si *The Escape* évoque moins directement la ville de Londres, on peut noter une démultiplication entre plusieurs espaces : l'Europe, Londres et l'Amérique du Nord).

L'approche de Thirlwell dans *Miss Herbert* rappelle à plusieurs égards la démarche de Fuentes dans *Géographie du roman*, ou encore celle de Kundera dans *L'Art du roman*. Pour chacun de ces trois romanciers, l'imagination romanesque repose sur une dimension critique de l'art du roman qui témoigne d'un intérêt esthétique pour les auteurs internationaux, exprimé le plus explicitement par l'idée de cartographie romanesque. Dans chacun de ces trois essais, on voit se dessiner un atlas de l'art du roman qui a pour mérite de cartographier les découvertes esthétiques internationales de romanciers de toutes langues. En dépit de leur conception supranationale de l'art du roman, Fuentes, Kundera et Thirlwell ne cherchent pas à faire disparaître les frontières (culturelles, langagières) qui ont séparé et continuent de séparer les auteurs depuis les confins de l'histoire littéraire. Bien que l'idée du roman supranational semble de prime abord supprimer toute idée de séparation et de frontière, il faut préciser que l'histoire du roman n'est pas un espace sans bornes mais plutôt un espace composé de plusieurs territoires, qui se rassemblent autour de la forme du roman. Les notions d'atlas et de cartographie cherchent ainsi à stimuler une réflexion sur la valeur de la frontière en elle-même. Si le roman ne se restreint pas aux frontières, il ne les nie pas pour autant. Par conséquent, ce que l'on appellera l'espace-temps romanesque de Thirlwell, interroge certes la notion d'internationalisme mais il ne s'y réduit pas pour autant, car Thirlwell ne cherche pas à créer un territoire homogène et global. Il veille au contraire à privilégier l'hétérogénéité plutôt que toute forme de globalisation : un ensemble certes cohérent mais composé d'une multitude d'éléments disparates, à l'image de la ville dans ses romans.

2. Perméabilité des frontières de la « Nation roman »

L'œuvre romanesque de Fuentes est un exemple concret qui permet de voir émerger « autour de 1960, une nouvelle conception du roman qui ignore les frontières nationales en même temps qu'elle efface la frontière artificielle entre "réalisme" ("*realismo*") et "imaginaire" ("*fantasia*") »[434]. Ce n'est certes pas la première fois dans l'histoire de la littérature que des auteurs adoptent une perspective internationale sur leur art et son histoire, comme la notion de *Weltliteratur* chez Goethe en témoigne. En revanche, la spécificité de l'approche de Fuentes réside dans sa conception de l'art du roman comme espace liminal et incertain. Les œuvres que l'on dit souvent relever du réalisme magique – celles de Fuentes, d'Alejo Carpentier ou encore de Gabriel Garcia-Marquez – correspondent à une réalité hybride créée « au-dessous du trente-cinquième parallèle »[435], fruit d'une « culture de l'excès »[436] selon Kundera. Cette idée n'est pas sans rappeler le phénomène de saturation évoqué par Fuentes dans *Géographie du roman*, par laquelle le roman fait selon lui « disparaître la frontière artificielle entre "réalisme" et "imaginaire", et situant les romanciers, par-delà la nationalité de chacun, dans le territoire commun de l'imagination et de la parole »[437]. Cette vision du roman souligne la dimension collective de l'écriture, selon laquelle les auteurs se rencontrent, dialoguent, et se plaisent à brouiller ce qui habituellement reste séparé, tels la réalité et le rêve. En revanche, les structures hybrides issues de ce brouillage ne prônent pas une dissolution absolue des formes, car chez Fuentes comme chez Thirlwell, il ne s'agit effectivement pas de faire disparaître la frontière qui distingue les catégories mais plutôt de déplacer le lieu de la séparation. Thirlwell manipule la frontière entre réalité et rêve d'une manière qui rappelle le renversement entre sérieux et non-sérieux (voir première partie).

Autrement dit, l'œuvre de Thirlwell s'inscrit dans cette ouverture à l'internationale de l'art du roman, afin de déplacer la frontière entre roman britannique et roman du monde – ce

[434] Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, p. 9.
[435] Kundera, *Les Testaments trahis,* p. 45.
[436] *Ibid.*
[437] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 20. On comprend ainsi que situer le roman par-delà la nationalité n'est pas une posture politique ni un genre à part entière mais, comme le remarque Adam Kirsch à propos du *global novel*, une perspective : « The global novel exists, not as a genre separated from and opposed to other kinds of fiction, but as a perspective that governs the interpretation of experience », Kirsch, *The Global Novel. Writing in the World in the 21st Century*, p. 12.

qui montre par ailleurs que les romans de Thirlwell s'intéressent tout autant à l'hybridation comme résultat, qu'à l'hybridité comme processus. C'est pourquoi on propose d'étudier le paysage thirlwellien afin d'interroger la teneur et les dynamiques de son imaginaire dans la double perspective de la poïétique et de la poétique[438]. Tout comme la ville de Londres qui se trouve dans ses romans conjuguée à de multiples influences externes, le roman est chez lui un objet où se conjuguent des éléments multiples et disparates qui suggèrent une idée du langage, et de l'imagination romanesque, comme produit.

Pour cela, on insiste sur le point suivant : si le concept de frontière intéresse Thirlwell, c'est pour sa capacité à désigner un territoire possible de rencontres, et non de séparation. Et l'espace-temps exploré ici n'est autre que le territoire incertain et instable de l'entre-deux qui façonne tout autant la philosophie d'écriture de Thirlwell (poïétique) que les formes auxquelles elle aboutit (poétique). Comme la première partie en témoigne, la désinvolture mobilise une conception de l'incertitude et de l'instabilité non pas comme manquement ou limitation mais bien au contraire, comme outil de découverte et de connaissance. Le roman se meurt lorsque le lecteur pense atteindre une certitude et encore plus une conclusion définitive. En ce sens, parvenir à révéler les espaces incertains de l'expérience est l'un des objectifs du roman chez Thirlwell.

La répartition géographique des œuvres et des auteurs mentionnés dans *Miss Herbert* dépasse indubitablement les frontières du Royaume-Uni, et même de l'Europe. Tout comme « la thèse de Fuentes tient dans le rejet, hors du territoire du roman, des rapports de domination historiques, complexes mais puissants, qui continuent, comme l'on sait, de structurer l'espace économique et politique mondial »[439], la cartographie de *Miss Herbert* ne dessine pas une géographie littéraire à strictement parler (une répartition géographique des pays producteurs d'œuvres) mais plutôt une géographie imaginaire, façonnée par la fiction. La distinction est de taille car une géographie littéraire s'attache avant tout à étudier, comme le rappelle Michel Collot, « le contexte de la production littéraire »[440], ce qui revient finalement à approfondir les liens étroits qui restreignent l'œuvre à son territoire de production. La fiction de Thirlwell prend certes appui sur le territoire de production de l'œuvre (Londres et sa

[438] La notion *poïèsis* apparaît chez Aristote et Platon, et désigne alors la cause d'un événement. Tandis que la *poétique* attire l'attention sur l'art comme aboutissement, la *poïétique* s'intéresse quant à elle à l'art en train de se faire, non à l'art comme production mais à l'art comme mise en œuvre. Autrement dit, on utilise le terme poétique pour désigner les formes esthétiques qui caractérisent les romans de Thirlwell, tandis que le terme poïétique désigne la philosophie d'écriture de Thirlwell : les idées qui orientent ses choix formels.
[439] Perrot-Corpet et Gauvin, *La Nation nommée Roman fae aux histoires nationales*, p. 12.
[440] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 3.

banlieue) mais l'espace géographique de ses romans ne s'y limite pas. On observe effectivement un processus de transformation qui transcende la version modèle de Londres pour la déplacer dans l'espace et dans le temps, jusqu'à aboutir à une version autre, spécifique à l'œuvre et à l'imaginaire de Thirlwell. Cette nouvelle version correspond en d'autres mots à ce que Collot désigne comme ce « propre espace »[441] de l'œuvre, qu'il définit comme l'espace de « l'imaginaire et de l'écriture, qu'on ne trouve que dans le texte, et qu'on ne peut reporter sur aucune carte du monde connu »[442]. Et à juste titre, car on peinerait à situer sur un planisphère la métropole de *Lurid & Cute* qui est à la fois nulle part et potentiellement partout : une ville composite.

On peut ainsi apprécier l'importance que Thirlwell accorde à l'idée de l'art du roman comme territoire : « a map to the imaginary country shared between writers and readers »[443]. Sans pour autant se satisfaire d'entendre ici un simple écho du territoire imaginaire de Fuentes, on remarque que l'emploi du terme « *country* » suggère une parenté notionnelle qui laisse supposer une conception commune du roman en tant que Nation. L'expression de « Nation roman » apparaît dans les pages de Fuentes, mais on peut y voir la manifestation d'un phénomène dépassant les bornes d'une seule œuvre, et applicable au roman et à la littérature de manière générale. Cette notion, qui se caractérise par une dynamique de rassemblement, autant en termes spatio-temporels que conceptuels, exprime une vision de la pratique du roman qui :

> renouvelle à plus d'un titre la République des Lettres conçue par les humanistes de la Renaissance : d'abord, parce qu'elle rassemble des écrivains autour de valeurs qui restent fondamentalement celles de l'humanisme—à condition de préciser : non pas l'humanisme conquérant en marche vers une illusoire totalisation des savoirs et promoteur, pour les siècles suivants, d'une "raison universelle" européenne et colonialiste, mais un humanisme qui, d'Érasme à Montaigne en passant par Rabelais, conjugue le rejet sceptique des certitudes spéculatives à l'exigence éthique de penser "l'autre homme" comme "frère humain", par-delà les différences d'opinion, de race ou de culture[444]

[441] Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 3.
[442] *Ibid.*
[443] Thirlwell, *Miss Herbert.* Note sur la traduction : il convient de s'arrêter sur ce terme car sa simplicité est en soi problématique. Dans la perspective d'une traduction de cette note explicative de l'ouvrage, on serait en mesure de choisir parmi plusieurs traductions : pays, patrie, région. À défaut d'avoir un élément supplémentaire permettant de définir lequel de ces sens a été envisagé par Thirlwell, il nous reste la liberté d'interpréter ce terme, et son sens. C'est pourquoi on retiendra de « country » la notion de patrie, et le concept concomitant de « citoyen », non dans un sens politique mais plutôt dans une perspective communautaire.
[444] Perrot-Corpet et Gauvin, *La Nation nommée Roman*, pp. 11-12. On note au passage qu'après l'influence la *sprezzatura*, la notion de République rattache une fois encore la pratique du roman de Thirlwell à l'héritage humaniste.

Contrairement à ce que le terme pourrait suggérer, la Nation roman ne désigne pas une construction politique ou identitaire. Il est plutôt question d'une construction imaginaire en tous points éloignée de considération étatique, et qui désigne avant tout l'existence d'une communauté d'homme organisée autour d'un territoire commun. Cette piste de réflexion est développée par Thirlwell, qui semble reprendre à son compte cette idée en insistant sur l'importance de la notion de communauté et d'identité. Chez lui, cette nation se concrétise ainsi sous les traits d'un « pays imaginaire », qui a la particularité de rassembler les notions d'identité, d'imaginaire et de territoire dans une même image. En dépit de la relative simplicité du terme (*country*), on remarque que cette notion pose problème tant elle semble s'opposer à la conception du roman supranational telle qu'elle se manifeste chez Thirlwell, et dans une plus large mesure, chez Kundera et chez Fuentes. Ceci étant, la légitimité de l'usage des termes « nation » et « pays » pour parler d'un art supranational semble reposer dans le simple geste de réappropriation des termes en question.

On observe ici un mouvement de distanciation vis-à-vis de la teneur politique des mots, ce qui manifeste en premier lieu la « volonté provocatrice d'en finir avec les définitions nationales de la littérature pour proclamer le partage, par toute une génération romanesque, disséminée à travers le monde, d'un même "territoire" commun—territoire de l'imagination verbale en quête de "ce qui attend d'être écrit" »[445]. Il existe un enjeu commun entre la pratique du roman de Fuentes, de Thirlwell, et de Kundera ou encore de Roth (comme évoqué dans la première partie). La conception de l'art du roman de chacun de ces romanciers semble reconnaître l'existence d'une communauté internationale d'auteurs rassemblée autour des valeurs communes de la désinvolture – ce qui n'est pas sans rappeler l'utopie de l'abbaye de Thélème chez Rabelais.

Le roman permet à Thirlwell de mettre en relief la réduction conceptuelle dont le terme « pays » peut parfois souffrir. Thirlwell fait le choix conscient de définir l'art du roman comme un pays imaginaire afin de démanteler les visions réduites et restreintes de l'identité et de l'art, à des considérations politiques. En utilisant le terme « pays », Thirlwell semble s'amuser à souligner la contradiction volontaire et constitutive de son art. En effet, là où l'idée de nation insiste principalement sur l'existence d'une communauté d'hommes, l'idée de pays

[445] *Ibid*, p. 12. Fuentes souligne un renversement essentiel dans le rapport au monde observé par le roman. Semblable à l'idée de poésie chez Kundera, pour qui le poème s'apparente à un objet préexistant que le poète doit saisir et dévoiler aux autres, le roman apparaît chez Fuentes dans toute sa dimension herméneutique : « le roman est une recherche verbale de ce qui attend d'être écrit. Non seulement ce qui concerne une réalité quantifiable, mesurable, connue, visible, inconnue, chaotique, marginale, parfois insupportable, trompeuse, voir déloyale », Fuentes, *Géographie du roman*, p. 31.

insiste quant à elle sur le rapport étroit entre communauté et territoire, dans la mesure où un pays désigne une entité géographique et la communauté d'hommes qui l'occupe. Le caractère indissociable entre existence et géographie au centre de l'idée de pays est l'occasion pour Thirlwell de jouer avec désinvolture sur les termes par lesquels on définit officiellement l'identité. De ce fait, l'expression « pays imaginaire » précise que le roman ne peut exister sans communauté ni territoire partagé. Ainsi, Thirlwell semble nous dire que l'identité des œuvres et des romanciers est profondément ancrée dans ce territoire commun, tout en précisant que ce territoire partagé n'existe pas (dans le sens d'exister physiquement sur la carte). On conçoit ainsi comment l'identité se trouve au cœur des considérations géographiques chez Thirlwell, lequel se plaît à mettre en forme une conception de l'identité multiple et incertaine, vision proprement romanesque :

> L'enjeu de la pratique romanesque ainsi définie, c'est précisément de déconstruire les définitions essentialistes de l'identité (identité nationale, mais aussi religieuse, ethnique ou sexuelle) [...] ; de les déconstruire au profit d'une conception ouverte de la relation identitaire, toujours multiple, changeante et imprévisible. Ainsi, il ne s'agit pas d'ignorer les rapports de domination dans l'espace mondial, mais de leur opposer une autre appréhension du monde, à laquelle le roman ouvre l'accès, et revendiquée comme utopie, mais vitale[446]

Chez Thirlwell, l'art du roman rassemble une communauté d'auteurs et de lecteurs que l'écriture fait dialoguer, à la manière d'une carte qui met en relation les territoires – une communauté rassemblée autour du roman et de son histoire, réunie par-delà les frontières géographiques, politiques et culturelles comme l'illustre l'importance accordée par Thirlwell au rôle de la traduction dans l'histoire du roman. C'est pourquoi il envisage la traduction comme l'outil nécessaire à la survie et au développement de cette communauté. Le caractère utopique du projet est indubitable : le territoire de la nation roman désigne non seulement une communauté idéale mais aussi un lieu qui n'est pas, un espace imaginaire et non existant. À travers cette idée, on décèle chez Thirlwell un rapport à l'espace contradictoire, qui donne lieu à la représentation d'espaces en tension. À la fois ici et ailleurs, partout et nulle part, les espaces de la fiction chez Thirlwell gagnent à être étudiés dans la mesure où ils donnent forme, par leurs multiples contradictions et la vision désinvolte de l'espace qu'ils traduisent, à une conception proprement littéraire de l'espace dont les formes et dynamiques font apparaître la poïétique de l'écriture de Thirlwell.

---

[446] Perrot-Corpet et Gauvin, *La Nation nommée Roman*, p. 13.

B. Poïétique désinvolte de l'écart

On soutient ainsi que la « dimension proprement littéraire des représentations de l'espace »[447] permet de saisir la philosophie d'écriture de Thirlwell, sa poïétique, sur laquelle repose la spécificité de sa pratique de l'art du roman. Il existe de nombreuses correspondances entre les spécificités de la Nation roman, à laquelle Thirlwell semble adhérer (une vision qui relève d'une pensée à mi-chemin entre philosophie et éthique), et les choix formels qui orientent sa poétique. Entendue de la sorte, la cartographie du « pays imaginaire » proposée dans *Miss Herbert* dessine tout aussi bien les contours de l'histoire du roman, que ceux de son propre art du roman.

En revanche, Thirlwell aurait tout à fait pu se contenter de réutiliser l'expression territoire imaginaire, c'est pourquoi l'emploi d'une nouvelle expression attire notre attention sur la spécificité de la vision thirlwellienne. Celle-ci semble insister sur une caractéristique latente de la Nation roman définie par Fuentes. Comme le suggère l'utilisation du terme « pays », Thirlwell insiste sur deux choses : d'une part, les habitants du pays imaginaire du roman se rassemblent et s'organisent autour d'un espace commun (Fuentes et Thirlwell insistent donc sur le lien inséparable entre communauté et territoire, même imaginaire). Mais cet espace est d'autre part multiple, compte tenu qu'un pays est avant tout un assemblage de territoires rassemblés autour d'une conception supposément commune de l'identité. La pensée du roman de Thirlwell semble donc insister sur la multiplicité des territoires englobés par cette Nation roman et ce faisant, elle renseigne sur une poïétique qui cherche à négocier la pluralité et l'hétérogénéité, tout aussi bien d'un point de vue culturel que géographique et identitaire. Pareil au roman qui se dérobe à toute vérité unique, l'imaginaire de Thirlwell ne cherche pas à uniformiser les territoires, les cultures ou les identités, mais à en préserver les caractéristiques qui les distinguent, et qui les rassemblent tout à la fois. En réponse au souhait de préserver la différence, on verra que Thirlwell adopte l'image de la diaspora pour saisir les particularités de cet espace. En ce sens, son imagination attire l'attention sur la pluralité constitutive de la Nation roman et la multiplicité de ses attributs en faisant apparaître la délicate dialectique du singulier et du multiple, qui est le propre du roman désinvolte.

[447] Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 4.

1. Cosmopolitisme et « *Jewishness* » : motifs de l'écart

Le singulier et le multiple orientent ainsi l'esthétique de la désinvolture de Thirlwell. Tandis que la première partie de la thèse s'attardait sur la désinvolture comme mode de connaissance, cette seconde partie cherche à montrer comment l'irrévérence et la dissidence influencent la poïétique de Thirlwell pour aboutir à une poétique désinvolte : ce faisant, la désinvolture fonctionne également comme un mode de représentation. En effet, la conception thirlwellienne du roman exprime la « continuité entre l'expérience de l'espace et le langage »[448], une continuité marquée par la désinvolture et la recherche du décalage qu'elle véhicule. Entendue ainsi, la désinvolture s'apparente à un mode d'exploration imaginaire, fournissant des instruments et techniques nécessaires au romancier pour cartographier un territoire de l'existence que seul le roman est capable de révéler.

Plusieurs traits de cette poïétique désinvolte s'articulent autour de la notion d'écart. Dans le prolongement de la déviation libertine (chapitre 3), l'écart relève lui aussi d'une attitude proprement désinvolte, dans la mesure où il marque un pas de côté volontaire qui exprime un refus du conformisme dans son sens le plus général : refus de la conformité culturelle et morale d'une part, refus du conformisme stylistique et identitaire d'autre part. C'est sur ce dernier point que porte la poïétique de Thirlwell. Comme le terme « écart » l'indique, il est avant tout question d'une notion spatiale désignant un espace entre deux éléments. En ce sens, un écart est étroitement lié à la notion de « mesure », comme le souligne d'ailleurs le terme dans son sens musical, faisant référence à la « division du temps en sections d'égale durée »[449]. Même si on emploie communément le verbe écarter pour indiquer un processus de séparation et d'exclusion, l'écart thirlwellien ne vise pas la séparation et encore moins l'exclusion : au contraire, l'écart permet de tisser des jeux désinvoltes et irrévérencieux. Des dynamiques d'éparpillement et de disjonction ainsi que d'éloignement sont donc rendues apparentes par l'écart, et trouvent dans l'écriture de Thirlwell une expression poïétique à travers les notions de cosmopolitisme, de diaspora et d'exil.

[448] *Ibid*, p. 6.
[449] CNRTL.

a. Cosmopolitisme

Le concept de cosmopolitisme n'est pas strictement littéraire. La dimension philosophique du concept s'enracine dans des considérations politiques dans un premier temps. Bien que son usage l'ait progressivement restreint à un sens proche de « multiculturel », servant souvent à désigner un individu vivant ou ayant vécu dans plusieurs pays (ou un lieu, une ville par exemple, rassemblant des cultures diverses), on peut observer qu'à l'origine, la notion s'inscrivait dans une réflexion sur la nature de l'homme, et sur les liens entre l'identité et la société. Dès son origine, l'idée de cosmopolitisme interroge la place du politique dans l'existence et le rapport que l'homme entretient avec les conventions et les attentes de la société. Comme l'atteste son sens premier, le « citoyen du monde » (‘*kosmopolitês*’) évoque une conception de l'homme qui précède l'apparition de l'idée même de nation. Exprimant un être au monde qui transcende les divisions artificielles de nation, pays ou empire (qui apparaîtront ultérieurement), le cosmopolite, dans le contexte Antique, rend manifeste une interrogation sur la place de l'homme dans la cité et les rapports qu'il entretient avec le monde dit extérieur. Certes, l'organisation du monde antique autour de la cité cédera progressivement sa place aux idées de pays et de nations, mais le cosmopolitisme continuera d'exprimer cette interrogation philosophique fondamentale sur la nature de l'homme, par-delà les divisions artificielles (morales et politiques) imposées par la société.

C'est pendant la période des Lumières en Europe que le cosmopolitisme réapparaît à proprement parler, grâce à l'intérêt renouvelé pour les textes anciens et la consolidation des échanges économiques entre les pays. En revanche, le cosmopolitisme devient à cette époque une force opposée au nationalisme[450], signalant par là l'évolution du terme depuis son origine antique vers une acception nouvelle en réponse à l'émergence de l'idée d'état nation : « with the rise of the European nationstate, the term cosmopolitanism emerged as an alternative to the idea of nationalism and received perhaps its fullest philosophical elaboration in the writings of Immanuel Kant »[451]. Par cette récupération, le *citoyen du monde* perd sa dimension apolitique (pour Diogène, l'individu répond moins à la cité qu'au cosmos[452], ce qui

[450] « In the all-too-familiar period since the European Enlightenment, cosmopolitanism has been so closely embattled with nationalism that we forget that the idea of the cosmopolis is much older than the idea of the nation », Dharwadker, *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture,* p. 5.
[451] Cyrus R. K. Patell, *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*, p. 5.
[452] On observe une attitude de défiance relativement comparable chez les Cyniques et les libertins, deux groupes qui répondent à la nature et non à la société : « The best we can do to find positive cosmopolitanism in Diogenes is to insist that the whole Cynic way of life is supposed to be cosmopolitan: by living in accordance with nature

laisse entendre que l'homme ne se réduit pas à des considérations politiques), une négligence qui le cristallise dans une dynamique d'opposition entre nationalisme et cosmopolitisme avec pour regrettable conséquence l'enfermement de cette notion dans le seul cadre politique. Il est donc nécessaire de rappeler que le cosmopolitisme existe tout au long de son histoire sous plusieurs formes : politique, philosophique, culturelle, littéraire. Ces différentes conceptions du cosmopolitisme perdurent de nos jours, comme le prouvent les nombreuses taxonomies du concept dans les ouvrages qui lui sont dédiés[453].

En dépit des divergences entre les différentes réalités du terme, on retrouve des valeurs fondamentales communes dans chacun de ces contextes, valeurs qui remontent aux Cyniques et plus spécifiquement à Diogène. C'est en effet autour du IV^e^ avant J.C que le mot apparaît pour exprimer, tout d'abord, un certain « scepticisme envers les coutumes et traditions »[454], avant d'être repris et approfondis par les Stoïques qui placent au cœur de la notion la nécessité de l'entre aide parmi les individus (ce qui explique l'influence que la notion aura dans l'évolution du Christianisme). Bien que l'histoire du terme s'inscrive dans le contexte classique européen, la vision sous-jacente ne s'y limite aucunement car on rencontre une posture équivalente en Asie, dans le contexte de la pensée Bouddhiste. Dans un cas comme dans l'autre, et malgré les différences, on est en présence d'une pensée qui interroge l'appartenance et la différence, mettant en relief la notion de frontière : « As invented by the Buddhists and the Stoics, cosmopolitanism in antiquity is already a validation of inclusive, egalitarian heterogeneity, of the tolerance of difference and otherness »[455]. Il semble donc envisageable de soutenir que la désinvolture peut être définie comme un mode cynique, dans l'acception classique du terme : une posture mêlant subversion et jubilation.

Partant de la contradiction initiale formulée par les Cyniques, qui fait état d'une double appartenance, où l'homme est à la fois citoyen de la cité et citoyen du cosmos, on observe que la notion de cosmopolitisme rend explicite une réflexion sur l'existence selon une confrontation d'échelles de pensée. Elle souligne un rejet fondamental de toute réduction de la construction identitaire à une seule dimension, ainsi qu'un refus d'une conception immobile

---

and rejecting what is conventional, the Cynic sets an example of high-minded virtue for all other human beings », Pauline Kleingeld and Eric Brown, "Cosmopolitanism", *The Standford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 edition), https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/cosmopolitanism/.

[453] Cosmopolitisme moral : Singer, Ungeer, O'Neil, Nussbaum ; Cosmopolitisme politique : Harbermas, Rawls, Beitz, Pogge, Held ; Cosmopolitisme economique : Hayek , Friedman ; Cosmopolitisme culturel : Bhabha, Appiah. Pour une approche plus générale du concept, on se reportera à S. Vertovec et R. Cohen (eds.), *Conceiving Cosmopolitanism – Theory, Context, Practice,* Oxford : Oxford University Press, 2002.

[454] « The formulation was meant to be paradoxical, and reflected the general Cynic skepticism toward custom and tradition » Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, p.xii (notre traduction).

de l'homme. Comme en témoigne l'importance que Diogène accorde à l'exil, les cosmopolites prônent un rapport au monde et à l'identité avant tout défini par l'écart et le mouvement. Entendus, d'une part, sur le plan spatial comme le sens moderne du terme « cosmopolite » l'indique (un individu qui évolue et habite dans plusieurs pays et cultures), exil et cosmopolitisme expriment d'autre part une conception de l'individu reposant sur ce que Rosi Braidotti appelle « nomadisme philosophique »[456], accordant au mouvement, et donc au changement, une place de choix. En insistant sur l'écart et le mouvement, on cherche à souligner le caractère essentiellement dissident du cosmopolitisme, étant donné qu'il s'inscrit depuis ses origines dans un rapport insoumis, et contestataire[457], au monde. En dépit des connotations historiques et politiques attachées à la notion de « dissident »[458], on favorise ici un sens non politique du terme pour favoriser l'idée d'une dissidence d'ordre existentiel et ontologique.

C'est dans cette perspective que l'on peut inscrire la philosophie d'écriture de Thirlwell, compte tenu que la désinvolture valorise un certain nomadisme philosophique[459], si ce n'est une errance, en faisant de la contestation et de l'écart les moyens d'un renouvellement des formes et des idées. Loin de toute réduction politique, Thirlwell favorise l'idée d'un manque de respect vis-à-vis des coutumes et des traditions qu'il se plaît à définir, en référence au chapitre 3, comme une forme de libertinisme :

> Good novelists (or, maybe more honestly, the novelists I like) are often not just avant-garde in terms of technique; they are morally avant-garde as well. They are disrespectful (for one definition of cosmopolitan, after all, is the refusal to know one's place). They see distinctions and complications where other novelists had observed no such distinctions and complications. They are therefore libertines (even if, like Jane Austen, they do not seem like libertines)[460]

Cosmopolitisme et libertinisme peuvent donc être envisagés comme des notions désinvoltes dans le contexte du roman de Thirlwell. Cette citation permet de faire le pont entre la valeur littéraire que Thirlwell confère au libertinisme et au cosmopolitisme, dont il souligne une caractéristique commune : l'irrévérence. Thirlwell propose ainsi une définition

---

[455] Dharwadker, *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture,* p. 7.
[456] Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, p. 245.
[457] « The main legacy of *dissidence* for cosmopolitanism of dissent is in its 'tradition' of resistance to authoritarian rule », Tamara Caraus et Camil Alexandru Pârvu, *Cosmopolitanism and the Legacies of Dissent,* p. 8.
[458] On pense aux voix dissidentes entendues pendant la Guerre Froide en Europe centrale et de l'Est.
[459] Une expression qui rappelle d'ailleurs la remarque de Kundera : « mes sympathies vont aux nomades », Kundera, *Le Rideau*, p. 145.

du cosmopolitisme comme une forme d'irrévérence qui traduit un refus de connaître sa place (c'est-à-dire d'observer une place définie et définitive). Mais l'irrévérence dont il est question ici ne s'applique pas seulement aux individus mais aussi à la pensée, ce qui amène à considérer la désinvolture comme un mode qui conteste la sédentarité du sens et la place des valeurs. Sans en limiter l'interprétation au seul contexte spatial, on peut gloser sur le sens de l'idée de « place », et ainsi favoriser une interprétation d'ordre plus philosophique. À ce titre, le cosmopolite serait celui qui refuse de se borner à un seul contexte géographique, culturel et dans une plus large mesure, intellectuel et philosophique. Entendu de la sorte, le cosmopolitisme, tel que Thirlwell le définit, désigne une posture intellectuelle qui exprime un rapport au monde ouvert et irrévérencieux, assurant un être au monde sans qualités fixes par lequel l'individu peut s'inventer et se réinventer librement. Cette interprétation semble être confirmée dans *Miss Herbert*, lorsque Thirlwell oppose le provincialisme au cosmopolitisme, selon une géométrie qui n'est pas sans rappeler Philip Roth[461] : « And with every value, there is a flipside, a shadow, a secret twin, to this value called cosmopolitanism. The opposite of cosmopolitanism is provincialism. And provincialism is emptiness. It is an absence of subject matter; a lack of local ephemera[462] ». La posture cosmopolite du roman semble ainsi se dresser en opposition au provincialisme, qui désigne d'après Thirlwell une étroitesse d'esprit ainsi qu'un repli sur soi-même : une forme d'enfermement et de restriction volontaire, voire d'assujettissement, volontaire aux formes d'autorité. L'échelle supranationale semble donc nécessaire en réaction au provincialisme intellectuel que Thirlwell compare à un manque. Le cosmopolitisme se déploie ainsi chez lui selon les dialectiques de l'ici et de l'ailleurs, de l'ouvert et du fermé, du vide et du plein, de l'assujettissement et de la liberté. Ces oppositions influencent son écriture et la teneur de son imaginaire, comme en témoignent la profusion, et la diversité, des références littéraires et culturelles affichée dans *Miss Herbert* et sa fiction.

On relève dans *The Escape* plusieurs manifestations du cosmopolitisme. Le récit insiste sur le parcours écartelé entre plusieurs villes et continents du protagoniste Haffner. La géométrie de ce destin observe une symétrie qui se mesure de part et d'autre de l'Atlantique, et dont le récit rend compte sous forme de va-et-vient, en fonction des souvenirs du personnage, entre l'Amérique du Nord et l'Europe. En ce sens, le roman confère à Haffner une histoire personnelle transatlantique qui inscrit, au plus profond de ce roman, l'image d'un

---

[460] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 60.
[461] « The law of living: fluctuation. For every thought a counterthought, for every urge a counterurge », Philip Roth, *Sabbath's Theater*, p. 169.
[462] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 378.

entre-deux. Cette intermédiarité est d'ailleurs mise en abîme dès les premières pages, étant donné que l'action du roman se passe au tournant de siècle, sans oublier que la scène d'ouverture est observée par l'entrebâillement d'une porte de placard. Cette multiplication du motif de l'entre-deux rend manifeste la posture foncièrement intermédiaire qui est le propre du cosmopolitisme. Le roman d'ailleurs insiste sur la dimension ambivalente de la frontière, révélant la perméabilité de toute ligne séparatrice[463] (une perméabilité qui concerne également le frontière entre le privé et le public). Sous cet angle, la nature incertaine de la frontière devient l'occasion d'une problématisation conjointe des notions d'identité et d'espace. C'est là un aspect essentiel de l'œuvre de Thirlwell, et qui s'exprime à travers sa poétique de l'entre-deux.

Les implications de l'entre-deux sont rendues visibles dans la composition architectonique du roman, qui s'organise en de multiples parties qui traitent chacune d'une version particulière d'Haffner : les parties sont autant de fragments d'un portrait thématique du protagoniste. Tandis que la composition semble dire qu'il n'existe pas un seul Haffner mais plusieurs versions hétérogènes, dont l'assemblage donne une idée véridique de son « moi », on peut aussi lire cette fragmentation comme un commentaire sur la nature multiple et fragmentée de l'identité. Le sommaire permet par exemple d'apprécier d'un seul regard les multiples déclinaisons de ce personnage, et fait écho à la postface dans laquelle figure la liste des références (littéraires mais pas que) incorporées dans le roman. La symétrie du destin transatlantique du personnage trouve ainsi un écho dans la symétrie de la structure du livre, qui offre, de part et d'autre du récit, deux listes. Le roman semble par conséquent mettre en regard la multiplicité constitutive du personnage et la pluralité constitutive du roman.

Cette géométrie élégante gagne à être pensée dans la perspective du cosmopolitisme, car la liste des références et influences évoquées en postface de *The Escape* est une preuve indubitable de cette qualité supranationale. À travers ce postscriptum, Thirlwell fait le choix d'ajouter un élément supplémentaire à son roman qui a non seulement pour effet de rendre visible quantité de références mais aussi d'en révéler la profondeur de champ. Loin de considérer ce document comme un simple ajout injustifié[464], il est envisageable de l'appréhender comme un aperçu de la conception de l'œuvre, et d'y lire un aperçu de la

[463] Le protagoniste Haffner est l'exemple le plus parlant. Sa vie l'amène sans cesse à franchir les frontières, tout aussi bien nationales (sa vie se divise entre l'Amérique du Nord, le Royaume-Uni et l'Europe) que personnelles, comme en témoigne ses nombreuses conquêtes féminines. Il ne faut pas non plus oublier que le roman débute avec l'image liminale de la fin de siècle : « and so the century ended: with Haffner watching a man caress a woman's breasts », *The Escape*, p. 1.

[464] La critique néglige parfois cette postface, en la qualifiant de pompeuse.

poïétique de Thirlwell (sans oublier que cette liste brouille la frontière entre roman et essai, ce par quoi Thirlwell joue une nouvelle fois de son statut ambigu de narrateur-auteur). Cet *addendum* au récit, que l'on propose néanmoins de lire comme un élément intégral à sa stratégie stylistique, témoigne de la volonté de Thirlwell de révéler ses sources, et par là, de sa volonté de rendre explicite les éléments constitutifs de son territoire imaginaire et de son identité artistique. De cette manière, Thirlwell semble suggérer que le roman et l'homme partagent une multiplicité existentielle et ontologique.

Cette liste disparate d'auteurs offre ainsi une vignette de cosmopolitisme littéraire qui condense dans un espace restreint une multitude de nationalités et de langues diverses. À la fois illustration et manifestation, on y trouve dans la majorité des cas des auteurs à la double nationalité (telles que Constantine Cavafy, Blaise Cendrars ou encore W.H. Auden), ou encore des auteurs issus d'un contexte cosmopolite, comme c'est le cas de Kafka, tchèque mais écrivant en allemand. Autrement dit, cette postface rejoue, en miniature, les caractéristiques d'un espace cosmopolite dans lequel le roman puise ses origines. Elle permet par ailleurs à Thirlwell, avec une économie de moyens et d'espace, de rendre explicite la dépendance mutuelle entre l'acte de lire et l'acte d'écrire tout deux conjugués à l'échelle internationale. C'est pourquoi les pleines implications de cette note finale concernent non seulement sa vision cosmopolite de l'écriture mais également sa conception de l'écriture qui fait la part belle à ce que cette postface désigne des citations « légèrement adaptées ». La revendication des sources a pour effet de décupler le questionnement sur la singularité de l'identité des hommes et des sociétés, faisant du cosmopolitisme une source d'où peut jaillir une pensée sur l'identité et sur l'existence.

Thirlwell suggère par ailleurs que *The Escape* est en partie le produit d'une écriture communautaire, offrant une vision du roman (et de l'auteur) comme assemblage et multiplication de plusieurs voix, de plusieurs langues et de plusieurs identités. En contrepartie, la clôture du récit confronte le roman à une dynamique d'ouverture et de fragmentation, traduisant la philosophie de l'écriture de Thirlwell qui accorde à l'éparpillement, à la séparation et à l'écart une influence décisive. Il propose de voir le roman comme un espace imaginaire où cohabitent des œuvres de tout horizon, produites à des époques et dans des contextes culturels et littéraires divers, et qui cohabitent sur un même plan sans jamais s'assimiler totalement les uns aux autres. Cette vision du roman nous invite à penser le roman comme un carrefour d'espaces et de temps dans la mesure où son histoire dépasse les bornes d'une seule aire culturelle, d'une seule époque, d'une seule langue ou d'un seul et unique pays. Ainsi mis au carré, dans le sens où « imaginaire et réalité sont

imbriqués »[465], l'art du roman s'appréhende comme un espace en quatre dimensions qui ouvre l'imaginaire à une potentialité infinie de formes passées et en devenirs, permettant de démultiplier l'horizon d'attente du lecteur[466] (pour reprendre l'image phare de la théorie de la réception).

La résonnance entre la poïétique de Thirlwell et la perspective critique de Hans Robert Jauss ne surprendra pas, car elles s'articulent toute deux autour de l'idée d'écart. Comme Jauss le suggère, « si l'on appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières »[467], on peut alors concevoir le cosmopolitisme de Thirlwell comme principe constitutif de cet écart esthétique et intellectuel que l'esthétique désinvolte recherche activement. Cet écart, qui favorise l'invention de formes inopinées, traduit la pensée désinvolte comme incertitude, et promeut ainsi une créativité artistique qui prend appui sur l'expérience d'une déstabilisation esthétique (et ajoutons philosophique) qui est le propre, selon Jauss, de la valeur de l'art : « L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire »[468]. On apprécie donc la double valeur du cosmopolitisme chez Thirlwell : il représente un moyen pour lui d'orchestrer la rencontre entre une irrévérence politique d'une part, et une désinvolture philosophique de l'autre. Mais la posture cosmopolite n'est que l'une des expressions permettant de concevoir les enjeux de la poïétique de l'écart explorée par Thirlwell. La spécificité de l'écart apparaît plus clairement encore dans les notions « jewishness » et « diaspora », que la désinvolture investit d'une valeur esthético-philosophique, et qui affirment la nécessité d'envisager l'écriture de Thirlwell comme la tentative d'être, et de penser, plusieurs choses à la fois[469].

[465] Westphal, « Pour une approche géocritique des textes, *esquisse* », in Westphal (dir.), *La Géocritique, mode d'emploi*, p. 22.
[466] On s'attardera su cette idée dans la troisième partie, qui approfondira le rapport qu'entretient Thirlwell à l'histoire du roman.
[467] Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, p. 53.
[468] *Ibid*.
[469] « I like to think two things at once », voir interview en annexe.

b. Jewishness

L'intérêt de Thirlwell pour l'écart et le détachement explique son admiration pour des auteurs eux-mêmes cosmopolites, tels Henry James[470] ou encore Pouchkine et Nabokov[471], lesquels occupent une place importante dans son panthéon romanesque personnel. Thirlwell ne nie pas toutefois les réalités politiques sous-jacentes à leur condition d'artiste, prenant chaque fois le soin dans *Miss Herbert* de préciser leur(s) nationalité(s). On pourrait y voir une démarche contradictoire, laissant entendre d'une part que la valeur du travail du romancier se trouve dans sa capacité à pouvoir détacher son œuvre d'un contexte restreint, tout en rappelant, l'attachement inévitable des hommes à un pays d'origine et une nationalité. Loin d'être une contradiction maladroite, cette superposition recherchée permet à Thirlwell de déployer une dynamique simultanée de restriction et de dépassement qui confère à ces auteurs un double statut, voire un double état : ils sont à la fois ancrés dans une culture singulière (petit contexte), mais ils transcendent toute forme de restriction ou de réduction culturelle ou identitaire en élaborant volontairement leur imaginaire dans un contexte cosmopolitique multiple (grand contexte). À l'image de la désinvolture qui aime à naviguer entre le banal et le grandiose, entre grandeur et petitesse, les romanciers évoluent ainsi dans un espace imaginaire intermédiaire.

On notera l'usage d'une terminologie proprement kunderienne[472], reposant sur l'opposition entre « grand contexte » et « petit contexte » afin de conceptualiser le partage de la valeur d'une œuvre romanesque entre des considérations locales ('petit contexte' chez Kundera ; 'provincialisme' chez Thirlwell) et une portée supranationale ('grand contexte'), que Thirlwell désigne tour à tour par les termes « cosmopolite » et « internationale » (voir chapitre 6). Les similarités entre les conceptions de l'histoire du roman selon Kundera et Thirlwell ont déjà été relevées à plusieurs reprises : sa vision s'inscrit dans le prolongement de celle de Kundera, proposant d'approfondir, à la manière d'une variation, une conception commune de l'art du roman. Là où on peut attribuer la conception de l'histoire du roman de Kundera à l'événement historique relatif à la disparition de son pays, il se trouve que la conception de Thirlwell tire sa source dans une expérience plus personnelle, mais qui

[470] « the cosmopolitan American novelist Henry James », Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 54.
[471] « This, the fifth and final volume, is sadder […] And its heroes are two cosmopolitan Russian writers: Alexander Pushkin and Vladimir Nabokov », *ibid*, p. 371.
[472] Kundera, *L'Art du roman*.

débouche malgré tout sur une conception partagée de l'ontologie du roman. Alors que Kundera fut contraint à l'exil, expérience ayant probablement consolidé sa vision supranationale du roman, la vision de Thirlwell prend quant à elle racine dans sa conception de ce qu'est l'identité juive, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler, comme l'observe Michel Trebitsch, la figure de « l'intellectuel juif qui incarne à lui seul l'alternative et le conflit entre une identité définie en termes nationaux et une identité qui transgresse ces frontières politiques, sociales, culturelles »[473].

L'identité juive et la culture juive sont certes abordées dans les romans de Thirlwell, comme l'illustrent les personnages de Moshe dans *Politics* et Haffner (et son neveu Benjamin) dans *The Escape*, mais ces notions ne sont jamais, à proprement parler, l'objet précis de sa fiction. Faisant surface dans de nombreux essais et interviews, l'héritage juif de Thirlwell est à l'origine de cette affection pour l'écart, qu'il se manifeste sous les traits du cosmopolitisme, de l'identité juive, de la diaspora ou encore de l'exil. C'est ce que l'on peut voir dans *Miss Herbert* lorsque Thirlwell associe cosmopolitisme et identité juive : « Jewishness in this book is a motif for placelessness. It is the motif for universality, for a happy cosmopolitanism »[474]. Dans ces termes, la judéité représente l'expression d'un cosmopolitisme joyeux qui communique une vision positive du cosmopolitisme et de l'écart. D'emblée, on précise que les concepts de cosmopolitisme et d'identité juive sont débarrassés de toute connotation tragique ou mélancolique par un contrepied désinvolte (« for every thought, a counterthought »), évitant à ces notions la dimension kitsch qui les stigmatise souvent, dimension par laquelle la sentimentalité exaggère la nature des choses, ainsi que l'observe Thirlwell : « sentimentality is distinguished and objectionable simply because it is a form of emotional indulgence that depends upon a distortion of the way things are »[475]. Thirlwell s'oppose donc au principe réducteur et simplificateur inhérent à la sentimentalité, surtout lorsqu'elle concerne l'idée de judéité :

> I think there's a real kitschness to some contemporary American Jewish writing that I really can't stand. Some writers seem to latch onto something that just isn't there. Our generation of Jewish writing in America seems to be very sentimental. They cutesify things, figures like Schultz and Singer. There's cutesify of Singer, who could be a very patchy writer, and who actually at his best was very very *nasty*. Someone like Gary Shteyngart is different. Firstly, he's basically Russian. And he's doing a king of fake Jewishness, but he's doing it entirely knowingly. It's a Groucho Marx version of

[473] Michel Trebitsch et Marie-Christine Granjon, *Pour une Histoire comparée des intellectuels*, p. 15.
[474] Thirlwell, *Miss Herbet*, p. 272.
[475] Mark Jeffersonn, « What is Wrong with Sentimentality? », p. 529.

> Jewishness. And [Shalom] Auslander is different too. He's abandoned proper Orthodox Judaism, so I feel he can at least kind of talk about it. Without the sentimentality[476]

Autrement dit, Thirlwell s'inscrit en opposition aux auteurs sentimentaux, et propose de valoriser une définition désinvolte de l'identité, dans le but fin de frustrer les attentes sociales et les clichés sentimentaux, mais aussi afin de penser l'identité juive comme valeur littéraire.

La contre-définition qu'il propose suggère là encore une conception de l'identité comme mouvement et multiplicité. C'est ce qu'illustre la citation ci-dessus, dans laquelle Thirlwell invite à penser la judéité comme une métaphore (avant tout spatiale « *placelessness* ») de l'identité et de la littérature : l'expérience d'une absence de racine et d'ancrage spécifique. Il apparaît donc que la vision de l'identité de Thirlwell se construit à partir d'un manque et d'une instabilité qui permettent de ne pas se limiter à un provincialisme vide et réducteur de sens. Sa réflexion s'élabore en opposition à toute conception kitsch de la judéité, comme elle peut se manifester selon lui chez Isaac Bashevis Singer pour qui l'exilé et l'immigrant (deux figures du déracinement) représentent un destin tragique et traumatisant[477]. En favorisant le renversement sémantique de la notion d'identité juive, Thirlwell opte pour un regard désinvolte volontairement irrévérent qui donne à penser la judéité (et son absence de racine) comme une forme complémentaire du cosmopolitisme, faisant d'elle une qualité qui profite au romancier comme au roman.

Sans pour autant nier les réalités historiques liées à l'histoire juive (*Politics* met en scène un tailleur juif qui incommode par ses blagues le sérieux et la gravité de la Shoah, soulignant au passage les difficultés que ses personnages juifs rencontrent eux-mêmes dans ce rapport désinvolte à leur histoire), Thirlwell se démarque par rapport à toute autorité morale qui voudrait favoriser la gravité plutôt que la légèreté. Il valorise ainsi une perspective désinvolte par laquelle l'identité juive devient un motif poïétique de légèreté, permettant d'évoluer librement entre les frontières et par-delà les définitions restrictives. Témoignant ainsi de la multiplicité de toute expérience et de toute réalité historique, Thirlwell parvient, grâce à la désinvolture, à explorer la notion de judéité avec une mobilité déstabilisante qui bouscule avec force les acceptations sclérosantes et réductrices de l'existence. La démarche s'accorde avec l'attitude de Kundera, qui s'oppose lui aussi au kitsch moral et esthétique en insistant à de nombreuses reprises sur la qualité non tragique de son exil – lui dont l'œuvre et

[476] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 37.
[477] Thirlwell cite les mots de Singer au sujet de son expérience d'immigrant : « Literature has neglected the terrible trauma of those who are forced to leave their land, abandon their language and begin a new life somewhere else », Ilan Stavans, *Isaac Bashevis Singer: An Album*, New York, 2004, pp. 29-30.

la pensée soulignent que les romanciers ne sont pas des déracinés mais des cosmopolites[478]. Pas de culte de la gravité ni du tragique chez Kundera, pas plus que chez Thirlwell qui n'hésite pas à signaler, parmi les auteurs qu'il admire le plus, ceux qui se laissent séduire par le culte absolu du sérieux et de la gravité : « in general I tend to find over-rated what Sterne named gravity and Nabokov named poshlost': like Sebald and his various fakey European copies »[479].

c. Une littérature à « moitié juive »

La métaphore spatiale du déracinement rend ainsi compte de l'influence de l'identité juive sur l'imagination romanesque de Thirlwell. Son œuvre témoigne d'une poïétique qui invite à penser les dynamiques communes à la construction de l'identité juive et à celle de l'identité cosmopolite, toute deux ancrées dans une conception de l'individu comme entité multiple et incertaine. Toute pensée de l'espace implique inévitablement l'idée concomitante de mouvement. De même, l'identité juive inscrit chez Thirlwell une conception de l'identité dans le mouvement et la potentialité. Qu'il soit question de cosmopolitisme ou de judéité, ces postures marquent une dissonance certaine entre une conception de la tradition comme fixité et immuabilité et une conception de la tradition comme rupture et changement. Partie intégrante de sa poïétique, l'origine juive amène selon lui à penser l'identité dans une perspective supranationale et multiculturelle. Une nouvelle fois, on remarque les parallèles entre un questionnement sur l'identité de l'homme et la nature du roman. La symétrie des postures suggérées par l'identité juive et par l'identité cosmopolite se rejoignent dans la mesure où on est en présence de ce que Robin Cohen appelle un « comportement atypique »[480] (comme en témoigne l'importance de l'écart et du détachement) et qui désigne un refus de limiter l'identité à un ensemble de traits hérités fixes et invariables : « cosmopolites have been seen as deviant—refusing to define themselves by location, ancestry, citizenship or language »[481]. Du point de vue géographique, tout d'abord, il a été noté que l'identité juive fait état d'une relation à l'espace qui évoque l'attitude détachée des

[478] C'est ce que Lakis Proguidis précise dans l'ouverture du numéro 95 de *L'Atelier du roman* que la revue « a ses racines dans le séminaire que Milan Kundera a tenu à l'École des hautes études en sciences sociales de 1980 à 1994 sur le grand roman centre-européen », avant de conclure que « [n]ous sommes des cosmopolites. Pas des déracinés », *L'Atelier du roman*, No. 95.
[479] « Twenty Questions with Adam Thirlwell », *Times Literary Supplement*.
[480] Notre traduction.
[481] Steven Vertovec et Robin Cohen, *Conceiving Cosmopolitanism*, pp. 5-6.

cosmopolites, similarité que les régimes totalitaires du XX^{e} siècle ont tragiquement soulignée comme l'observe par ailleurs Cohen :

> In situations of extreme nationalism or totalitarianism, such as those of the Soviet Union, Nazi Germany or Fascist Italy, cosmopolites were seen as treacherous enemies of the state. It is not coincidental that the Jews and Romanies—'rootless' peoples without an attachment to a particular land—were first to be shunted to the charnel houses of the Holocaust and the bleak camps of the Gulag[482]

Ce contexte historique précis témoigne à lui seul du caractère souvent considéré dissident de l'absence de racines ou d'attachement géographique (et par extension national et politique) – détachement partagé par le cosmopolitisme et la judéité. Même si la dimension politique n'est pas l'objet de notre étude, on peut néanmoins remarquer qu'il existe une relation profonde entre identité et espace, que les régimes totalitaires ou le nationalisme extrême ne manquent pas de réaffirmer de façon inéluctable.

Pour en revenir à Thirlwell, on observe qu'en faisant la promotion d'une posture incertaine et instable entre cultures et territoires, l'élection de la judéité comme motif de sa poïétique de l'écart exprime non seulement son rapport à son héritage personnel mais surtout sa pensée esthétique. La judéité est un thème central de sa pensée, qui fait d'ailleurs l'objet de plusieurs parties dans *Miss Herbert,* sans oublier la fréquence à laquelle apparaît ce motif dans sa théorie. La source la plus riche à ce sujet est l'article « On Writing Half-Jewishly » publié dans le *Jewish Quarterly*[483]. C'est en effet dans cet article que Thirlwell traduit le plus explicitement la valeur littéraire que l'identité juive revêt à ses yeux :

> my deeper theory is this: like me, the Jewish is always half-Jewish. A disrespect for national borders has always been something that is essential to Jewishness. Which is to say: literature has always been half-Jewish too. It has always been in love with assimilation, and miscegenation[484]

Si l'identité juive est selon lui toujours un « entre deux », c'est en raison de sa nature apatride et déracinée. Ce sentiment puise tout d'abord sa force dans l'expérience personnelle de Thirlwell, car il se qualifie lui-même de « demi-juif » : « I'm Jewish on my mother's side, I'm 'technically' Jewish, which is a claim I don't like »[485]. Selon lui, la spécificité de son

[482] Cohen, *Migration and its Enemies: Global Capital, Migrant Labour and the Nation-state*, p. 190.
[483] Thirlwell, « On Writing Half-Jewishly », *Jewish Quarterly*, Winter 2007 (No. 208).
[484] *Ibid.*
[485] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 37.

origine juive réside donc dans ce caractère intermédiaire, qui définit selon lui l'identité juive de manière générale.

On peut ainsi remarquer, comme le suggère Cynthia Ozick[486], que Thirlwell puise tout d'abord dans son expérience personnelle l'origine de sa poétique désinvolte. Cependant, là où Ozick choisit de voir dans cette valorisation de l'entre-deux une fuite visant à se soustraire à la prise de position (qui serait attendue s'il était question de *identity politics*), il est à l'inverse possible de voir loin de tout caractère névrotique la simple expression d'une pensée sur l'homme comme potentialité :

> In fact, Cynthia Ozick had a huge go at me for a piece I wrote in the *Jewish Quarterly*, a piece half-jokey and half-entirely sincere, about how all great writing is half-Jewish; the joke being that it is *placeless*. My models for this were Svevo and Kafka. And Cynthia Ozick wrote a riposte in the subsequent issue of the *Jewish Quarterly* saying that I was typically lukewarm and British about my Jewishness. It's funny, I saw what I was writing as a refusal to be pinned down, and I guess she saw it as pathetic self-denial.[487]

En favorisant un regard qui déstabilise les distinctions binaires (juif, non juif), au profit d'une pensée et d'une écriture de l'entre-deux, Thirlwell suggère une vision de l'homme comme potentiel et indéterminé. On remarque que les notions de judéité, de cosmopolitisme (« a disrespect for national borders ») convergent avec les notions de mélange et d'assimilation (« literature has always been half-Jewish too. It has always been in love with assimilation, and miscegenation »). À la fois apatride, transgressive et irrévérente, la conception de l'écriture de Thirlwell met en forme un imaginaire spatialisé, à la fois territoire esthétique et éthique, qui s'organise invariablement autour de l'idée de frontière. On remarquait en début de chapitre que la frontière désigne chez Thirlwell un territoire possible de rencontres, et non de séparation. Il apparaît ici que la notion d'entre-deux transmet une vision de la frontière, espace incertain et instable, comme source de créativité. Tirant profit de cette instabilité inspirée de son identité « à motié juive », Thirlwell envisage le roman comme une forme qui évolue entre les cultures et entre les frontières sans jamais avoir besoin d'être précisément située : pour Thirlwell, la frontière désigne ainsi le lieu de tous les possibles (philosophique, esthétique ou encore éthique).

---

[486] « This is because as a writer he is an original, granted; but also because (here comes chutzpah on my part!) he derives his thesis from a personal circumstance, which always makes for lukewarmness. It is an old, old delusion (the delusion of ahistorical lukewarmness) that can lead to a statement like 'Svevo's identity…was Triestine, not Jewish. » Ozick, "Responsa", *Jewish Quarterly*, https://jewishquarterly.org/2008/04/responsa/.
[487] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 37.

Dans cette perspective, on constate que sa poïétique a pour objet d'explorer l'existence selon les possibilités offertes par l'entre-deux, permettant au roman d'articuler une dialectique complexe, « à la fois ici et là-bas ». La littérature en tant qu'espace liminal amène Thirlwell à concevoir l'imagination en termes spatiaux compte tenu que l'instabilité, le renversement et l'écart en constituent les caractéristiques principales. Comme il l'admet lui-même, cette double identité incarne son obsession de ne pas être réduit à une seule définition : « The neurosis about being half-Jewish is that you can always sidestep and become the other thing »[488]. Partant de cette dimension personnelle, Thirlwell explore esthétiquement les moyens d'accéder au souhait de devenir autre en faisant un pas de côté (autrement dit, devenir autre en faisant un écart). Son interprétation de l'identité juive comme entre-deux ne répond non donc pas d'une logique identitaire (dans le sens d'affirmation de soi) mais plutôt d'une logique désinvolte, qui pense l'être (et l'existence) par l'écart afin d'en démultiplier les possibilités. On a donc là une conception non-conformiste de l'identité juive, dans la mesure où Thirlwell y puise une capacité à être multiple et mobile, capacité qu'il s'applique à explorer dans et par l'écriture. La poïétique de Thirlwell s'appuie alors sur le refus[489] élémentaire d'une conception de l'identité unilatérale, proposant en contrepartie une théorie de l'être multiple incarnée dans la possibilité d'une littérature à moitié juive comme il l'indique :

> There's also this European Jewishness that British Jewishness is actually closer to. The not seeing it as the only part of your identity, that you could have two identities at once. And that's something I identify with. Emotionally, I want to be evasive. To be multiple. There seems to be nothing wrong with being more than one thing. Or, to put it another way, what I really want to write about now is halfness [490]

Être à moitié juif signifie donc être multiple. Le manque de définition (« to be evasive ») suggère dans ce contexte la recherche d'un espace existentiel où émotions et identités se mêlent, excédant librement les limites auxquelles les définitions habituelles les auraient restreintes, et participant d'une reconfiguration du territoire existentiel dont le roman se fait à la fois l'explorateur et le guide. Faisant le choix de s'écarter des catégories héritées et émoussées, Thirlwell invite par son écriture à déborder les frontières et les limites

[488] *Ibid.*
[489] Se dégage ici une parenté avec le romancier Français Jean Malaquais : « L'œuvre romanesque refuse la judéité comme empreinte identitaire et rejette la revendication de la mémoire communautaire comme source principale de la fiction », Sylvie Brodziak, « L'œuvre romanesque de Jean Malaquais. La diaspora, entre refus et reinvention », p. 85 *in* Nowicki Joanna et Radut-Gaghi Lucianna (dir.), *Diasporas, exils, cosmopolitisme*.
[490] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 37.

communément admises en valorisant la porosité de toute frontière. La morphologie kunderienne de la frontière (« toute chose peut immédiatement se muer en son contraire »[491]) trouve ici une variation appropriée dans la théorie thirlwellienne qui accorde au renversement et à la variabilité une autorité philosophique incontestable : on peut ainsi interpréter la réaction vive de Ozick comme un refus farouche de placer au cœur du phénomène humain une instabilité fondamentale que Kundera et Thirlwell proposent quant à eux de cartographier. On mesure donc l'impact que la notion de frontière comme espace instable et multiple a sur l'écriture de Thirlwell. C'est pourquoi la vision de Thirlwell esquisse une philosophie de l'écriture comme un espace où l'identité et l'imagination ne sont restreintes à aucune autorité, ni aucun espace prédéfini. Cet idéal est d'ailleurs symbolisé dans les pages de *Miss Herbert* par la reproduction du passeport de Paul Steinberg, qui traduit avec ironie l'importance triviale accordée aux frontières :

> And so Paul Steinberg's passport is a simulacrum of a passport: it represents the essence of passportness: with its italic handwriting and smudged stamps, its curlicues and countersigns, it demonstrates the absurdity of politics, the grandiloquent façade of borders and of nations. It is a grand joke at the expense of the homogenous style of history, reserving its secret praise for this passport's opposite: the true and ideal passport which is a personal and universal, half-Jewish style[492]

À la différence du passeport, Thirlwell propose ainsi de définir l'identité artistique à partir d'un style « à moitié juif », un style diasporique fait de multiples imports, faisant office de carte d'identité du romancier exilé qui évolue dans les interstices et explore l'intermédiarité de l'expérience humaine.

2. Écriture diasporique et exil imaginaire

Ainsi, Thirlwell invite-t-il à penser l'identité selon une opposition entre (1) un passeport civil (un document délivré par le gouvernement d'un État qui atteste de l'identité et de la nationalité d'un citoyen) et (2) un passeport artistique, le style (un document imaginaire qui renseigne moins sur le lieu d'origine de son détenteur que des lieux de passage). « Citoyen du monde » grâce au style, le romancier se soustrait à la nécessité de cibler et de signaler son

[491] Thirlwell, « Tout est condamné à être risible », *Le Figaro*.
[492] Thirlwell, « On Writing Half-Jewishly », *Jewish Quarterly*, No. 208, Winter 2007.

point d'origine, et fait prévaloir une conception de l'identité comme appartenance multiple (« personal and universal »), comme mouvement et comme ambiguïté. La notion de multiplicité, être plusieurs choses à la fois en devenir constant, est un concept très important chez Thirlwell, ce que l'usage de la notion de diaspora suggère. Cette notion s'inscrit dans le prolongement des notions de cosmopolitisme, d'identité juive ou encore d'exil, dans la mesure où la diaspora consolide et rend explicite la dimension spatiale de l'imaginaire de Thirlwell.

Une fois encore, l'accent est mis sur un concept polémique qui tend à opposer des définitions contradictoires. Les notions valorisées par Thirlwell s'inscrivent dans des considérations politiques qu'il choisit volontairement d'ignorer, privilégiant plutôt une utilisation esthétique des termes. Ainsi, « diaspora » ne fait pas exception :

> Historically, a diaspora may be felt as a tragedy. But in terms of literature, in terms of style, it is a comedy. The painful displacements and forced immigrations can lead to painfully international influences and steals: the happy ending of new inventions in literary history[493]

On constate que Thirlwell ne nie aucunement les réalités historiques et contemporaines, très souvent tragiques, associées au concept de diaspora. Néanmoins, la gêne, voire l'incompréhension, que son utilisation suscite est un composant élémentaire du fonctionnement de la désinvolture romanesque, et qui manifeste la capacité de la littérature à transcender des évènements et des situations humaines tragiques. C'est justement sur cette aptitude au renversement, caractéristique de la désinvolture, que la poétique de Thirlwell repose, ce qui lui permet de jouer avec les registres et les définitions afin de les réhabiliter dans une perspective existentielle plutôt que politique.

Selon lui, l'intérêt du terme « diaspora » réside dans sa capacité à rendre palpable l'opposition permanente entre deux types de rapport à la réalité : l'une qu'il qualifie de politique et l'autre de culturel[494]. C'est précisément cette distinction qui est à l'origine de son cheminement romanesque (comme en témoigne le titre ironique de son premier roman, « *Politics »,* qu'il conçoit comme une plaisanterie). Interroger la poïétique de Thirlwell revient à interroger ces notions et leurs relations à l'acte d'écriture. Dans une certaine mesure, tout le projet romanesque de Thirlwell repose sur le renversement sémantique de termes que

[493] *Ibid*.
[494] « It is important to distinguish between political diaspora, the historical Diaspora and diaspora as a cultural phenomenon », Adam Thirlwell, « In Praise of Diasporas », *Jewish Quarterly*, No. 209, Spring 2008.

l'œuvre invite à reconsidérer sous une tout autre lumière. Débouchant ainsi sur une pensée cosmopolite dont la valeur transcende les frontières, et qui œuvre à rassembler une communauté d'auteurs (et de lecteurs) disséminés dans des « petits contextes » multiples, il apparaît que la diaspora s'applique tout autant à la pratique de Thirlwell qu'à la littérature dans son ensemble.

a. Écriture diasporique

On a vu que le cosmopolite fait montre d'une volonté de s'affranchir des frontières et des barrières afin de jouir d'un être au monde à cheval entre des espaces, des cultures et des langues. L'identité du cosmopolite est ainsi non réduite à un territoire ou une nation précise, valorisant à la place une conception de l'existence qui fait cohabiter des formes de 'différence', et inscrit son rapport à la réalité dans une perspective plurielle. De manière semblable, on observe que cette pluralité se manifeste également dans le concept de diaspora que Thirlwell envisage comme une possibilité esthétique du roman. Étymologiquement, le terme peut être rapproché du verbe grec (*diaspeirô)*, signifiant 'dispersion', et qui permet de désigner aussi bien la dynamique que son résultat. On retrouve cette double nature dans le terme « diaspora » qui fait à la fois référence, d'un point de vue historique, à la dispersion du peuple juif suite aux persécutions de l'Antiquité, ainsi qu'à l'état qui résulte de cette dispersion, c'est-à-dire « l'ensemble même des dispersés ainsi que l'espace de la dispersion »[495]. Désignant à la fois une dynamique et à une condition, le terme « diaspora » participe dans la poïétique de Thirlwell à la structuration du rapport contradictoire que son imaginaire entretient avec l'espace, tandis que la pensée esthétique qui s'attache au phénomène diasporique exprime à la fois une démarche et son résultat.

L'idée de diaspora, terme issu d'un champ notionnel qui gravite autour de l'idée de dispersion[496], a la capacité de faire converger dans une même notion deux impressions mêlées d'étendue et de spécificité. C'est dans cette double dimension que l'on propose d'aborder le rôle qu'occupe la diaspora chez Thirlwell, car elle inscrit son imaginaire sur la double échelle du local et de l'international. Dès lors, elle témoigne d'un rapport multiple à la réalité.

[495] Stéphane Dufoix, *Les Diasporas,* p. 7.
[496] Le terme « "diaspora" est devenu un terme servant à évoquer à la fois tout phénomène de dispersion à partir d'un lieu ; l'organisation d'une communauté ethnique, nationale ou religieuse dans un ou plusieurs pays ; une population répartie sur plus d'un territoire ; les lieux de dispersion ; tout espace d'échanges non territorial, etc. » *ibid*, pp. 3-4.

Comme l'observe Joanna Nowicki, on attache deux significations majeures au concept de diaspora : « celle qui voit en diaspora une dispersion dans le sens de *diffusion à partir d'un point*, ou plus spécifiquement *une migration*, et celle qui voit en diaspora un groupe, généralement *une minorité* au sein d'une population plus large dont elle se différencie »[497]. Tandis que la dynamique diasporique fait état d'un mouvement (migration et exil), l'état diasporique désigne quant à lui une communauté (minorité) qui s'intègre et se détache tout à la fois. Mais l'idée de diaspora intègre inévitablement dans la question de la construction identitaire l'idée de mouvement. La communauté diasporique désigne avant tout une expérience existentielle spécifique, définie par un processus oxymorique, de dispersion et de rassemblement que la pensée postmoderne explore dans le courant du XX^{e} siècle :

> C'est dans ce cadre que se développe une vision de la « diaspora » radicalement différente des définitions ouvertes et catégoriques. Là où ces dernières insistent sur la référence à un point de départ et sur le maintien d'une identité malgré la dispersion, la réflexion postmoderne privilégie l'identité paradoxale, le non-centre et l'hybridité[498]

Expérience du mouvement, de l'éparpillement, et de la différence : la diaspora immanquablement fait concevoir son identité à l'individu dans la perspective d'un entre-deux, susceptible de trouver une expression formelle dans les structures hybrides et composites. Se construire entre deux points dans l'espace et dans le temps, entre deux lieux et deux cultures, entre deux langues, entre deux rapports au monde – voilà le fondement de l'écriture diasporique.

Le terme de diaspora trouve certes son origine dans la tradition juive[499] (le mot dispersion est d'ailleurs « l'équivalent du mot hébreu *galouth* », signifiant « exil »[500]) mais son sens contemporain ne s'y restreint désormais plus. Non seulement le terme diaspora « n'est plus la marque distinctive et négative d'un seul peuple »[501], pouvant désormais être employé pour faire référence à toute communauté dispersée à travers le monde mais, comme en témoigne l'art du roman de Thirlwell, la diaspora désigne aussi une recherche active. Thirlwell choisit en effet d'explorer les possibilités esthétiques ouverte par les usages

[497] Joanna Nowicki, « Diaspora, Exil, Cosmopolitisme : rapports tensionnels entre ces trois éléments exemple des intellectuels exilés de l'autre Europe », p. 10.
[498] Dufoix, *Les diasporas*, pp. 26-27.
[499] « L'usage actuel est lié à l'emploi du terme dans la traduction en grec de la Bible hébraïque par 70 lettrés juifs d'Alexandrie : la Bible de Septante », *ibid*, p. 7.
[500] Nowicki, « Diaspora, Exil, Cosmopolitisme : rapports tensionnels entre ces trois éléments exemple des intellectuels exilés de l'autre Europe », p. 10.
[501] *Ibid.*

contemporains du terme diaspora (étant l'objet de mutations récentes) afin d'y puiser le potentiel poïétique et les ressources poétiques d'un phénomène « débarrassé de sa charge négative lourde de malheur, de persécution et de punition »[502]. Cette perspective s'inscrit dans la démarche de réinvention désinvolte de mots traditionnellement chargés de pathos car, comme évoqué plus haut, Thirlwell déplore que l'exil soit dans l'ensemble réduit à la dimension sentimentale du phénomène : « Exile is a concept automatically tainted with a sense of sentimental melodrama »[503]. Fruit d'un certain automatisme moral débordant de sentimentalité[504], il découle de l'acception sentimentale du terme un simplification réductrice de l'exil qui écarte la possibilité de proposer une interprétation différente du phénomène[505] pour en explorer les possibilités existentielles.

C'est pourquoi, partant de l'exemple de Kundera, il convient selon Thirlwell de réhabiliter la notion d'exil afin d'en proposer une compréhension honnête, débarrassée de l'aveuglement sentimental : « Kundera's own skeptical analysis of exile, however, forms part of his aesthetic project, part of the novel's investigation […] of emotion and, in particular, of emotion's history of self-deception »[506]. Est donc manifeste chez Kundera une prise de distance vis-à-vis de la notion d'exil entendue dans la perspective historique, car selon lui « la seconde moitié du siècle passé a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens chassés de leurs pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant »[507]. Par nécessité, Kundera, ainsi que de nombreux autres auteurs exilés, à l'image de Věra Linhartová, favorisent un écart sémantique et proposent d'explorer ce phénomène existentiel à sa juste valeur, en dépit des nombreuses connotations tragiques qu'il peut revêtir selon les contextes historiques. C'est justement la vision de l'exil comme légèreté et liberté que Kundera et Linhartová valorisent, proposant une définition « où l'émigré est présenté comme un être en permanent équilibre tel un acrobate suspendu sur un fil »[508] – deux auteurs qui invitent à penser l'exil comme une prise de distance envers un ailleurs, ni ici ni là-bas.

---

[502] Dufoix, *Les Diasporas*, p. 121.
[503] Thirlwell, « Unbearable Stardom ».
[504] « À mon sens, on interprète trop souvent le terme « exil » avec sentiment ou passion, sans tenter de l'analyser de manière critique », Linhartova, *Pour une ontologie de l'exil*, p. 127.
[505] « The qualities that sentimentality imposes on its objects are the qualities of innocence. But this almost inevitably involves a gross simplification of the nature of the object. And it is a simplification of an overtly moral significance. The simplistic appraisal necessary to sentimentality is also a direct impairment to the moral vision taken of its objects », Jefferson, *What is wrong with sentimentality?*, p. 527.
[506] Thirlwell, « Unbearable Stardom ».
[507] Kundera, *Une Rencontre*, pp. 145-146.
[508] Ana Maria Alves, *Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera*, p. 112.

b. Exil imaginaire

Cette dimension fait écho à la qualité intermédiaire que Thirlwell accorde à l'écriture diasporique qui, à la manière de l'auteur exilé acrobate (on remarque que l'activité n'est pas sans risque), ne se limite pas aux frontières et refuse « l'assignation communautaire »[509] au profit d'une gouvernance autonome de l'individu. La figure de l'exilé peut ainsi est associée à une posture de dissidence métaphysique, qui cherche à promouvoir la liberté individuelle contre toute forme de système cloisonnant. On peut même ajouter que Thirlwell pousse cette logique plus loin car, à la différence de Kundera et Linhartová, il ne voit pas seulement dans l'exil la possibilité de se soustraire vers un ailleurs mais aussi la promesse d'une multiplicité. Là où l'exil implique une négation du lieu en faveur d'un ailleurs pensé sur le mode de l'absence, ni ici ni là-bas, Thirlwell propose au contraire de penser l'ailleurs non comme retrait mais plutôt comme dédoublement. L'ailleurs prend chez lui la forme d'une impossibilité, autant « à la fois ici et là-bas » que « partout et nulle part à la fois » qui font de l'auteur exilé non seulement l'expression d'une liberté absolue mais aussi l'expression d'une potentialité absolue. Tout comme Kundera qui souligne la contradiction inhérente à la définition sentimentale de l'exil, exprimant à quel point « on rumine des clichés sur les droits de l'homme et on persiste en même temps à considérer l'individu comme la propriété de sa nation »[510], Thirlwell voit dans la condition de l'exilé un moyen de rompre les chaînes identitaires (ce que le mode diasporique renforce) et de contrecarrer les processus d'uniformisation : « I cannot quite understand some people's sense of nationality or national allegiance, it seems such a huge claim. Maybe that's why I'm attracted to writers who write in a language they did not grow up with, or who write in exile »[511]. De la sorte, le déracinement et le déplacement sont les marques du roman selon Thirlwell. On aperçoit ainsi une image du romancier comme figure cosmopolite et exilée, évoluant dans plusieurs cultures à la fois, par-delà les délimitations, et manipulant plusieurs langues sans souci d'allégeance, d'où l'importance capitale de la traduction et de l'ouverture sur l'autre (voir chapitre 7).

Cette valorisation de l'exil et de la diaspora n'est pas une pratique limitée aux auteurs que nous venons de citer. Kundera et Linhartová ne sont que deux exemples parmi tant

[509] Séverine Mathieu, « Identités plurielles : couples mixtes et transmission du judaïsme », p. 57.
[510] Kundera, *Une Rencontre*, p. 146.
[511] Thirlwell, « In Praise of Diasporas ».

d'autres. Jean Malaquais, par exemple, opère une récupération conceptuelle de la diaspora qui débouche sur une version littéraire de celle-ci, « bâtie sur la migration, phénomène ancestral et universel »[512]. Dans une plus large mesure, il est envisageable de concevoir l'histoire du roman dans l'optique de cette modalité exilique, tant le nombre d'auteurs exilés est conséquent. Sans restreindre la dimension de l'exil aux seules considérations biographiques, on observe par ailleurs que la posture exilée exprime des valeurs profondes de l'art du roman. Bien que ces auteurs aient chacun fait l'expérience de l'exil au sens propre, il convient de rappeler que Thirlwell mobilise quant à lui la notion d'un point de vue strictement conceptuel. On peut ainsi rapprocher l'utilisation de l'exil chez Thirlwell de l'idée d'une expérience de pensée, motivée par une conception du roman proche de ce que Barbedette appelle « la littérature d'hypothèse »[513] et qui « ne s'intéresse qu'au problème et affirme qu'aucune réponse ne saurait être complémente satisfaisante : elle laisse le jeu ouvert »[514]. Cette perspective recoupe ainsi la vision de l'exil volontaire selon Linhartová, qui y voit justement « un point de départ vers un *ailleurs*, inconnu par définition, ouvert à toutes les possibilités ; et dans cette optique, [l'exil] sera vécu comme un temps plein, comme un commencement sans but défini et, surtout, sans espoir spécieux de retour »[515]. L'exil volontaire et imaginaire représente donc, pour Thirlwell, une situation existentielle spécifique quoique non actuelle, dont la fonction poïétique est d'ouvrir sa pratique de romancier vers un ailleurs esthétique et philosophique. Une sensibilité sentimentale pourrait lui reprocher la condition irréelle de cet exil, regrettant une supposée négation de réalités historiques, mais il convient de rappeler que l'exil volontaire a longtemps été constitutif des pratiques littéraires[516], qu'il soit entendu comme situation existentielle ou comme posture imaginaire (voire philosophique) – sans ignorer que la dimension imaginaire de l'exil de Thirlwell renforce le caractère désinvolte de sa proposition esthétique. Il n'est donc pas impossible de fonder, comme Thirlwell le propose, une pratique d'écriture sur des postures imaginaires visant à favoriser une dynamique de relativisation de l'existence, faisant de « l'exil l'expérience décisive qui permet une nouvelle exploration du réel, la découverte d'un nouveau monde »[517].

---

[512] Sylvie Brodziak, « L'œuvre romanesque de Jean Malaquais. La diaspora, entre refus et réinvention », p. 89.
[513] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, p. 89.
[514] *Ibid.* Barbedette y oppose par ailleurs ce qu'il appelle « la littérature des preuves [qui] pose un problème et prétend y apporter une solution définitive », *ibid*.
[515] Linhartova, *Pour une ontologie de l'exil*, p. 129.
[516] « With James joyce we normally speak of a voluntary exile, a self-chosen physical as well as spirtitual distancing […] An author such as Bruce Chatwin describes himself as a voluntary nomad », Frank, *Migration and Literature*, p. 18.
[517] Salmon et Haniman, *Devenir minoritaire*, p. 59.

On peut d'ailleurs évoquer les remarques de Guillaume Bridet qui rappelle qu'« être réellement exilé n'est pas un prérequis pour penser exil [...] *A Contrario*, il est sans aucun doute plus facile d'exalter l'exil quand on a, sous un certain rapport, quelque chose qui ressemble à un chez-soi ou du moins qu'on est établi dans une forme de stabilité »[518]. Il n'est pas impossible de penser l'exil depuis le confort d'une situation stable, d'autant plus que dans le cas précis de Thirlwell, la pensée exilique et la pensée désinvolte, se rejoignent dans la valorisation commune du « minoritaire »[519], visant avant tout à « provoquer une fission de l'expérience ; non pas l'entrée dans le trop fameux imaginaire mais l'expansion, la dissémination d'expériences aussi réduite que possible »[520]. Ce qui revient à dire que pour Thirlwell, l'exil est à la fois la certitude d'une réalité existentielle et la promesse d'une possibilité esthétique.

c. L'exil ou le mouvement de l'imagination désinvolte

Parler d'écriture diasporique chez un auteur implique d'appréhender son écriture dans une perspective spatiale dont la valeur métaphorique confère à l'exil une dimension philosophique et esthétique. Tout comme la notion d'exil (imaginaire ou pas) le laisse entendre, l'exilé fait d'abord l'expérience d'un déplacement qu'il est nécessaire de penser dans son ensemble pour en apprécier la teneur philosophique. On peut parler de plusieurs morphologies de l'exil dans le sens où les différences d'optiques entre exil volontaire ou exil subit expriment une conception particulière de l'homme et de son identité. En opposition à l'exil subi, qui « consiste sans doute dans l'expectative que le temps suspendu prenne fin et dans l'espoir de retrouver le *statu quo* antérieur, inchangé »[521] (à la manière de *L'Odyssée*, il est question d'un mouvement circulaire dans lequel toute projection dans l'avenir est en fait un regard en arrière), il semble plus justifié de rapprocher Thirlwell de l'idée d'un « exil transfiguré », selon l'expression de Linhartová. Selon elle, l'exil transfiguré engage l'auteur sur le chemin qui mène vers un « "sans lieu", vers cet *ailleurs* qui demeure à jamais hors d'atteinte »[522]. Cette définition correspond le plus justement au cas de Thirlwell, étant donné

[518] Guillaume Bridet, « Edward W. Said, de l'exil réel à l'exil métaphoriques », p. 235.
[519] « D'une certain manière, penser en exil relève d'un choix du minoritaire que chacun est en mesure de faire ou pas », *ibid.*
[520] Salmon et Haniman, *Devenir minoritaire*, p. 104.
[521] Linhartova, *Pour une ontologie de l'exil*, p. 130.
[522] *Ibid*, p.129.

que l'exil transfiguré met l'accent sur la dimension ouverte du processus, rappelant la notion d'entre-deux chère à Thirlwell. Entendu de la sorte, l'exil s'apparente non plus à une peine (selon son sens étymologique premier) mais à une nécessité métaphysique, et esthétique, sur laquelle repose « la découverte essentielle [de] la relativité des choses »[523]. Concevoir l'écriture selon l'optique de la diaspora et de l'exil représente ainsi chez Thirlwell un choix qui est encore une fois motivé par sa volonté de dévoiler « la relativité fatale des vérités humaines »[524].

L'exil et la diaspora possèdent donc une fonction cognitive qui permet à Thirlwell de concevoir sa pratique de romancier comme écart volontaire, écart qui s'apparente à une forme de désertion dans la mesure où « quitter le territoire national de son propre gré et sans approbation des autorités est […] assimilé à un acte d'hostilité déclarée. Des mesures punitives sont prises à l'encontre de ces déserteurs que sont les exilés volontaires »[525]. Suite aux observations du chapitre précédent sur la notion de désertion, il apparaît donc qu'exil imaginaire et diaspora s'inscrivent dans la logique de l'irrévérence désinvolte. Étudier la poïétique de Thirlwell permet ainsi de rendre manifeste, sous un nouvelle angle, l'importance du pas de côté et de la prise de distance dans son imaginaire et qui, sans aller jusqu'à le qualifier « d'hostile », témoigne néanmoins, comme le suggère l'écart stylistique selon Jean Starobinski[526], d'une forme d'opposition face au monde.

Pris dans leur ensemble, les motifs de l'écart (cosmopolitisme et exil imaginaire) et de l'entre-deux (judéité et diaspora) font apparaître ce que l'on pourrait appeler le mouvement de l'imagination désinvolte. Chez Thirlwell, le travail du romancier n'est pas tant de former une pensée mais plutôt de la déformer en s'ouvrant à des influences multiples (dans tous les sens du terme). L'écriture diasporique équivaut donc à une reconnaissance de la pluralité du monde et des expériences, conjuguée à la multiplicité des êtres et de l'existence. Dans cette perspective, l'exil représente chez Thirlwell l'un des soubassements de la philosophie d'écriture romanesque, facteur de distanciation et de décalage vis-à-vis du monde mais aussi de soi-même. Ce constat rappelle à plus d'un titre la conceptualisation de l'identité juive selon Derrida, pour qui le « rapport à l'identité juive fait ici figure de paradigme, alors qu'il constate son "appartenance sans appartenance à la judéité ou au judaïsme" »[527]. Tout comme

[523] *Ibid*, p.130.
[524] Kundera, « Le théâtre de la mémoire », *Le Monde Diplomatique*.
[525] Linhartová, *Pour une ontologie de l'exil*, pp. 128-129.
[526] Starobinski, *La Relation critique*.
[527] Charbonneau, *L'Exil et l'errance*, p. 107.

chez Derrida, chez qui l'écriture multiplie les « motifs du métissage ou de l'hybridité »[528], on rencontre chez Thirlwell les signes d'une hybridité culturelle, spatiale mais également formelle (voir chapitres 8 et 9). C'est pourquoi le prochain chapitre propose d'approfondir cette dimension en analysant la représentation des espaces dans les romans de Thirlwell, car on remarque que l'hybridité témoigne d'une dynamique de transformation et de mouvance propre au roman contemporain, lequel multiplie les expressions d'une « loi du changement et du transvasement qui insensiblement se révèle être la condition même de la vie »[529].

L'« entre-deux » incarne donc une volonté d'écrire et d'exprimer un rapport au monde complexe et instable, multiple et mobile. Point de rencontre des notions de cosmopolitisme, d'exil et de diaspora, l'« entre-deux » témoigne dans l'écriture de Thirlwell d'une instabilité nécessaire à toute forme d'imagination et de création. Sa poïétique, fondée sur une conception « à moitié juive » de la littérature, suggère une pratique du roman qui emprunte à la diaspora sa structure paradoxale (et oxymorique), à la fois locale et internationale, ici et ailleurs, singulière et multiple. Thirlwell propose ainsi de concevoir le roman comme un pays paradoxal, partageant de nombreuses caractéristiques avec la Nation roman de Fuentes, à la fois singulier et multiple, que les romanciers habitent et façonnent. S'inspirant de la diaspora, Thirlwell propose une vision de l'art du roman comme une impossibilité non pas restrictive mais stimulante, un espace qui se veut partout et nulle part à la fois. À la fois dynamique et état, la diaspora du roman laisse entrevoir une vision de l'écriture à la fois comme dissémination et comme agglomération, dialectique par laquelle l'imagination se meut pour produire des objets multiples et singuliers, maintenant un équilibre précaire dans cette contradiction fondamentale.

Le rôle de l'écart souligne donc l'assimilation de l'écriture à un mouvement. Tout comme l'importance de l'exil imaginaire le signale, l'écriture de Thirlwell répond d'une logique désinvolte qui fait la part belle au mouvement et à l'instabilité. Les motifs évoqués dans ce chapitre participent donc tous d'une conception spécifique du rapport entre mouvement et écriture, entre mouvement et identité – illustrée par le refus d'être clairement défini au profit d'une conception multiple de l'identité, car en perpétuel mouvement. Il importe donc de revenir sur la distinction, évoquée au début du chapitre, entre identité cosmopolite et identité multiculturelle. Tandis que le terme « multiculturel » suggère une

[528] *Ibid*.
[529] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 94.

appartenance multiple (un état), la notion de cosmopolitisme renvoie quant à elle à une dynamique qui envisage la multiplicité comme un mouvement. Guy Scarpetta éclaire la distinction avec élégance :

> Le cosmopolitisme que je vise, ni mot d'ordre, ni utopie, serait plutôt de l'ordre d'un mouvement, d'une *expérience*, sans cesse à reconduire et à déplacer : expérience du franchissement, de la transgression des identités, de l'explosion des limites, de l'arrachement à la terre et aux mythes, de la circulation infinie des nominations[530]

En tous points éloigné de discours politiques et idéologiques, le cosmopolitisme dont il est question chez Scarpetta et Thirlwell insiste sur la nature par-dessus tout imaginaire et littéraire du phénomène, n'ayant « que fort peu de chose à voir avec la vieille rengaine humaniste sur les « citoyens du monde. » [...] liée à la philosophie des Lumières, [qui] suppose un optimisme, une croyance au progrès et, pour tout dire, un rêve de société universelle qui ne sont plus guère de saison »[531]. Comme l'insistance sur le mouvement en témoigne, ce cosmopolitisme littéraire a pour finalité le maintien d'une dynamique de franchissement : « c'est dans une dimension de traversée, de diaspora et de franchissement que cette universalité (qui n'a rien d'une « uniformité ») peut et doit être cherchée »[532]. On retrouve dans la valorisation littéraire des notions d'entre-deux, d'exil et de diaspora les traces de la loi du mouvement perpétuel observée chez Fuentes ou encore Kundera et Scarpetta. Dans le sillage de ce dernier, on peut observer que le cosmopolitisme littéraire (qu'il est important de différencier de l'idée d'une littérature cosmopolite) est en soi une philosophie d'écriture qui oriente des poïétiques autour des notions de frontière, de limite et de traversée. Selon Olivier Remaud, cosmopolitisme et cosmopolite sont « indissociable[s] de l'imaginaire du déplacement. Dans la légende dorée du citoyen du monde, l'expérience de la mobilité est capitale [...] La liberté d'aller partout et de respirer tous les airs apparaît indispensable au genre de vie qu'il vaut la peine de mener. Elle signale un style d'être potentiellement universel, une morale individuelle incommunicable »[533]. Favorisant une écriture diasporique, qui rend problématique la frontière, Thirlwell place à la source de sa poïétique et de sa fiction un détachement constitutif de l'art du roman, qui n'est pas sans rappeler le principe d'ironie socratique. À ce propos, Cyrus R. K. Patell suggère un rapprochement fécond entre ironie

[530] Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, p. 22.
[531] *Ibid*.
[532] *Ibid*, p. 23. Ainsi, le cosmopolitisme de Thirlwell ne doit pas être confondu avec un cosmopolitisme uniformisant fondé sur un humanisme universaliste, qui cherche à imposer des valeurs communes. La distinction est approfondie dans le chapitre suivant.

socratique et ce qu'il nomme l'« ironie cosmopolite », envisagée comme un art de l'écart : « a version of Socratic irony that requires you to distance yourself from your cultural assumptions to be able to hold them up to scrutiny »[534]. En adoptant une posture ironique semblable, Thirlwell introduit dans son écriture une stratégie de distanciation vis-à-vis de sa propre culture et de son propre héritage, prérequis pour s'ouvrir à d'autres cultures et d'autres formes d'existence.

On peut d'ailleurs ajouter que l'on approche ici de la définition du cosmopolitisme envisagée par Bryan S. Turner, qui met également en parallèle l'ironie cosmopolite et un processus de « détachement ironique »[535], fondamental à l'idée de « cosmopolitan virtue » :

> Cosmopolitanism does not mean that one does not have a country or a homeland, but one has to have a certain reflexive distance from that homeland. Cosmopolitan virtue requires Socratic irony, by which one can achieve some distance from the polity. The principal component of cosmopolitan virtue is irony, because the understanding of other cultures is assisted by an intellectual distance from one's own national or local culture[536]

À partir de cette définition, il semble envisageable d'appréhender le cosmopolitisme comme une forme d'exil (ce que Turner désigne par « éthique de l'exil » : « Cosmopolitan virtue may well turn out to be the ethic of exile »[537]), qui exprime une attitude philosophique plutôt qu'une situation existentielle concrète, souvent associée à un contexte politique particulier[538]. Après tout, l'exil désigne étymologiquement, et historiquement, une peine : l'exclusion de la Cité. Dans ce déracinement à la terre natale, l'exil est assimilé à une situation qui déshumanise, ainsi que le suggère Skarga qui l'appréhende comme une violence, « une violence faite à mon être et à ma capacité de me construire », en faisant référence à Hannah Arendt : « Être déraciné, cela veut dire n'avoir pas de place dans le monde, reconnue et garantie par les autres »[539]. Mais là où Arendt et Skarga perçoivent une perte, une rupture capitale (et à juste titre), Thirlwell propose, non sans provocation, une autre interprétation du terme qui, par renversement, propose de considérer l'exil comme un atout pour le romancier. Dans cette perspective, on saisit un nouvel écho de la conception stylistique de l'exil selon

---

[533] Olivier Remaud, *Un Monde étrange*, p. 29.
[534] Patell, *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*, p. 15.
[535] Rapport, *Apprehending Anyone: the non-indexical, post-cultural and cosmopolitan human-actor*, p. 98.
[536] Bryan S. Turner, *Cosmopolitan Virtue, Globalization and Patriotism*, p. 57.
[537] *Ibid*, p. 59.
[538] Ce que Thirlwell exprime dans ces termes : « Exile is a concept automatically tainted with a sense of sentimental melodrama », Thirlwell, "Unbearable Stardom".
[539] Barbara Skarga, *Penser après le Goulag*, p. 145.

Scarpetta qui propose lui-aussi de tirer profit de ce déracinement afin de le poursuivre dans le déplacement perpétuel :

> tenter l'intenable position d'une traversée systématique, d'un exil essentiel, d'une diaspora sans fin reconduite, d'une mouvance, d'un arrachement à tout ce qui enracine, qui fixe et fige, percevoir qu'aucune valeur n'est localisable et qu'aucune langue n'est toute — ce n'est rien d'autre, au fond, que le cosmopolitisme[540]

Vu de la sorte, la valeur de l'exil est explicitement renversée : non plus subi, l'exil est désormais une action liée à la recherche de la frontière et de la limite.

Thirlwell exprime lui-même cette association de l'exil à une traversée lorsqu'il évoque sa vision de la littérature : « I prefer a roll-on, roll-off literary theory »[541] (on reviendra plus en détail sur cette idée dans le chapitre 6). En faisant le choix d'une vision de la littérature comme mouvement et traversée, Thirlwell attire notre attention sur l'exploration de « l'entre-deux » menée dans ses romans. Le cosmopolitisme littéraire assure un rôle moteur dans sa philosophie d'écriture, lui permettant d'articuler le refus de tout « enracinement » (entendu comme limitation) au souhait d'aménager l'espace littéraire comme traversée. Comme en témoigne le prochain chapitre, la représentation des lieux favorise la construction d'espaces liminaux et incertains. C'est cette incertitude et instabilité présentes à de nombreux niveaux de son écriture qu'il convient d'interroger car elles orientent la mise en œuvre stylistique de sa pensée qui a recours à des stratégies d'écritures précises, telle que l'hybridité et l'ironie. En effet, la prise de distance cosmopolite est comparable à l'ironie car elles expriment le souci commun de remettre en question et de relativiser toute certitude ou vérité – une démarche que l'on pourrait résumer par cette remarque de Vladimir Jankélévitch : « l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective. — Et en même temps qu'il s'éloigne de nous, l'objet va rejoindre dans l'espace les autres objets qui serviront à le définir »[542]. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant si Jankélévitch s'intéresse à l'ironie, au cosmopolitisme et à l'exil, car comme le rappelle Olivier Remaud, le « paradoxe de la "multiprésence", décrit par Vladimir Jankélévitch, désigne l'impossibilité de l'omniprésence. Forcé de n'habiter qu'ici, tandis qu'il voudrait encore être là-bas, l'exilé charge son imagination de lui aménager le dépassement de cette impossibilité »[543]. Cosmopolitisme, exil et diaspora contiennent donc un degré certain d'ironie dans la mesure où ils portent en eux la

[540] Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, p. 25.
[541] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 330.
[542] Vladimir Jankélévtich, *L'Ironie*, p. 21.

capacité de nous libérer et de nous extraire de la contingence d'un contexte culturel, nationale, identitaire, géographique hérité[544], et fait valoir une pensée de l'expérience humaine comme mouvance, instabilité et multiplicité.

[543] Oliver Remaud, *Un Monde étrange. Pour une autre approche du cosmopolitisme*, p. 127.
[544] « L'ironie n'est-elle pas la liberté, c'est-à-dire le mouvement qui nous porte *au-delà ?* » Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 35.

CHAPITRE 5 : LE RAPPORT MÉTAPHORIQUE DU TEXTE ET DE L'ESPACE

Depuis l'irruption de Don Quichotte sur les chemins mitoyens du rêve et de la réalité, le roman s'est révélé comme l'un des outils les plus précis pour sonder l'indissoluble relation entre langage et réalité – entre fiction et réel. L'influence indubitable de la fiction sur la conception de notre rapport à la réalité (on entend par réalité les représentations que l'on fait du réel) est une donnée constante du phénomène littéraire, que chaque époque réinvente et redéfinit à sa manière. L'idée du roman comme miroir du monde fut certes mise en lumière par Stendhal[545] mais elle était déjà implicite dans le roman de chevalerie qui, malgré l'empreinte du merveilleux, était capable de normaliser une version de la réalité auprès d'un large public : plus on renforce les normes et conventions du roman, plus la vision de la réalité qu'il façonne est tenue pour vraie. Mais qui dit 'normal' et 'réalité' ne dit pas 'réel', c'est pourquoi des œuvres singulières font date en soulignant, comme le fait Cervantes, les dangers de cette normalisation. Le roman peut tout à fait être pensé comme un miroir, mais il est nécessaire de comprendre que ce miroir est trompeur. Il reflète certes une image de la réalité mais sa surface est imparfaite : elle transforme et reconfigure le réel et ses proportions, laissant entrevoir des versions déformées de la réalité.

Ainsi, et comme le rappelle la passion pour les livres qui anime Don Quichotte ou encore Emma Bovary, l'art du roman place au cœur de son expression singulière un regard critique sur l'aptitude du langage à produire la réalité, aptitude sur laquelle des œuvres rares (parfois nommées anti-romans) se penchent pour explorer la nature ambiguë de tout langage, mêlant artifice et authenticité. 'Critique' ne veut cependant pas dire 'destructeur'. Comme en témoignent les œuvres de Cervantes et de Flaubert, la narration peut s'appuyer sur des formes fermement établies dans l'imaginaire commun (le roman de chevalerie, le roman sentimental) afin d'éclairer par la fiction et dans le langage la condition langagière de notre expérience du réel, fondamentalement illusoire ainsi que le signale Fuentes : « [La littérature révèle] le

divorce permanent entre les mots et les choses, la séparation entre l'*usage* représentatif du langage et l'expérience de l'être du langage. La littérature est l'utopie qui voudrait réduire cette séparation. Quand elle la cache, elle s'appelle épopée. Quand elle la révèle, elle s'appelle roman et poème »[546].

Accepter cette définition du roman signifie qu'il consiste en un projet paradoxal, construisant et détruisant la réalité tout à la fois. Il construit, car le roman produit, à son tour, un nouveau langage selon un processus dialogique inhérent au genre, comme le souligne Bakhtine. Il détruit, car le roman signale l'insuffisance de tout langage dont il ne peut pourtant se passer, ainsi que l'illusion sur laquelle il repose. En dépit de la lucidité manifeste du roman vis-à-vis du langage, il ne peut ironiquement exprimer cette méfiance que par l'intermédiaire du langage. Ce constat ironique représente l'une des tensions inhérentes à l'art du roman, si bien que l'ennemi de l'art du roman n'est autre que le roman lui-même. En témoignent les conventions du roman réaliste qui se sont imposées dans les esprits depuis le XIX^e^ siècle, faisant progressivement passer l'illusion réaliste pour vraie. L'illusion du roman comme représentation stricte du monde, ou comme image du monde tel qu'il est, trouve certes des expressions différentes selon les périodes, mais à chacune d'elles, le roman tend à s'imposer comme dépeignant la réalité avec fidélité. On pense par exemple au réalisme social du XX^e^ siècle, et notamment à sa version soviétique, qui charge le roman d'une responsabilité sociale et politique, dont l'objectif se résume à façonner par le langage une vision uniforme et unique de la réalité selon des caractéristiques définies par l'État (faisant du roman un outil de propagande). Que des systèmes totalitaires s'approprient la production romanesque (et artistique dans une plus large mesure) pour infléchir la vision individuelle de la réalité est une preuve incontestable, quoique sinistre, que le roman, et le langage, inventent la réalité, le cas échéant pour la falsifier.

Que l'on considère *Don Quichotte, Madame Bovary* ou plus récemment les romans de Thirlwell, on remarque que l'art du roman s'y s'élabore à partir de cette méfiance élémentaire, trouvant son expression stylistique dans une conception du langage comme potentialité multiple. Les stratégies narratives se construisent autour d'un principe dialogique qui trahit la relativité essentielle de tout langage, de toute langue, et de toute représentation de la réalité, ainsi que l'irruption auctoriale et la multiplicité des points de vue l'ont montré dans

---

[545] Avant d'être reprise par Flaubert notamment, comme le rappelle Isabelle Daunais : « Flaubert a, comme Stendhal, recouru à la métaphore du miroir pour décrire l'activité du romancier », *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 23.

[546] Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, p. 181.

la première partie. On pourrait contester la filiation évoquée, et préférer une remise en contexte des romans de Thirlwell dans la perspective du roman postmoderne par exemple. Le choix de souligner une posture partagée par des œuvres si différentes et éloignées dans le temps se justifie dans la mesure où cette thèse exprime une conception de l'art du roman comme phénomène irradiant et non convergeant : l'histoire du roman n'est pas entendue comme succession et progrès mais comme une chambre d'échos, d'où la possibilité de lier les œuvres entre elle en dehors des contraintes d'ordre chronologique, culturel ou géographique. En ce sens, ce que l'on appelle le roman « postmoderne » semble éclairer, dans un contexte historique et culturel restreint, des caractéristiques de l'art du roman qui préexistent cependant le style dit postmoderne :

> what has so persistently been regarded as the prerogative of the Modernist and Postmodernist novel (and of a few rare predecessors), namely an exploitation of the storytelling properties of language, *has in fact been a characteristic of the novel since its inception*[547]

Cette précision s'impose dans la mesure où ce cinquième chapitre aborde des stratégies stylistiques que l'on serait tenté de qualifier hâtivement de stratégies modernistes, postmodernes ou encore postcoloniales. Or, en signalant le refus d'associer la notion d'hybridité, par exemple, au seul cadre postmoderne, on favorise une approche inspirée par la posture désinvolte de Thirlwell qui promeut une pensée ne limitant pas le langage à une seule réalité. Ainsi, on continue d'explorer la capacité du roman désinvolte à faire de l'écart « une force centrifuge [exaltant] la pluralité des langages comme garantie d'une vérité qui ne soit ni partielle ni partiale »[548].

La description des lieux et de leurs attributs dans les romans de Thirlwell donne à voir une spatialisation de la poïétique de l'écart reposant avant tout sur une problématisation de l'entre-deux comme espace de liberté (portée par des structures poïétiques tels que l'exil, le cosmopolitisme, la diaspora), ce qui n'est pas sans rappeler « le sentiment d'appartenance multiple, de métissage dû à un monde plus cosmopolite que jamais [qui] est la dominante de la littérature postcoloniale »[549]. Adam Thirlwell, romancier postcolonial ? Même si, encore une fois, il ne s'agit pas de restreindre une œuvre ou des dynamiques à une seule époque ou un seul mouvement littéraire, la question est intéressante car elle met en lumière l'une des

[547] Brink, *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, pp. 6-7.
[548] Calvino, *Leçons américaines*, p. 150.
[549] Moura, *L'Europe Littéraire et l'ailleurs,* p. 174.

tensions centrales de l'œuvre : la dialectique entre centre et périphérie. En évoquant le postcolonialisme comme piste, et non comme cadre de réflexion, on propose de penser les romans de Thirlwell dans la perspective mondiale, comme le suggère Thirlwell avec le slogan romanesque suivant : « Multiplicity! Levity! World History! »[550]. Gardant en toile de fond la notion de littérature mondiale, ce chapitre propose de saisir comment les lieux rendent explicite la tentative de réconcilier le local et le global dans une même pensée, mais aussi comment la représentation de l'espace suit une dynamique simultanée de construction et de destruction, l'objectif étant de montrer comment la représentation des lieux s'étaye selon le principe d'ironie flaubertienne, de façon à « juxtaposer des réalités différentes »[551]. La conception de l'espace apparaît ainsi comme métaphore du texte romanesque, ce qui conduit à penser la qualité composite des espaces comme le produit de réalités multiples entre lesquelles le regard romanesque se glisse.

A. Cartographie du roman

1. Le roman et la carte

L'activité cartographique et la pratique du roman entretiennent de longue date des liens étroits qui suggèrent une affinité profonde entre ces deux modes de représentation du monde. La carte et le roman ne permettent pas seulement de représenter le monde mais aussi d'en fournir une lecture, faisant de la cartographie et de l'écriture romanesque deux modes de connaissance. On observe dans le vocabulaire critique de certains romanciers une utilisation fréquente des métaphores rapprochant l'écriture d'une activité de découverte et de cartographie. Chez Thirlwell, il apparaît que le roman (comme art et comme histoire) recoupe en de nombreux points la cartographie dans ses spécificités ; le roman est comparé à la fois à une technique de représentation et à un outil de pensée.

D'ailleurs, l'histoire du roman a multiplié les figures du cartographe. On pense par exemple au récit de *Heart of Darkness* qui plonge le lecteur dans l'exploration d'une géographie on ne peut plus métaphorique. Un autre exemple, plus à propos encore, consiste en

[550] Stokes, « Ruthless Levity: an Interview with our London Editor, Adam Thirlwell ».
[551] Brink, *The Novel*, p. 138.

la figure floue de l'arpenteur dans *Le Château* de Kafka, chargée de faire des relevés et des mesures de terrain associés au domaine du château éponyme. La cartographie, cet outil permettant de visualiser et de penser l'espace, attire l'attention sur la mutabilité des espaces et de leurs représentations. Ainsi, chez Kafka le statut et la fonction des lieux ne cessent d'échapper à la compréhension des personnages et à la cartographie mentale qu'ils en ont[552]. La question de l'espace est d'autant plus saisissante chez Kafka dans le cas de *L'Amérique*, car l'action se passe dans le nouveau monde et la représentation de l'Amérique fournie dénote une capacité d'invention d'une exactitude déroutante compte tenu que Kafka ne s'est jamais rendu aux États-Unis pour s'en inspirer. On se rend compte alors qu'imaginer un roman, c'est souvent imaginer le monde.

D'autre part, la critique littéraire et les discours qui gravitent autour de l'activité littéraire n'ont de cesse de mobiliser des concepts et des images connotant une vision spatiale de la littérature. Comme le soulignent Xavier Garnier et Pierre Zoberman dans leur introduction à *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* la notion d'espace littéraire est très répandue et même monnaie courante dans la critique contemporaine. Selon eux, l'activité littéraire permet justement de produire un « espace littéraire ouvert »[553], qu'ils désignent comme « pure mise en relation de lieux, ignorant même l'idée de concurrence »[554]. Selon cette définition, la pratique du roman obéit à une dynamique semblable à celle guidant l'activité cartographique qui se propose également de configurer des lieux et de les mettre en relation, quoique schématiquement, dans le but d'en fournir une représentation certes simplifiée mais malgré tout complexe. L'idée d'espace littéraire, qui « se définit et se comprend par la manière dont il s'organise, se distingue d'autres espaces, se divise, se structure, mais aussi se perçoit »[555], est ainsi le produit d'une activité étroitement liée à la cartographie, qui se caractérise notamment par « ce qu'on y inclut et ce qu'on rejette à la marge ou à l'extérieur »[556]. Entendu ainsi, l'espace n'est pas une donnée pure et concrète mais la projection mentale (puis graphique) de la configuration d'un espace. C'est pourquoi on peut être tenté de dire que le roman et la carte sont les fruits d'une même capacité d'abstraction.

[552] Un autre exemple, extrait du *Procès* de Kafka, dans lequel la chambre, espace a priori privé, devient public par l'irruption de deux inconnus au réveil du protagoniste.
[553] Garnier Xavier et Zoberman Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, p. 192.
[554] *Ibid.*
[555] Pierre Zoberman, « Représentations du littéraire : divisions, révisions et répartitions », p. 81 *in* Garnier Xavier et Zoberman Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*
[556] *Ibid.*

Même si le roman ne se résume pas seulement à la problématique de l'espace, ce dernier est néanmoins l'une des données entrant dans la composition du roman.

Thirlwell a d'ailleurs recours à la métaphore spatiale pour visualiser et conceptualiser l'histoire du roman, ou tout du moins, sa version de l'histoire du roman. Comme signalé dans le chapitre précédent, le sous-titre de son essai *Miss Herbert* désigne l'histoire du roman comme la « carte d'un pays imaginaire ». La question de la spatialité littéraire est ainsi reconnue dans cette formulation, ce qui justifie que l'on s'intéresse aux choix qui orientent la représentation de l'espace dans la fiction de Thirlwell. La carte évoquée par Thirlwell renvoie à la posture qu'il adopte envers l'histoire du roman. La cartographie, loin de déboucher sur une représentation objective du monde, propose une lecture particulière qui renseigne sur la vision de son auteur. Penser la littérature en termes spatiaux correspond peut-être au souhait cartographique de fournir une visualisation de la somme des parties d'un objet complexe et insaisissable que l'on appelle le roman. On verra que la cartographie romanesque, sans se limiter à une représentation statique, fait apparaître dans la représentation même de l'espace les phénomènes et les dynamiques qui lui donnent forme.

Projection et distorsion

Les romanciers n'hésitent pas à employer la métaphore de la carte et de la cartographie pour rendre compte de leur travail. Dans son introduction au roman *Autobiography of a Corpse* de Sigizimund Krhizhanovsky, Thirlwell attire par exemple l'attention sur les fissures qui informent la représentation des lieux, ce qui l'amène à rapprocher l'activité d'écriture de Krhizhanovsky d'une cartographie paradoxale : « he maps one of the strangest and yet most logical topographies in literature »[557]. Lorsqu'il évoque la question du pastiche dans *Miss Herbert,* Thirlwell précise au passage que cette technique s'apparente à une cartographie stylistique, car elle permet de dessiner les limites d'un style donné : « a pastiche transfers the prose style to a new content (while parody transfers the prose style to an inadmissible and scandalous content): it is therefore a way of testing out the limits of a style. It is a form of map-making » [558]. La carte apparaît également dans la fiction de Thirlwell. En témoigne l'observation anodine d'un détail physique qui suggère l'existence discrète d'un monde miniature : « Haffner considered Zinka's knee. At its tip, there was a small scar, translucent.

[557] Thirlwell, *Autobiography of a Corpse,* Sigizmund Krzhizhanvovsky (introduction), p.xiii.
[558] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 88.

A blurred and miniature map of France »[559]. On voit que la métaphore de la carte et l'activité de la cartographie participent à la démarche de miniaturisation évoquée dans la première partie. Dans l'extrait cité ci-dessus, le narrateur, loin de reléguer le détail à une observation cocasse, souligne la double nature de la cicatrice par le biais de la paréidolie (l'identification de formes familières appliquées à des formes aléatoires) : la forme aléatoire devient une image familière – la forme d'un pays – qui dévoile la vie personnelle d'Haffner, sa femme ayant vécu en France. La carte, semble nous dire Thirlwell, n'est pas le monde : elle ne fait que refléter la manière dont on le voit.

Ce détail a donc pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur l'idée de carte à laquelle sont associées les idées d'interprétation, de miniaturisation mais aussi de déformation. Il est question de déformation dans la mesure où le phénomène de paréidolie appartient à la catégorie des illusions d'optique. De ce fait, le texte de Thirlwell suggère une parenté entre carte et illusion, autrement dit, entre effet et technique de représentation. La démarche d'écriture rappelle à s'y méprendre la méthode de travail du cartographe puisque la considération élémentaire permettant la création de cartes consiste en la technique de la projection, qui implique inévitablement une déformation.

Dans le contexte cartographique, la projection fait référence aux moyens de représenter sur une surface plane (une feuille par exemple) l'ensemble ou les parties d'une sphère (la terre). Il faut ajouter à cela la dimension psychologique du terme projection, qui désigne quant à elle la manière personnelle de percevoir la réalité, tandis que la définition psychanalytique envisage la projection comme un mécanisme de défense. Dès lors, ces définitions dévoilent la valeur du détail selon plusieurs angles complémentaires. D'une manière tout à fait flaubertienne, l'identification de la carte sur le corps de Zinka indique que le détail est décrit selon le point de vue d'Haffner (la vie de plusieurs de ses proches est en partie liée à la France), ce qui implique qu'il projette sur le corps d'autrui une dimension proprement subjective et personnelle de la réalité – tout comme les personnages dans *Madame Bovary* projettent les qualités de leur imaginaire sur leur langage. Cela signifie que le détail, ici une marque corporelle, n'a pas de réalité objective, laissant par ailleurs entendre que même une marque idiosyncratique chez une personne peut se métamorphoser en formes familières selon les observateurs. On pourrait, dans une veine psychanalytique, parler de projection spéculaire, ce mécanisme de défense faisant de l'autre (tout du moins de son corps) un support où le sujet localise des idées, des affects ou des émotions perçus comme un danger pour le moi. Entendu

[559] Thirlwell, *The Escape*, p. 128.

ainsi, la France serait l'expression, pour Haffner, d'un certain inconfort dont on perçoit les justifications dans le reste du roman (la France représente pour plusieurs proches d'Haffner une forme d'ailleurs telles que la vie en exile de sa femme et l'attirance pour le hip-hop français pour son neveu Benjamin).

Gardant à l'esprit la vision du langage selon Flaubert, fruit d'une projection (il n'est donc jamais neutre ni objectif), on constate en outre que le langage n'est pas le seul affecté chez Thirlwell. Comme en témoigne l'interprétation de la cicatrice, les images tout autant que les mots semblent subir l'influence de la projection. Certes, la condition de cette découverte est par essence langagière car on en prend la mesure par le langage[560], mais cela n'infirme pas cette lecture car le langage reste la condition de la découverte. Quoiqu'il en soit, il est possible de percevoir dans cet épisode l'influence de Nabokov, selon qui il est nécessaire de garder à l'esprit que l'être humain ne pense pas uniquement en mots mais aussi en images :

> There's something Nabokov says somewhere about Joyce: that Ulysses is a new world invented by Joyce where people think by means of words. Whereas, says Nabokov, in fact people also think in terms of pictures…[561]

Le texte de Thirlwell semble intégrer la leçon nabokovienne pour appliquer le phénomène de projection aussi bien aux mots qu'aux images. Pour en revenir à l'idée importante d'objectivité, on prend la mesure de l'action déformante du langage et des images car toute forme de vision est projection et implique nécessairement par là un phénomène de distorsion inévitable dans l'idée de projection. En effet, la dimension mensongère de la cartographie repose sur une idée faussée de la carte en tant que représentation exacte de la réalité. Or, la réalité de toute carte est d'être le produit d'une déformation inévitable, ce qui rapproche la cartographie de l'idée de traduction : le cartographe doit traduire, faire passer d'un plan à l'autre, un objet plus ou moins sphérique (en trois dimensions) sur une surface plane (deux dimensions). Le passage de l'un à l'autre sans changement est impossible dans la mesure où on ne peut conserver les propriétés exactes d'une sphère sur une surface plane, d'où la nécessité de pallier les incompatibilités par le biais de distorsions et compensations nécessaires : tout comme la perspective avec point de fuite dupe notre regard pour donner

[560] Le roman reste, en dépit des méthodes visant à représenter les mécanismes de pensée de l'homme, un phénomène de langue. On pense par exemple à Nabokov qui observait que le *stream of consciousness* de Joyce utilisé dans *Ulysses* représentait certes les mouvements de l'esprit en détail, mais il négligeait néanmoins de montrer la dimension visuelle de nos pensées. Nabokov regrette ainsi que *Ulysses* réduise l'esprit de l'homme au langage.

[561] Thirlwell, « Interview with Jeffrey Eugenides », *The Guardian*, 2011.

l'illusion de profondeur, la cartographie trahit les proportions du monde pour en fournir une représentation suffisamment juste. On ne peut nier la proximité de ces deux pratiques qui requiert toujours que l'on opère des distorsions, afin de produire non pas une équivalence exacte mais plutôt une correspondance suffisante : un effet de réel.

L'idée de projection se trouve donc au cœur de toute écriture et a fortiori au cœur du roman. L'effet de réel est le propre de l'art du roman compte tenu que les romanciers s'évertuent à créer une impression de réel. On ne parle que d'impression car le roman ne se donne pas pour objectif de reproduire la réalité à l'identique (on parlerait alors d'une échelle 1:1). Il poursuit une autre voie qui cherche à évaluer, tout comme la cartographie, l'inévitable déviation, et les distorsions, entre le modèle et la reproduction. Ce raisonnement se trouve derrière tout principe de miniaturisation, qui envisage la création comme une négociation délicate entre un modèle inimitable (en raison de ses qualités intrinsèques : taille, envergure, matériaux) et sa version réduite, et vise à élaborer des techniques capablent de simuler le modèle. La miniaturisation et la distorsion dirigent l'invention des formes et techniques aussi bien dans l'art du roman que dans la cartographie.

Les arts picturaux mobilisent ces compétences également. La miniature picturale concilie un processus de sélection (soustraction) et un choix de point de vue. Comme l'illustre *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk, cette démarche est le propre de toute création artistique car elle traduit une capacité à s'abstraire du monde, à s'en écarter pour mieux le dévoiler. La soustraction n'est dans ce contexte pas une perte, mais un gain. Le roman de Pamuk est d'autant plus significatif car il insiste sur la préoccupation du peintre de miniature, soucieux d'inventer de nouvelles formes de projection. Comme la définition psychologique le laissait entendre, la projection désigne la manière dont on voit le monde. La projection artistique (peinture, miniature, roman) a donc un rapport de correspondance avec la projection cartographique qui interroge l'objectivité de la science dans la mesure où la projection cartographique reflète une vision du monde spécifique dont l'objectivité est discutable.

La carte et le roman se rencontrent ainsi dans l'espace vaste et mouvant qui délimite art et science, objectivité et subjectivité. Pour Thirlwell, cet espace intermédiaire abrite l'élaboration du style dans le roman, qu'il définie, suivant la formulation de Proust, comme une qualité de vision :

> a style is not just a prose style. It is, said Marcel Proust, a quality of vision. […] A style is not identical to the language in which it takes form. […] A style is a quality of vision; it is not limited by language[562]

Le style d'un auteur de ne résume donc pas, selon Thirlwell, à des spécificités d'ordre langagier. Bien au contraire, le style transcende son existence langagière, car il désigne à la fois un ensemble d'idiosyncrasies venant tracer un chemin singulier dans une langue unique mais aussi une manière de voir le monde : le style est une projection. Cette définition du style, et par extension du roman, est primordiale car elle intronise au cœur du roman, et de son écriture, une constante élémentaire : « Real life does not exist—not abstractly. It only exists when it has been given a particular form, when it has been defined by the technical quirks and physiological constraints of a style »[563]. Là encore, la définition du roman proposée par Thirlwell comme cartographie du monde obéissant à des règles de distorsion personnelles fait écho au travail du cartographe, qui d'une manière équivalente, postule une représentation fidèle du monde à partir du constat que toute représentation est subjective :

> Cartographers must continually confront the fact that there is no such thing as objective presentation. All maps are like the Way Finder in that, in the name of usefulness, they must assume a bias. The first lie of a map—also the first lie of fiction—is that it is the truth. And a great deal of a map's, story's, or poem's authority results from its ability to *convince* us of its authority[564]

En d'autres termes, le roman est paradoxalement le fruit d'une impossibilité car les romans, à l'image des cartes, ont recours à la distorsion pour proposer une représentation fidèle, nécessairement subjective, du monde : le roman et la carte, autant d'effets de réel.

2. Cartographie du roman

La carte rend donc manifeste un phénomène de réduction, d'adaptation et d'ajustement qui est au cœur de l'écriture et de l'art du roman. Consciente de l'impossibilité de pouvoir représenter la réalité à l'identique, la cartographie peut être appréhendée comme un art étroitement lié au roman, dans la mesure où son objectif est de retranscrire avec précision une

[562] Thirlwell, *Miss Herbert*, pp. 276-277.
[563] *Ibid*, p. 21.
[564] Turchi, *Maps of the Imagination*, p. 73.

vision particulière du monde qui intègre dans son élaboration la relation de la partie au tout : « Like maps, fiction and poetry enable us to "see" what is literally too large for our vision. »[565] La carte, tout comme le roman, oriente la sélection de son contenu en fonction de l'effet de réel recherché :

> Each projection is a tool. Some are better at preserving size, some at preserving shape, some are more accurate over east-west distances while others preferred north-south spans. Minimizing distortion is not the only criterion by which mapmakers decide which projection to use[566]

Dans un cas comme dans l'autre, la cohérence d'ensemble de la création est assurée par le choix du type de projection qui oriente la retranscription. À l'exception de la carte à laquelle la nouvelle « Exactitude in Science » de Borges fait allusion (qui a la particularité de respecter une échelle exacte (1 :1), recouvrant ainsi tout le territoire cartographié), le fruit de toute cartographie correspond au solde qui résulte des gains et des pertes occasionnés par le transfert. Dans la mesure où une carte est une création par distorsion et projection, il est possible de reconnaître dans cette activité les signes distinctifs d'une pratique créative. Accepter la métaphore du roman comme carte revient aussi à admettre la capacité d'une œuvre à déformer la réalité pour la représenter fidèlement. C'est en tout cas la vision du roman valorisée par Thirlwell qui rapproche les dimensions techniques de l'art du roman des outils nécessaires pour réaliser une projection cartographique.

Cartographier ne signifie pas seulement représenter (selon la définition réaliste du roman). Dessiner une carte et écrire un roman se rejoignent dans la nécessité d'exprimer un aspect précis de la réalité en trahissant les proportions réelles, si bien qu'on peut préciser que la carte et le roman font de la distorsion un mode de connaissance – un processus auquel la désinvolture prend part. Il ne s'agit pas de recopier mais plutôt de créer en fonction d'un objectif d'ensemble venant orienter les ajustements nécessaires. C'est donc sans surprise que Thirlwell porte son attention, dans un chapitre de *Miss Herbert* dédié à Tolstoï, sur la valeur et le rôle de la carte du champ de bataille qui fait surface dans *Guerre et Paix*. Comme Thirlwell le montre, l'ironie de cette carte dans son contexte original est de signaler, sous couvert d'une représentation schématique et technique du champ de bataille, l'incapacité de l'homme à prédire avec précision les événements à venir. Selon Thirlwell, cette carte illustre le thème principal du roman de Tolstoï :

---

[565] *Ibid*, p. 151.

> Deliberately, it was a smudge; the two lines of the armies' intended positions were blurred by the two lines of their actual positions. This created a skew-whiff map, an angular line of beauty, a kink. It was a stark visual representation of the novel's central theme: how everyone, always, get things wrong[567]

La fonction de cette carte est d'autant plus ironique que, une fois intégrée dans *Miss Herbert*, elle vient insister sur l'utilisation d'une carte qui ne communique pas d'information valable si ce n'est qu'elle représente justement une impossibilité : avoir recours à une carte pour représenter l'impossibilité de produire une carte à l'échelle 1 :1. Dans le contexte de *Miss Herbert*, cette carte illustre symboliquement la carte comme impossibilité. Tout comme la carte de *Guerre et Paix* est indispensable au roman de Tolstoï, on peut poursuivre cette ligne de pensée en envisageant la carte comme partie intégrante de la vision de l'art du roman de Thirlwell. Dans cette perspective, l'art de la carte devient le support de la désinvolture romanesque. C'est pourquoi il convient de s'interroger sur la valeur de la « carte du pays imaginaire » qu'est *Miss Herbert*, compte tenu que l'ouvrage ne comporte aucune carte à proprement parler, si ce n'est l'atlas des références : Thirlwell semble nous dire que le roman peut être envisagé comme un art de la cartographie sans carte. Tandis que Thirlwell se penche sur la possibilité de faire glisser le mot vers le dessin (la ligne), prenant pour exemple Sterne ou encore Steinberg, il apparaît que *Miss Herbert* explore une voie inverse en proposant de tracer une carte sans le recours au dessin. Dans ce sens, on peut interpréter ce renversement d'optique (le mot devenant ligne, la ligne devenant mot) comme un brouillage volontaire entre cartographie et écriture. En faisant le choix de ne pas dissocier la carte du langage, tout comme Tolstoï s'amuse à confondre les deux armées sur sa propre carte, Thirlwell semble indiquer que la carte ne se distingue pas de l'histoire du roman : en ce sens, on pourrait aller jusqu'à dire que l'histoire du roman est la carte.

La cartographie du roman pourrait donc être entendue comme l'objectif central de *Miss Herbert*, si ce n'est que ce projet est admis comme fiction (ne serait-ce que dans l'expression « carte d'un pays imaginaire »). C'est pourquoi il semble plus juste d'interpréter cette carte imaginaire comme la représentation visuelle du thème central de *Miss Herbert* et par extension de l'histoire du roman selon Thirlwell : à savoir, une histoire impossible. De la même manière que toute carte est en soi une impossibilité que le cartographe contourne par la mise au point de projection et le recours à la distorsion, Thirlwell adopte une posture

[566] Turchi, *Maps of the Imagination*, p. 77.

équivalente vis-à-vis de l'art du roman et de son histoire en reconnaissant l'impossibilité du projet, qu'il contourne à son tour par la technique de la projection et de la distorsion. De la sorte, l'histoire du roman représentée par *Miss Herbert* n'est autre qu'un effet de réel qui répond à une volonté de l'auteur de représenter sa vision du monde par le roman. Ainsi, l'intérêt de l'histoire du roman selon Thirlwell concerne moins l'histoire en elle-même (la carte) que les méthodes de projection utilisées. Cet essai ne communique donc pas une histoire exacte et objective mais une version de l'histoire du roman qu'il est impossible de représenter dans sa totalité, d'où le recours à l'exagération et à la miniature. Dans ce sens, le choix de projection opéré par Thirlwell renseigne sur sa vision de l'art du roman, qui se définit par la multiplicité des projections et des qualités de vision inventées par les auteurs. L'impossibilité comme effet de réel, voilà l'une des vérités du roman selon Thirlwell, qu'il n'hésite pas à rattacher à l'art de Laurence Sterne : « the art of the detail — […] the cropped, enlarged and artificial image. A truth which was first invented by Laurence Sterne »[568].

Impossibilité

Admettre que la cartographie du roman est impossible, c'est reconnaître que « le roman, de manière générale, n'existe pas »[569]. Cela implique que le roman n'a pas d'essence absolue, détachée de l'expression singulière qu'est sa forme : le roman, de manière générale, n'existe qu'à travers des manifestations particulières et spécifiques. Il en va de même pour la cartographie compte tenu qu'aucune carte ne peut représenter le monde dans sa totalité sans nécessiter des déformations, des exagérations ou des réductions. Il existe donc virtuellement autant de cartes (et de projections) que de manières de voir le monde, au même titre que le roman n'existe que dans la multiplicité de ses styles : la représentation de l'histoire du roman dépend tout autant de ce qui est intégré dans le cadre (la carte) que de ce qui ne l'est pas (ce qui est délaissé). L'importance du cadre dans la représentation est une donnée capitale selon Thirlwell, selon qui le cadre n'est pas tant une restriction (une limite) qu'un indice qui renseigne sur la manière dont la projection est construite : le cadre rend explicite l'objectif de la représentation qui n'est pas de reproduire à l'identique mais de proposer une (ou des) perspective(s) sur un objet donné. C'est pourquoi Thirlwell envisage la présence assumée de ce cadre comme l'une des voies par lesquelles l'art du roman peut se renouveler :

---

[567] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 198.
[568] *Ibid*, p. 200.

> It's the frame, I think, that is the route to novelty in fiction in any era: it allows a work that is neither true nor false, neither falsely real nor falsely encoded: a multi-layering of meanings, where each meaning persists simultaneously. With this idea of the frame, you can go inwards, to the literal, and metafictional; and you can go outwards, to the infinite universe. With the frame, you can make new inventions…[570]

Reconnaître l'existence du cadre et explorer les possibilités esthétiques qu'il admet correspond en d'autres termes à une démarche de démultiplication des points de vue. Pour désigner cet idéal, Thirlwell a recours au terme « multiplicité » qu'il emprunte à Calvino, pour qui le cadre invite à faire dialoguer ce qu'il inclut et ce qu'il exclut, lui permettant ainsi d'envisager la possibilité d'explorer par l'écriture les multiplicités illimitées de l'existence :

> You can use the frame to go inside, and to make the novel a literal game between the reader and the writer. But you can also move in the opposite direction, and use the frame to demonstrate the infinity outside: *a kind of glint of that unlimited vastness*[571]

La référence à Calvino est fondamentale car elle suggère la démarche commune aux deux auteurs qui œuvrent avant tout à penser la vérité du cadre :

> Both in art and in literature, the function of the frame is fundamental. It is the frame that marks the boundary between the picture and what is outside. It allows the picture to exist, isolating it from the rest; but at the same time, it recalls—and somehow stands for—everything that remains out of the picture. I might venture a definition: we consider poetic a production in which each individual experience acquires prominence through its detachment from the general continuum, while it retains a kind of glint in that unlimited vastness[572]

On observe ainsi que la notion de cadre traduit également chez Calvino le paradoxe de toute représentation : le cadre clôt la représentation autant qu'il l'ouvre. Calvino nous invite même à aller plus loin. L'écriture, comme la carte, construit une lecture du monde à partir de ce qu'elle exclut. Une carte, un tableau, un roman sont donc tout autant de formes paradoxales qui offrent un point de vue simultané sur l'intérieur et l'extérieur, sur ce qui est dedans et ce qui est dehors : le cadre est cet espace intermédiaire, cet entre-deux, où le point de vue de l'individu (le romancier, le cartographe) affleure à l'immensité du monde infini. C'est cet

---

[569] *Ibid*, p. 253 (notre traduction).
[570] Thirlwell, « History of New Novels », p. 68.
[571] *Ibid*, p. 69 (c'est nous qui soulignons).
[572] Calvino, *Under the Jaguar Sun*, p. 86.

espace dit impossible que Calvino désigne comme « multiplicité »[573], et que Thirlwell envisage dans la perspective du roman : « what is this ideal multiple novel, if not a cosmogony—a game that also establishes a universe? »[574]. Entendu ainsi, le roman représente pour Thirlwell cet espace où le jeu de l'écriture débouche sur la création d'un univers, d'un monde en miniature qui ne peut être que le produit de cette multiplicité constitutive : « Every novel is a mini replica of the universe, and its novelty will depend on the particular exaggeration forced on it by its miniature size »[575]. La volonté de Thirlwell est donc d'interroger cette multiplicité par laquelle le roman, et l'art du roman se définissent. On a là une variation sur l'idée de frontière évoquée dans le chapitre précédent. Comme le cadre, elle signale un point de rencontre entre deux formes d'infini : l'immensité infinie à l'intérieur de la frontière (nos pensées, notre identité, notre culture) et l'immensité infinie à l'extérieur (l'infini totalité du monde extérieur).

Cette pensée du cadre et de la frontière souligne la valeur de la potentialité, inhérente à toute rencontre. Semblable à l'horizon de l'événement qui signale, aux abords d'un trou noir, l'indistincte frontière entre possibilité et potentialité, cet espace impossible où le présent se fige à la fois en passé et en futur, le roman désigne à sa manière l'espace métaphorique où l'existence s'affirme comme une structure impossible – une singularité qui laisse voir simultanément à l'intérieur et en dehors du cadre :

> The frame acts as a kind of bridge between the 'individual experience' and the 'unlimited vastness'. If the text is the only possible location for an expression of reality […] then a framed text emphasizes the individual experience of the kernel, separating it from (but keeping it aware of) the chaotic flux of the world of which it is a part. The framing narration is the device by which the kernel is identified and 'lifted' out of the flux—it acts as a 'window' through which the world is seen[576]

[573] Calvino, *Leçons américaines*.
[574] Thirlwell, « History of New Novels », p. 69.
[575] *Ibid*.
[576] Stephen Chubb, *I, Writer, I, Reader: the Concept of Self in the Fiction of Italo Calvino*, p. 119.

B. Cadrer le roman

1. Multiplication des cadres

La description des lieux et de l'espace dans le roman a longtemps été restreinte à une simple volonté de mise en contexte de l'intrigue et de l'action. Dans un premier temps utilisées pour planter le décor, les descriptions permettaient tout d'abord de fournir au lecteur un arrière-plan concret sur le lequel placer les personnages, visant ainsi à consolider l'impression de vraisemblance dégagée par la narration. L'espace et ses représentations, assujettis aux besoins du récit, apparaissent alors comme nécessité pratique : le roman ne peut s'abstraire du lieu. L'espace est donc constitutif du genre et joue un rôle non négligeable dans l'impression de vraisemblance. Le réalisme du roman ne peut donc pas se passer du décor, sans quoi l'action serait exposée à une dérive abstraite.

C'est tout du moins l'une des façons d'appréhender le rôle de l'espace dans la fiction. D'abord entendu comme une condition incontournable de l'expérience, l'espace, et ses représentations, vont devenir progressivement l'un des piliers du réalisme romanesque, les descriptions fournissant toujours plus de détails afin de garantir la reconstitution spécifique d'un lieu par l'évocation des caractéristiques qui lui sont propres. Réalisme et authenticité en arrivent donc à se confondre car la description des lieux permet avant tout de reproduire avec fidélité les qualités d'une ville, d'une maison ou encore d'une pièce. Avec le temps, l'œil du romancier s'attardera toujours plus sur ce qui occupe les coins et recoins des lieux de l'action, redoublant d'attention et d'ingéniosité pour faire de l'art du détail un mode spécifiquement romanesque. Néanmoins, par cette application à noter l'infime et le minutieux sous toutes leurs formes, le roman ne manque pas de révéler l'illusion inhérente à cette démarche : la manie du détail illustre d'autant plus l'impossibilité de tout retranscrire, de tout saisir. Que l'on passe la réalité à la loupe ou au peigne fin, l'obsession du détail reste une quête illusoire. Ne surviront de cette chasse à la baleine blanche que les morceaux d'épave flottants, signes d'une époque ayant sombré dans les tréfonds de l'histoire.

En revanche, le roman peut néanmoins s'agripper aux fragments de ce rêve naïf pour affirmer sa capacité à naviguer la réalité dans l'espoir de capturer, un jour, cet effet de réel par lequel l'artifice suscite et décuple le frisson de l'authentique. On reconnaît ici la quête du

protagoniste de *Remainder* de Tom McCarthy, qui place son salut dans la reconquête aveugle de cet instant vrai :

> Yes: lifting the re-enactment out of its demarcated zone and slotting it back into the world, into an actual bank whose staff didn't know it was re-enactment: that would return my motions and my gestures to ground zero and hour zero, to the point at which the re-enactment merged with the event. It would let me penetrate and live inside the core, be seamless, perfect, real[577]

Ce roman rend manifeste, par l'insistante métaphore spatiale du « *re-enactment* », le rapprochement entre espace et texte. Dans un certain sens, ce rapprochement culmine au XX^e^ siècle dans les textes dits 'postmodernes', donnant à voir des représentations d'espaces complexes selon une dynamique qui rappelle à plus d'un titre l'intertextualité littéraire, comme le rappelle Bertrand Westphal : « Le récit se cherche, de même que l'espace. L'espace se complexifie et se diversifie, de même que le récit. Les espaces humains et le récit tendent à obéir à des logiques communes, analogues à défaut d'être identiques »[578]. En raison de quoi il conclut que « l'espace humain adopte une dimension intertextuelle »[579]. La dimension intertextuelle de l'espace et du texte, que Westphal appelle intertexture, bénéficie d'une illustration singulière dans l'œuvre de Thirlwell. On a pu attirer l'attention sur l'équivalence instaurée entre espace et langage dans son œuvre, dans la mesure où, tout comme le langage n'exprime jamais une objectivité pure, il n'existe pas de représentation de l'espace à proprement parler objective. Le langage permet en effet de cadrer la réalité selon des points de vue spécifiques qui produisent, selon les projections et techniques utilisées, des représentations de la réalité plus ou moins précises, sans jamais en fournir une reproduction absolument exacte. Comme tout cadre, le langage limite et falsifie la représentation : le langage cadre la réalité par la distorsion et la sélection. Tout comme la carte le montre, une représentation de l'espace ne peut être équivalente avec la réalité modèle car il en résultera toujours une version déformée et surtout partielle. Si l'on envisage l'espace comme métaphore du langage, on observe que les lieux de la fiction chez Thirlwell soulignent les caractéristiques principales de sa poétique.

On peut concevoir la représentation de l'espace dans une œuvre romanesque comme une dimension intégrale de la qualité de vision de son auteur : le style romanesque exprimerait l'invention d'un espace-temps spécifique. Un peu à la manière dont la projection est la

[577] Tom McCarthy, *Remainder,* p. 236.
[578] Bertrand Westphal, *La Géocritique*, p. 264.

condition et le moyen de la communication d'une vision spécifique du monde, la représentation de l'espace dans l'art du roman fait partie des conditions et des moyens par lesquels le style s'exprime.

C'est pourquoi il convient d'interroger à notre tour le cadre par lequel la représentation des lieux peut être perçue et étudiée. L'inextricable lien entre espace et langage est au centre de la pensée littéraire, et de la critique, et ce de manière d'autant plus explicite et assumée dans le roman postmoderne. On pense par exemple au roman *Hawksmoor* de Peter Ackroyd, roman policier dans lequel l'intrigue est construite autour de lieux spécifiques qui nouent entre elles les histoires de différents personnages à différentes époques. L'importance des lieux et de l'espace n'est dans étonnante car les multiples définitions de la pensée postmoderne s'accordent au moins sur l'observation que l'architecture a joué dans son émergence et son développement une influence majeure sur la production littéraire. La création d'objets architecturaux à la croisée des styles et des époques (ainsi que des fonctions) est l'une des dimensions notables de la fiction postmoderne qui oriente l'invention de formes nouvelles selon un schéma de pensée désigné comme *double-coding*. Comme les analyses de Margaret A. Rose l'ont montré, une réflexion sur le rôle et la valeur du pastiche est profondément ancrée dans les pratiques postmodernes en architecture :

> Not only is pastiche a way of joining the modern with the more humanized values of the past for Jencks, but it is also a way for the architect to both put his or her own values into practice, and communicate them to other. The post-modern pastiche spoken of by Jencks is therefore not only a way for the individual architect or artist to assert his or her individuality […] but also a means through which a new belief in the importance of communication between architect and public, as well as between the styles of the modern and the past, may be asserted[580]

Tout d'abord apparu en architecture, la tendance postmoderne au pastiche articule dès ses débuts une rencontre entre spatialité et langage selon la logique d'un jeu de codes. Ce phénomène de double-codage est tout aussi présent dans la fiction dite postmoderne, inspirée de l'architecture – cette pensée qui structure l'espace – afin de produire des narrations projetées sur deux niveaux à la fois :

> In both historiographic theory and postmodern fiction, there is an intense self-consciousness (both theoretical and textual) about the act of narrating in the present the events of the past, about the conjunction of present action and the past absent object of

[579] *Ibid.*
[580] Margaret A. Rose, *Post-modern pastiche*, p. 35.

> that agency [...] This is deliberately doubly coded narrative, just as postmodern architecture is a doubly coded form: they are historical and contemporary[581]

Située à l'intersection du présent et du passé, les créations postmodernes en architecture permettent ainsi d'aboutir à la mise en œuvre d'une pensée du dédoublement typiquement langagière, opérant un dédoublement simultané entre deux temporalités, entre deux systèmes de pensée et de codage. De même en littérature, où le roman explore d'autant plus légitimement les potentiels du double-codage qu'il « associe délibérément le présent à un aspect du passé ou le futur à un présent étriqué afin de métamorphoser l'instant postmoderne en un tempuscule composite »[582] – en raison de quoi « la surface se morcelle et l'esthétique du fragment s'empare de l'espace urbain »[583], et ajoutons, de l'espace littéraire.

On voit comment le postmodernisme élabore une lecture critique qui orchestre le télescopage entre espace urbain et espace littéraire, faisant de l'espace-temps un objet discursif qui oriente la lecture de la réalité (dans cette perspective, l'activité de lecture s'apparente à un décodage) en fonction de multiples cadres ou projections. Ce que l'on désigne par « postmoderne » n'est autre qu'une attitude face au monde, qui se définit justement selon la notion de cadre plaçant au cœur de toute représentation, et dans une plus large mesure de toute forme, l'irrémédiable morcellement de la réalité. Ce phénomène ne s'applique pas seulement aux représentations langagières mais aussi aux efforts de mise en forme du réel (architecture, urbanisme) si bien que tout medium d'expression (de représentation) reste néanmoins une interface : une représentation « est un réseau par lequel transitent les informations extraites de son sujet et transmises au lecteur. C'est donc une fenêtre ouverte sur le monde, mais cette fenêtre est tendue d'un voile plus ou moins translucide, par lequel l'auteur manifeste ses choix : il rend invisibles certaines parties du référent, ou met en valeur les éléments qu'il décrit »[584], si bien que le texte et dans une plus large mesure le langage sont « ainsi une membrane qui sépare le réel référentiel du lecteur et le filtre afin d'en donner une représentation partielle : le texte est une interface »[585].

Un épisode exemplaire illustrant cette membrane apparaît dans les pages de *Midnight's Children*[586] de Salman Rushdie, dans une scène célèbre où le grand-père du narrateur, médecin, doit ausculter une patiente par l'intermédiaire d'une membrane de tissu perforée.

---

[581] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism,* p. 76.
[582] Bertrand Westphal, *La Géocritique*, p. 229.
[583] *Ibid*, p. 230.
[584] Lévy, *Territoires postmodernes*, p. 253.
[585] *Ibid.*

Cet épisode orchestre la rencontre entre deux personnages selon la logique du cadre. Il est donc nécessaire que le médecin multiplie les visites pour reconstituer, quoique approximativement, une image d'ensemble de la patiente qui n'est jamais vue entièrement (le médecin tombe amoureux avant même d'avoir pu voir la tête de la jeune femme). Si cet exemple retient notre attention ici, c'est en raison du statut qu'il accorde à la capacité d'imagination du protagoniste : la réalité ne se donnant jamais dans sa totalité, le sujet qui observe reconstruit bon gré mal gré une image d'ensemble par le recours à l'imagination : « So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts […] Glued together by his imagination »[587] (on s'attardera sur le rôle accordé à la technique du montage chez Thirlwell dans le chapitre 8).

Le phénomène observé équivaut à une falsification paradoxale du réel qui vise à représenter avec plus de justesse la réalité par l'imagination. En ce sens, on comprend la remarque de Fuentes qui affirme que « le romancier a fait reculer les frontières du réel, créant plus de réalité au moyen de l'imagination, donnant à comprendre qu'il n'y aura pas *plus* de réalité humaine si celle-ci n'est pas créée par l'imagination humaine »[588]. La reconnaissance du cadre est donc primordiale pour des auteurs comme Calvino, Fuentes[589] et Thirlwell ; pour eux la représentation est indissociable de l'imagination dans la mesure où « la connaissance en littérature se nomme imagination »[590].

Ce n'est donc pas surprenant de voir émerger avec le *Spatial Turn* des années 70 une prise de conscience du rôle que joue l'espace dans notre rapport au monde. L'espace influence tout autant notre vision du monde que celle-ci influence notre rapport à l'espace. C'est pourquoi des penseurs comme Edward Soja[591], qui s'inscrit dans le prolongement d'Henri Lefebvre[592], ont cherché à conceptualiser les rapports complexes à l'espace. La pensée de Soja ne se limite pas au contexte littéraire mais il témoigne néanmoins de l'indubitable 'spatialité de la pensée', pour reprendre l'idée de Bachelard[593]. Si cette perspective nous

---

[586] Livre 1, chapitre 2.
[587] Salman Rushdie, *Midnight's Children,* p. 25
[588] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 232.
[589] Comme *Géographie du roman* le montre, la parenté entre Fuentes et Calvino est revendiquée : « Calvino voit la surface des choses pour finalement s'aviser que c'est son esprit qui observe et que son esprit voit ce qu'il imagine : l'objectif et le subjectif, le superficiel et le profond se rejoignent dans l'acte imaginaire. Calvino confirme encore une fois les prémisses de *Géographie du roman »*, p. 178.
[590] *Ibid.*
[591] Edward Soja, *Third Space*.
[592] Henri Lefebvre, *La production de l'espace.*
[593] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*.

intéresse, c'est en raison du rôle que cette pensée de l'espace a joué (et continue de jouer[594]) dans l'étude des rapports complexes entre réalité et fiction. Car au travers du postmodernisme ou encore du *Spatial Turn*, « le clivage entre le monde et le texte, s'est atténué de manière sensible tout en prenant une forme déroutante. La distinction entre espace réel et espace représenté ou transposé s'est estompée »[595]. C'est ce qui explique l'apparition au tournant du XXI[e] siècle de perspectives critiques faisant le choix de s'intéresser exclusivement à la question de l'espace et de sa représentation dans la fiction. On pense notamment à la géocritique qui désigne « une manière d'appréhender la littérature, de la concevoir comme un espace imaginaire »[596], et qui hérite du « discours spatialisé des sciences et des arts, des spécialités et des disciplines »[597]. Cette perspective critique permet à plus d'un titre de « cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains »[598], dont la valeur, dans l'art du roman de Thirlwell, est de consolider les découvertes existentielles par la conceptualisation (et la représentation) désinvolte d'espaces instables. C'est pourquoi il est nécessaire d'accorder à la représentation de l'espace une fonction esthétique : espace et imagination sont indissociables. Le dialogue entre ces deux dimensions est d'ailleurs inséparable de l'analyse littéraire, comme en témoigne la prolifération de perspectives critiques et poétiques qui proposent d'explorer les relations étroites entre la pensée du lieu et le lieu de la pensée. Aux côtés de la géocritique, on pourrait ajouter la notion de géopoétique[599] formulée par Kenneth White et Michel Deguy, l'idée de géographie de la littérature[600] ou encore, comme le propose Michel Collot, l'idée de géopoïétique qui vise à « comprendre pourquoi l'espace peut être source non seulement d'inspiration, mais d'invention de formes nouvelles »[601]. Autant d'approches qui cherchent à fournir les moyens d'interroger comment l'imagination a partie liée à l'espace et à sa représentation.

---

[594] « A resurgence of interest in space and spatial thinking has been occurring over the last several decades, spreading a spatial concept and awareness to every discipline », *in* Soja, « Spatial justice and the Right to the City ».
[595] Westphal, *La Géocritique*, p. 141.
[596] Westphal, *La géocritique, mode d'emploi*, p.ii.
[597] *Ibid*, p.viii.
[598] *Ibid*, p. 34.
[599] Voir Kenneth White, *Au large de l'histoire* ainsi que *Le Plateau de l'Albatros* et Michel Deguy, *Figurations*. Se référer à l'adresse en ligne suivante pour plus d'information sur la géopoétique : http://www.geopoetique.net.
[600] Cette géographie se distingue des autres versions proposées car elle interroge le contexte de production des œuvres.
[601] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 6.

2. La valeur géopoïétique des lieux

Les outils critiques permettant d'appréhender la géographie littéraire se proposent ainsi d'analyser l'ensemble des relations qui unissent l'élaboration de formes poétiques aux enjeux de la représentation de la réalité. Étudier le roman dans cette perspective implique par conséquent de s'attarder sur les idiosyncrasies de la représentation des espaces dans l'œuvre d'un auteur dans le but d'en faire apparaître les dynamiques propres, étant donné que le lieu, « placé au centre de la fiction, participe plus étroitement de la nature la plus intime de celle-ci, qui est justement d'être fiction, mise en œuvre de l'imaginaire »[602]. C'est tout du moins la posture adoptée ici, selon l'objectif précis de montrer comment l'imaginaire désinvolte de Thirlwell est inséparable de son imagination spatiale et même géographique, à la fois déstabilisante et originale : l'existence humaine assemble sous le nom d'imaginaire l'interdépendance entre espace et langage, si bien que « l'imaginaire est sans nul doute […] une dimension fondamentale de notre rapport au monde, au même titre que l'espace et le temps »[603]. Comme la notion de projection l'a souligné, la qualité de vision d'un auteur, son style, ne se résument pas à des techniques exclusivement langagières : ils dépendent également du cadre adopté par l'auteur. Cadre à la fois culturel et géographique, les espaces représentés dans la fiction de Thirlwell donnent à voir des lieux problématiques dans la mesure où leur représentation retranscrit moins la spécificité des lieux que la porosité de leur définition. La porosité du cadre est un élément indispensable à la pensée esthétique de Thirlwell car, comme on a pu le voir précédemment, la valeur principale du cadre est de souligner les limites inhérentes à toute représentation, et par voie de conséquence, d'en indiquer les potentialités autres. La pensée de Thirlwell s'articule donc principalement autour du va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur propre à la notion de cadre.

Remarque essentielle : l'écriture de Thirlwell ne se satisfait pas du constat que la réalité est impossible à représenter dans sa totalité. Bien au contraire, c'est cette impossibilité élémentaire qui rend nécessaire la représentation dans la mesure où la pensée du roman requiert l'utilisation de modélisations imaginaires pour accéder, par détour, à la réalité. Thirlwell démasque certes l'insuffisance de la représentation et sa subjectivité mais il cherche surtout à explorer la réalité grâce aux limites de la représentation : « I don't think the obvious

[602] Vincent Jourde, *Géographies imaginaires*, p. 287.

answer is to reject the category of *representation*. You make up imaginary models because in that process you can create profounder, richer problems than the ones you might happen to discover by chance, in the course of everyday life »[604]. L'art de la projection selon la philosophie d'écriture thirlwellienne ne représente donc pas une entrave au réel ; la spécificité de l'écriture (et par extension de l'expérience humaine) est conditionnée par le recours à la projection : « This process of *writing* marks a basic ontological difference. It represents a transformation »[605]. C'est donc en recherchant des façons nouvelles d'imaginer la réalité humaine que le roman permet d'en révéler des aspects existentiels inconnus. Partant de cette définition de la valeur ontologique de l'art du roman, on ne peut pas nier que Thirlwell cherche à valoriser, comme Kundera ou Fuentes le proposent, une pratique d'écriture romanesque qui se propose de projeter une image du réel comme seul le roman peut le faire :

> Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine[606]

Dès lors, on prend la mesure de l'imagination romanesque, qui favorise une pensée « dubitative »[607], selon l'expression d'Isabelle Daunais, envisageant la réalité comme potentialité compte tenu que la perspective critique du roman porte avant tout sur l'existence : il ne s'agit pas de représenter la réalité telle qu'elle est mais d'en imaginer des représentations possibles. Tout comme l'expression « carte de l'existence » le suggère, Kundera ne place pas le roman en position d'autorité suprême afin de prétendre à une vérité définitive et unique car, si l'on se réfère aux observations de la partie précédente sur la cartographie, le propre d'une carte est justement d'être relative (à un point de vue, à un objectif). Pour reprendre l'aphorisme d'Alfred Korzybski, la carte n'est jamais le territoire[608]. C'est pourquoi Kundera précise que le « territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. Que cette possibilité se transforme ou non en réalité, c'est secondaire »[609]. De la sorte, le roman semble

---

[603] Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo, *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, p. 19.
[604] Adam Thirlwell, « History of New Novels », p. 67.
[605] *Ibid.*
[606] Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 57.
[607] Daunais et Hepburn, « The State of the Art: Novelists Thinking the Novel ».
[608] Korzybski, en référence au mathématicien Eric Temple : « A map *is* not the territory it represents, but, if correct, it has a *similar* structure to the territory, which accounts for its usefulness », Alfred Korzybski, *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*, p. 58.
[609] Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 59.

déclarer que la vérité vaut moins comme définition strictement objective de la réalité que les vérités partielles du roman, qui, sous l'apparence d'effet de réel, permettent d'envisager non pas la réalité mais des formes possibles de cette réalité. Pour Thirlwell, cette idée se manifeste tout particulièrement dans la question du style et de son imitation. Selon Thirlwell, toute reproduction est inévitablement unique : « it is impossible to reproduce the same object. Every representation of the same object will be inevitably, and charmingly, unique »[610]. Il ne peut y avoir d'imitation exacte tout comme la représentation à l'identique est illusoire : seules les différences et les distorsions attestent de l'originalité d'une projection, d'un style, d'une qualité de vision. En d'autres termes, la désinvolture du roman revient à valoriser la différence contre l'exaltation de la conformité. La possible vérité de l'écart importe infiniment plus que la vérité mensongère de l'exactitude.

3. Le tableau vénitien

Dans l'ensemble de l'œuvre de Thirlwell, il est possible de dégager de la description des lieux de l'action une certaine tension entre l'ici et l'ailleurs. Cette tension, qui trouve son origine dans la conception « à moitié juive de la littérature » de Thirlwell, oriente la représentation des lieux dans la mesure où aucun espace dans sa fiction ne semble se suffire à lui-même. Chaque fois, la description paraît renvoyer à un ailleurs plus ou moins défini, si bien que les lieux et leur représentation semblent échapper au lecteur. En ce sens, les lieux ne peuvent être considérés comme un simple décor, dans le sens d'arrière-plan, mais plutôt comme des points de fuite qui renvoient l'espace (l'identité des lieux) à un ailleurs (temporel, spatial, culturel). La notion de point de fuite est ici capitale car la représentation de l'espace ne témoigne pas d'une imagination picturale chez Thirlwell, mais plutôt d'une imagination vectorielle (qui transporte l'image décrite vers autre chose), ce qui ne veut pas dire que le langage pictural soit étranger à Thirlwell.

Une scène de *Politics* permet de mettre en lumière la spécificité de la description chez Thirlwell. Lors de la découverte de la chambre d'hôtel de Papa et Nana durant l'épisode qui se passe à Venise, une description de la chambre d'hôtel reprend les codes de la peinture :

> They checked in, then walked up the red and green floral carpet to their room. Nana sat on one of the beds and tugged her sandals off, while Papa stood, a silhouette, at the

[610] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 82.

> window. He leaned against the window, happily and Nana walked across to join him. There was a large standing fan by the window. Nana switched it off. She stood next to Papa, and leaned her head on the frame beside him, so they were symmetrical. Nana's bare feet were cold on the cheap terrazzo floor, a glazed terrine of grey and black splinters. She noted the brush lines in the frame's paintwork, the embedded bristles in the gloss. They watched the water lighten, and darken, repeatedly. It was beautiful[611]

On est ici en présence d'une description on ne peut plus classique qui emprunte aux arts picturaux, comme l'évocation des traces de pinceaux figées dans la peinture de la fenêtre le montre : « She noted the brush lines in the frame's paintwork, the embedded bristles in the gloss ». Néanmoins, la composition stricte de l'image (« they were symmetrical »), qui là-encore encadre littéralement la scène (la symétrie des personnages renforce l'encadrure de la porte fenêtre), multiplie les motifs du cadrage (de la restriction) mais également les motifs du hors champ, ou tout du moins de l'ouverture. En effet, la fenêtre ouvre sur l'extérieur, tout comme le regard des personnages guide celui du narrateur et du lecteur à l'extérieur de la chambre pour venir rencontrer la surface de l'eau dans le canal en contre-bas, qui rend visible, par le mouvement de l'eau (« They watched the water lighten, and darken, repeatedly") la dimension vectorielle de la scène, dont la composition suit un va et vient, pour entrer et sortir du cadre en alternance.

Dans cette scène, le narrateur oriente son regard tout en dirigeant celui du lecteur afin de multiplier les sorties hors-champ, faisant de chaque élément du tableau un vecteur narratif qui transmet à la fois une image de ce qui est et de ce qui n'est pas. Ou, pour être plus précis, la description de la scène et la représentation de l'espace (terme qui rassemble ici le lieu et la composition spatiale des éléments) font apparaître de manière frappante la pluralité sémantique de l'espace, de la même façon qu'apparaît la pluralité sémantique d'un texte : comme les mots, chaque détail englobe une constellation de sens multiples. Cette scène orchestre donc une explosion vectorielle où les détails renvoient à ce qui reste hors-champ (y compris des scènes passées ou à venir dans le roman). La trace du pinceau sur le cadre de la fenêtre fixe le geste du peintre qui est ainsi à la fois présent et absent de la scène. Mais il faut rappeler que le potentiel sémantique de cet élément est décuplé parce que le point de vue organisateur est celui de Nana, dans la mesure où ce détail entre en résonance avec la raison l'ayant amenée à choisir cet hôtel : « It was also where the painter James McNeill Whistler stayed at the end of the nineteenth century. This appealed to scholarly Nana»[612]. Dès lors, la

[611] Thirlwell, *Politics*, p. 181.
[612] *Ibid.*

narration laisse entendre que Nana fait l'expérience de cette scène d'un point de vue pictural, suggérant ainsi qu'elle observe la vue offerte par la fenêtre à travers le langage visuel de McNeil Whistler. On peut ajouter l'évocation du motif floral dans le tapis (« the red and green floral carpet ») qui renvoie, sous forme de variation, au motif floral de la cuisine chez le père de Nana : « There was a green lounge and a yellow kitchen with dandelion wallpaper »[613], et qui est associée, selon le point de vue de Nana, à une certaine vision du bonheur : « Whenever Nana imagined happiness it was in the kitchen with her Papa »[614]. Les deux lieux, chambre d'hôtel et cuisine, sont ainsi rassemblés dans un même espace sémantique, de la même manière que la symétrie de la composition de la scène à Venise rassemble les deux personnages autour d'un tableau de bonheur partagé.

Ceci étant, le lieu de l'action relève d'une structure ironique au même titre que l'espace textuel, compte tenu que l'ornement floral fait écho au souhait émis par un autre personnage, Petra, de vivre dans le quartier juif de Prague, non pas pour une raison religieuse mais simplement pour des raisons esthétiques :

> With this salary, Petra could afford a house in the old Jewish Quarter. And Petra had always dreamed of a house in the Jewish Quarter. This was not quite for religious reasons either. It was because she loved art nouveau. You see, Petra–who wore stonewashed narrow-leg jeans, skyblue polyester socks and black pumps with snakeskin-effect uppers–longed for style. She adored the tracery of the balustrades in the Jewish Quarter, the floral moulding round the ceilings[615]

On découvre que la décision de Petra de retourner vivre à Prague pendant l'occupation Russe, soit disant pour la raison noble et grandiloquente de vouloir retrouver sa famille en dépit des dangers, est en réalité motivée par son attirance pour le style art nouveau du quartier juif : sous couvert de sacrifice personnelle, Petra voit simplement dans son retour, non pas un sacrifice comme elle le laisse entendre, mais une simple motivation stylistique par-delà toute considération religieuse, politique ou familiale. La maison art nouveau l'emporte sur l'URSS. Autour du motif floral gravitent donc plusieurs personnages et épisodes du roman, ainsi que plusieurs potentialité sémantiques qui multiplient les horizons de lecture des détails et, d'une manière générale, de l'espace.

C'est en ce sens que l'espace ne se suffit jamais à lui-même car il témoigne de réverbérations thématiques et sémantiques profuses qui font de la représentation de l'espace le

[613] *Ibid*, p. 275.
[614] *Ibid.*
[615] *Ibid*, p. 68.

territoire privilégié de la désinvolture. À noter que le tableau idéal de la relation père fille offert dans l'épisode évoqué ne dure pas, ou reste une illusion, dans la mesure où un ultime détail court-circuite l'harmonie de la scène (« As they walked down the stairs to the foyer, they could hear the unmistakable sounds of a woman on holiday faking or reaching an orgasm. Both of them ignored these sounds »[616]) : tandis que le détail, ignoré des personnages, reste pour eux dans le non-dit, la désinvolture repose sur la capacité de destruction du détail révélateur.

L'évocation de cette scène particulière avait pour objectif de faire apparaître de quelle manière la désinvolture investit l'espace et sa représentation. S'y distingue un certain effet de superposition, voire de surimpression, qui amène à envisager l'espace non comme une zone restreinte à un moment précis mais plutôt comme l'ouverture vers une multiplicité de temps et de lieux. En favorisant une imagination vectorielle plutôt qu'une imagination picturale (qui fixe une composition stricte), les romans de Thirlwell laissent voir une conception de l'espace et du lieu étroitement liée à l'ironie flaubertienne. Les rapports étroits entre ironie et désinvolture seront approfondis dans la troisième partie ; on peut toutefois dès à présent remarquer que Thirlwell mobilise une conception de l'art de la scène romanesque qui rappelle à plus d'un titre les règles de la représentation rencontrées chez Flaubert. Chez ce dernier également, la spatialité romanesque emprunte beaucoup au collage, à la juxtaposition et de manière générale, à l'ironie. Dans un certain sens, l'ironie chez Flaubert est le fruit d'une cohabitation de modes et registres discordants (semblable à la situation de Nana et Papa, ci-dessus) qui apparaît vivement dans la représentation de l'espace : « One feature of Flaubert's ironic style is that two things happen simultaneously which do not happen simultaneously in romantic literature, like the coupling of sex and the snore. Or the coupling of sex and the cockroach »[617]. La 'simultanéité' dont parle Thirlwell est la clé de cette entreprise de représentation ironique dans la mesure où à partir de Flaubert, l'ironie prend corps dans des « formes [qui] se juxtaposent ou se superposent, sans que domine un point de fuite, dans de seuls rapports de contiguïtés »[618]. Comme en témoigne le tableau vénitien étudié, la spatialité de la scène rend compte d'un lieu où se superposent des correspondances thématiques (faisant le lien entre différents épisodes du roman) ainsi que des juxtapositions temporelles et spatiales.

[616] *Ibid*, p. 182.
[617] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 46.

La pratique du roman de Thirlwell témoigne d'une influence manifeste de l'art de l'ironie de Flaubert, art dont l'origine est inextricablement liée à la représentation de l'espace. En effet, le développement de cette technique, ou plutôt de cette manière de voir, trouve une impulsion de départ dans les voyages en Orient de Flaubert. L'épisode des voyages en Orient occupe d'ailleurs une part non négligeable de l'essai *Miss Herbert*, dans lequel Thirlwell relate la nature de l'épiphanie dont Flaubert fait l'expérience en Egypte : « On top of and inside of the Great Pyramid of Cheops, Gustave Flaubert discovered the art of detail. He discovered that the oriental was always domestic, too. In fact, the oriental did not exist. This was the lesson of his first published novel, *Madame Bovary*, and the lesson of his novelistic techniques »[619].

Selon Thirlwell, donc, la découverte fondamentale de Flaubert est d'avoir confronté l'image préexistante d'un lieu (l'Orient) à sa version réelle insaisissable. Le constat que l'Orient, tel que les Européens le rêvaient alors, n'existait pas influence la pratique de Thirlwell. Pour comprendre dans quelle mesure, il faut se référer à l'importance du détail chez les deux auteurs, pour qui il s'apparente à un agent destructeur. Tout comme l'Orient dans sa totalité n'existe pas pour Flaubert, Venise n'existe pas pour Thirlwell. Si bien qu'en littérature, le roman semble dire que l'infinie densité de l'espace éclaire l'impossible totalité de l'expérience dans la mesure où il n'en existe aucune vraie représentation exacte. C'est en effet la leçon des voyages dans la mesure où les carnets de Flaubert traduisent l'Orient comme impossibilité :

> L'image de l'Orient est celle de son impossible structure […] Ce qui unit les choses, qu'il s'agisse des actions, des éléments du paysage ou de l'architecture, ce n'est plus la succession, comme chez les romantiques ou les voyageurs scientifiques du XVIII[e] siècle, mais la contiguïté. D'où ces regards vers la périphérie des figures, vers la frontière entre les objets, ou vers ce qui semble marquer un début d'action[620]

Le constat de la contiguïté des choses est une étape décisive non seulement dans la pratique romanesque de Flaubert mais plus largement dans l'histoire du roman. Thirlwell pousse le constat plus loin encore en qualifiant cet état de fait d'impur : « In Egypt, Flaubert discovered that the oriental was in fact domestic; because everything was always domestic. Realism is everywhere. That is why it is realistic. Nothing is ever pure, like a romance »[621].

---

[618] Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX[e] siècle)*, p. 37.
[619] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 67.
[620] Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, p. 197.
[621] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 46.

On voit donc que la représentation de l'espace est au cœur d'une réflexion sur le réalisme et la vraisemblance, qui oriente chez les deux auteurs une conception de l'art du roman non comme esthétique de la représentation mais comme esthétique de la perception, qui découlait chez Flaubert « de sa redéfinition du style comme *manière absolue de voir les choses* »[622] – articulée chez Thirlwell autour de la notion de cadre et de cadrage. C'est pourquoi chez Flaubert « toute histoire se conçoit à partir d'un lieu, et plus précisément encore d'un découpage graphique de l'espace »[623], et sans être si catégorique dans le cas de Thirlwell, on peut néanmoins concevoir l'espace et sa représentation comme une part essentielle de son art du roman.

Dans une certaine mesure, Thirlwell procède d'une manière semblable à Flaubert lorsqu'il compose *The Escape* car ce roman souligne la dimension impossible de l'espace. Même si l'action se déroule dans une ville alpine, il est possible d'y lire une métaphore de l'Europe Centrale, ce roman étant défini comme « épilogue au grand roman centre européen »[624]. Là où son récit aurait pu fournir une image idéalisée dans la veine des récits d'Orient au XVIII[e] siècle, Thirlwell procède en élaborant une 'structure impossible' qui unit les choses selon leurs contiguïté et leur coprésence, ce qui ne manque pas de rappeler la démarche de Flaubert :

> L'image est « totale » parce que dans cet aller-retour entre ce qui est plein et ce qui bée, dans les couches successives de la matière (les temples dans les sables, les murs revêtus d'images elles-mêmes couvertes de fientes), l'espace est infiniment extensible, ne cessant de dire ses prolongements. Désignés plutôt que décrits, les éléments qui le structurent peuvent appartenir à plusieurs lieux, comme à plusieurs moments[625]

The Escape décuple les couches temporelles de l'espace en attirant l'attention sur l'existence de bâtiments divers qui relatent la succession des régimes politiques ayant bousculé et façonné la région. La ville de *The Escape* se donne comme une ville impossible, presque mythique, où les hôtels alpins belle-époque cohabitent avec les bâtiments et villas expropriées par le régime nazi puis communiste, sans oublier les banlieues anonymes justifiées par l'expansion capitaliste, donnant à voir un espace incertain où « s'imbriquent des époques différentes »[626]. On observe ainsi que la représentation chez Thirlwell repose tout

[622] Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 142.
[623] *Ibid,* p. 9.
[624] Crouch et Thirlwell, « The Exchange ».
[625] Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX[e] siècle)*, p.80
[626] *Ibid.*

autant que chez Flaubert sur la capacité de la narration à désigner plutôt que décrire[627] afin de brouiller les strates spatio-temporelles selon une démultiplication vertigineuse : avec Flaubert, le roman devient l'aleph de Borges, un espace singulier qui comprend tous les autres espaces. Ainsi, chez Thirlwell, le roman se déploie selon une négation de l'histoire entendue comme marche en avant incessante, comme « succession »[628], dans la mesure où « toutes les époques peuvent ainsi se juxtaposer et l'histoire soudainement s'exhumer[629] ».

La représentation de l'espace repose ainsi sur valorisation de la qualité de vision, qui ne traduit pas « seulement un but, mais une méthode [car] représenter c'est d'abord voir, "voir bien" »[630], selon Flaubert. Et pour continuer dans cette logique, on pourrait ajouter que voir bien, c'est tout d'abord reconnaître que voir, c'est avant tout cadrer. D'où l'importance du cadre aussi bien chez Flaubert[631] que chez Thirlwell, comme évoqué dans le chapitre précédent :

> After all, these are the new tones abroad in our general Technicolor atmosphere, and they're dependent on the smudged mixture of distance and intimacy that is now the everyday digital norm which makes me also think that the way to examine these is to enforce this kind of smudged structure on the reader. You need, I just mean, to exaggerate the presence of a novel's frame. Because if the ideal is to produce a claustrophobia and corruption in the reader, it'll only be possible if the narrator is aware of her own existence[632]

Il serait difficile de nier l'écho flaubertien qui retentit dans ces mots, tant l'idéal esthétique, que Thirlwell désigne comme claustrophobique, rappelle la tendance flaubertienne à « pousse[r] […] l'enfermement jusqu'à l'expérience esthétique. Moins une dimension qu'un jeu d'optique, l'espace flaubertien se voit beaucoup plus qu'il ne se mesure, les divers lieux mis en scène évoquant davantage des images—ou des tableaux—que des dimensions réellement éprouvées »[633]. On observe donc une démarche paradoxale derrière le principe de représentation dans la mesure où elle n'a de valeur qu'à partir du moment où elle est reconnue comme illusion, ce qui n'est pas sans rappeler certains tableaux de Magritte où le peintre met

---

[627] Comme le suggère Isabelle Daunais, la capacité du roman de Flaubert à designer les éléments dans les décors attire l'attention non sur la qualité des lieux mais sur la nature des éléménts qui les constituent.
[628] *Ibid*, p.81.
[629] *Ibid*. Par ailleurs, la troisième partie approfondira la conception de l'histoire du roman selon Thirlwell, qui témoigne d'une vision de l'histoire littéraire selon le modèle de la spirale.
[630] Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque,* p. 13.
[631] « L'espace flaubertien e définit non seulement comme un lieu regardé, mais comme un lieu d'où l'on regarde. L'une des principales fonctions de l'espace est en effet de servir de cadre au regard », Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque,* p. 99.
[632] Thirlwell, « History of New Novels », p. 68.
[633] Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque,* p. 79.

en scène l'illusion d'une illusion. Thirlwell opère d'une manière proche, en faisant du cadre le garant d'une illusion vraie (à l'inverse d'une vérité factice[634]) qui aboutit sur une représentation qui se construit et se conteste tout à la fois, selon une démarche de démystification proprement désinvolte et romanesque.

C. Structure impossible de l'espace urbain

1. La problématique de l'espace urbain au cœur de l'édifice romanesque moderne

La question de l'espace et de sa représentation a longtemps été le terrain d'expérimentations littéraires. Le genre épique fournit une preuve incontestable de cette fascination pour l'imbrication du lieu et de l'action, comme en témoigne l'empreinte indélébile qu'ont laissée les voyages d'Ulysse sur la région du Péloponnèse, si bien qu'il est souvent difficile de clairement distinguer la fiction de la réalité[635]. De même, le roman explore l'espace incertain qui réunit imaginaire et réalité en produisant de nombreuses géographies imaginaires, complexifiant et interrogeant notre rapport au monde. Nombreux sont les romans que l'on peut associer à un espace spécifique, et dont le récit est influencé par la connaissance du lieu, ce qui, influence en retour notre perception de ce dernier. Il suffit de penser à La Mancha de Cervantes, au Pays de Caux de Flaubert, au New-York de Paul Auster, ou encore à Trieste de Svevo sans oublier le Dublin de Joyce. D'ailleurs, ce dernier n'est qu'un exemple dans une longue liste d'œuvres modernistes qui attachent un imaginaire particulier à un lieu spécifique. Même si le XX^{e} siècle consolide la place du lieu dans le roman et dans l'expérience des hommes, le XIX^{e} siècle manifeste déjà à plus d'un titre cette fascination pour le lieu, que l'on peut d'ailleurs lire comme une réaction face à la prise de conscience du rôle que jouent l'espace et l'environnement pour l'homme. Face aux

[634] On reconnaît ici les traits de l'esthétique baroque qui combat l'illusion par l'illusion.
[635] On pense par exemple aux ouvrages de Ernle Bradford, *Ulysses Found* et de Tim Severin, *The Ulysses Voyage: Sea Search for the Odyssey*. Même la satire fait l'objet de recherche de ce type, comme en témoigne la carte des voyages de Gulliver : http://www.communitywalk.com/gullivers_travels_map/map/1824819/

changements successifs et rapides précipités par la révolution industrielle et l'ouverture du monde entre autre motivée par les conquêtes coloniales, le roman intègre dans son tissu narratif de nombreuses références aux lieux de l'action. La représentation de l'espace se densifie à cette époque, produisant des espaces singuliers chez des auteurs comme Balzac, George Eliott, Thomas Hardy ou Charles Dickens, pour qui les découvertes scientifiques (entre autres) et les mutations des villes et campagnes stimulent une réinvention consciente et originale de l'espace.

Bien entendu, pour beaucoup d'auteurs, l'attention portée à la représentation du lieu dans le roman s'exprime selon le mode réaliste, en des descriptions ayant pour but de représenter la réalité avec précision et authenticité, compte tenu que « les romanciers réalistes, qui cherchent à "copier" la réalité, cherchent avant toute chose à reproduire la réalité, à avoir non de l'imagination, comme dit Zola, mais le "sens du réel" »[636]. Néanmoins, on observe par ailleurs, comme c'est le cas chez Balzac, l'apparition de descriptions de l'espace pour ainsi dire à valeur ajoutée : une certaine dimension symbolique guide la représentation des lieux si bien que les descriptions de l'espace ne répondent plus d'une logique de remplissage mais bien au contraire, les lieux deviennent des personnages à part entière (on peut penser au Wessex de Thomas Hardy) et permettent à l'auteur d'esquisser dans les descriptions certains thèmes de l'œuvre.

On observe une version amplifiée de ce processus de spatialisation du roman pendant la période moderniste, durant laquelle des œuvres majeures révolutionnent les conventions du genre en accordant notamment une place de choix à l'espace et au lieu de l'action. Nombreux sont les romans de l'époque qui s'attachent à représenter 'fidèlement' des villes en pleine mutation : Dublin chez Joyce, Vienne chez Musil ou encore Berlin chez Alfred Döblin. Ceci dit, les auteurs en question se distinguent de leurs prédécesseurs dans la mesure où l'espace représente à la fois une donnée naturelle du monde et l'expression de notre subjectivité : l'espace devient ainsi le support privilégié de la subjectivité et de la multiplicité de notre rapport à la réalité. En faisant la part belle aux processus cognitifs dont dépend notre rapport à la réalité, la description des lieux et la représentation des espaces préoccupent dès lors les romanciers dans leur volonté de représenter le monde tel qu'il est vu et perçu : « If nineteenth-century realism represents the Theater of the World, and twentieth-century psychological realism shifts toward the Theater of the Mind »[637]. Par opposition à l'idée de réalisme comme

[636] Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 14.
[637] Turchi, *Maps of the Imagination*, p. 175.

représentation objective, la période moderniste interroge les rapports étroits entre perception et subjectivité, et ce faisant, complexifie la représentation en brouillant la frontière entre réel et fictif au cœur du roman.

La période moderniste témoigne donc d'une volonté de penser l'homme dans et à travers son environnement immédiat, puisque l'importance grandissante de l'espace dans le roman accompagne l'apparition de stratégies d'écriture visant à dévoiler et représenter les processus subjectifs au cœur de toute expérience et de toute représentation. Ce paradoxe peut d'ailleurs être résumé par les structures oxymoriques observées par la narration dans ces œuvres, qui juxtapose détail et vue d'ensemble : d'un côté, le roman nous fournit une miniature de la ville (une vue générale), tandis que de l'autre, la narration obstrue toute vue d'ensemble par l'amalgame et l'accumulation de détails perçus par les personnages ou d'autres micro-perceptions. Le roman moderniste résulte ainsi d'une double dynamique entre éclatement et amalgame : « L'éclatement de la trame spatiale, due à l'absence de localisations relatives, rend difficile la reconstitution de l'ensemble. Ce que la forme permet de produire, en dernière instance, c'est l'atmosphère générale de la ville, et non la ville dans sa totalité »[638].

On retrouve donc l'idée de miniature (déjà évoquée dans la première partie de la thèse) dans la mesure où le roman devient toujours plus sensible à la capacité d'incorporer le tissu urbain dans le tissu fictionnel par le biais d'une accumulation de descriptions et de détails qui témoigne d'une convergence entre langage et art visuel : « At stake with the modernist miniatures was a profound transformation of the literary project that crossed the disciplining borderline between language and the visual, between narrative and space »[639]. Selon Andreas Huyssen, la ville, et sa représentation dans le texte, deviennent donc le lieu d'un brouillage entre techniques littéraires et techniques visuelles, occasionnant au passage une « crise de la représentation »[640], fondée sur un nouveau rapport au temps et à l'espace. Non seulement, les auteurs mettent au point des moyens de décrire la ville et les dynamiques associées, mais les solutions qu'ils proposent soulignent au passage l'importance capitale de la manière de voir la ville. Le phénomène moderniste d'« urbanisation de la littérature », pour reprendre l'expression de Huyssen, désigne ainsi l'intérêt croissant pour la ville comme thème ou sujet

[638] Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, p. 138.
[639] Andreas Huyssen, *Modernist Miniatures*, p. 32.
[640] Notre traduction : « The irritating and exhilarating novelty of the metropolis at the end of the nineteenth century and the immediately following decades must be recaptured and historicized if we want to understand how that crisis of perception generated the modernist miniature- as part of a much broader process of the urbanization of literature », p. 30.

mais aussi la prise de consciente grandissante de la subjectivité de l'espace : le tissu urbain s'étoffe dans et par le langage.

C'est pourquoi il apparaît nécessaire d'explorer, dans le sillage du roman moderniste notamment, le rapport métaphorique qui relie texte et espace. Même s'il est envisageable de sonder ce rapport à partir de la représentation de tout type d'espace, l'étude de l'espace urbain est d'autant plus appropriée puisque texte et ville se définissent principalement par leur « potentiel médiateur »[641]. En effet, l'espace textuel, tout comme l'espace urbain, désignent une vision de l'espace comme production, tant et si bien que la ville et sa représentation mettent en lumière la difficulté, si ce n'est l'impossibilité, de concevoir ou d'aboutir à une image d'ensemble : « l'image globale de la ville s'apparente ainsi à une vision "kaléidoscopique" qui peut rappeler, métaphoriquement, les tableaux du cubisme analytique. C'est un tout fragmenté, rempli de "trous", de zones obscures, dont chacun des fragments entrechoqués se présente dans une relative autonomie qu'aucune vue généralisante, ou zénithale, ne domine »[642]. Partant de là, la question n'est pas tant de saisir dans son ensemble l'image de la ville chez Thirlwell mais plutôt d'appréhender les formes et structures adoptées par l'espace urbain dans sa fiction.

À noter qu'en interrogeant le rapport entre l'espace et sa production, il s'agit moins de mettre au jour une géographie littéraire (comme l'entend Franco Moretti[643]) que de mener une approche principalement littéraire à la croisée de la géocritique, de la géopoïétique et de la géopoétique. L'objectif ici n'est pas de déboucher sur une cartographie précise de l'espace thirlwellien, ni en termes de géographie imaginaire ni en termes d'espace littéraire, démarche qui nous semble secondaire. Le cœur du propos est en revanche de définir comment la représentation de l'espace urbain traduit la pratique du roman de Thirlwell et dans une plus large mesure, sa recherche esthétique. En effet, la nature primordiale de la forme spatiale chez Thirlwell répond d'une impossibilité, centrale à son esthétique. C'est pourquoi le rapport métaphorique entre texte et espace peut, chez Thirlwell, être formulé autour de cette impossibilité constitutive : la représentation de l'espace urbain produit des objets impossibles ; car pour Thirlwell, l'art du roman consiste essentiellement à formuler des moyens de penser l'impossibilité de l'expérience.

La question de cette impossibilité fera l'objet du prochain chapitre, la présente sous-partie proposant dans un premier temps d'étudier les choix de représentation de l'espace

[641] Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, p. 154.
[642] *Ibid*, p. 138.

urbain chez Thirlwell afin de définir dans quelle mesure sa pratique du roman répond à ce que l'on pourrait nommer 'l'appel de l'espace-temps'. Cette appellation est librement inspirée de Kundera qui structure sa conception l'art du roman selon quatre dimensions : l'appel du jeu, l'appel du rêve, l'appel de la pensée, l'appel du temps[644]. Comme le rappelle Brink, ces dimensions ne sont pas seulement exprimées par le langage (en simples produits) car elles conditionnent le langage, autrement dit, elles sont le langage : « all four dimensions outlined by Kundera emphatically concern language. Play, dream, thought and time are not simply 'expressed' in narrative language, or—conversely—'shaped' by it, they *determine* language; they *are* language »[645]. Dans ces conditions, il semble plus pertinent de rassembler espace et temps dans une même dimension, l'appel de l'espace-temps, afin d'attirer l'attention, chez Thirlwell, sur l'interdépendance entre spatialité et temporalité.

2. Quatre villes et une œuvre

Au fil de l'exploration des ramifications esthétiques de l'appel de l'espace-temps dans les romans de Thirlwell, on constate que le cas de la métropole anonyme de *Lurid & Cute* offre un point de vue privilégié sur l'ensemble des représentations de l'espace urbain. Si le projet de cartographier avec précision les référents géographiques servant d'inspiration à la représentation des lieux semble infondé, c'est en raison du phénomène de distorsion entre modèle et représentation présent tout au long de l'œuvre. Là où *Politics* témoignait d'un souci de vraisemblance, le reste de l'œuvre semble observer une dynamique d'éloignement par rapport à un référent précis pour aboutir, dans *Lurid & Cute*, à l'image d'une ville qui multiplie tant les référents qu'elle en perd son identité : la vue d'ensemble disparaît (à commencer par le nom qui n'est jamais évoqué) au profit de vues partielles, fragmentaires et détaillées. Dans le but de sonder la « forme spatiale »[646] chez Thirlwell, il semble ainsi nécessaire d'interroger le décalage entre référent et représentation, mais aussi la dynamique d'ensemble d'éloignement et de décalage qui délocalise l'action depuis un ancrage londonien vers un ailleurs imaginaire. Sans se restreindre aux perspectives d'analyse ou de lecture proposées par la géocritique, on gardera à l'esprit que l'on cherche ici, selon l'invitation de

[643] Voir Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London: New York: Verso, 1998.
[644] Kundera, *L'Art du roman*.
[645] Brink, *The Novel*, p. 270.

Michel Collot à « revenir à une définition plus strictement littéraire de l'approche géopoétique comme l'étude des rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires »[647] afin de repérer « des structures spatiales, voire des schèmes assez abstraits, qui informent les thèmes mais aussi la composition et l'écriture d'une œuvre »[648].

Pour rappel, l'un des partis pris initial de cette thèse était de concevoir les romans de Thirlwell comme un ensemble cohérent et homogène en dépit des différences et disparités : autrement dit, une œuvre. L'apparition de thèmes transversaux (la légèreté, l'écart, la multiplicité pour ne citer qu'eux) constitue l'un des arguments en faveur de cette lecture. Un second argument est étroitement lié à la forme spatiale de l'imaginaire de Thirlwell, les structures spatiales rencontrées d'un roman à l'autre favorisant une lecture globale de l'œuvre, chaque roman fournissant une variation sur le thème de la ville.

Politics — le théâtre privée de l'Histoire

Dans un certain sens, la métropole anonyme semble être l'aboutissement d'une démarche de tropicalisation de la ville entamée dès *Politics*. Même si *Lurid & Cute* est très certainement le roman où les enjeux métaphysiques et esthétiques de la représentation du lieu s'affichent le plus ouvertement, on entrevoit déjà dans *Politics* les signes de cette dynamique. Bien que l'action de *Politics* se déroule dans un quartier bien réel de Londres, Edgware, dont Thirlwell retranscrit les spécificités sur un mode réaliste, la représentation n'a de cesse de décortiquer, notamment par le biais de considérations architecturales, la substance du tissu urbain, ce qui amène à en questionner la nature et par extension, la réalité. La particularité de ce roman est qu'il cadre ouvertement la fiction dans une géographie réelle et concrète (Edgware, ville située dans le district londonien de Barnet) mais ce faisant, la description précise de la nature des lieux fait sans cesse se déployer l'imaginaire en dehors du cadre londonien. Ainsi, Thirlwell fournit, tout au long du récit, une profusion de détails qui lui permettent de situer l'action avec précision par l'ajout, par exemple, d'indications géographiques, comme des noms de boutiques et restaurant[649]. Mais la particularité des

[646] Collot, *Géographie littéraire*, p. 121.
[647] *Ibid.*
[648] *Ibid.*
[649] Les personnages font un détour par le Kosher de Greville Street (« So they moseyed wetly to the Kosher Knosherie, on Greville Street », p. 246), par Chinatown (« They were in the Clinic on Gerrard Street, at the centre of Chinatown [...] Moshe went back downstairs, down past the bar, out past the bouncers, then swivelled round into the Chinese restaurant beneath the Clinic », pp. 109-110) ou encore par Brick Lane (« Moshe said, 'Have I taken you to the Brick Lane bagel place?' », p. 73).

descriptions est qu'elles reposent principalement sur les spécificités architecturales des lieux, ce qui a pour conséquence de souligner la nature stylistique de la ville et par extension, la nature artificielle de l'espace : l'espace urbain est une construction au même titre que l'espace textuel, ou romanesque.

La narration évoque en effet de nombreuses constructions architecturales notables telles que la gare de style néo-géorgien (« The tube station was designed in 1923 by S. A. Heap, in a restrained neo-Georgian style »[650]) ou encore le Railway Hotel (« The Railway Hotel was built in 1931 by A. E. Sewell in an unrestrained mock-Tudor style, complete with its own fake gallows »[651]). L'évocation des styles dont relèvent ces bâtiments et lieux a pour conséquence d'attirer l'attention sur l'espace urbain comme signe : tout lieu est la rencontre d'une fonction (un objectif) et d'une forme. Comme le rappel Bertrand Westphal[652], ce constat est l'un des fondements de la pensée postmoderne qui accorde un rôle décisif à l'architecture et à l'urbanisme. *Politics* rejoue à plus d'un titre ce lien inséparable dans la mesure où l'architecture est au cœur du récit, non seulement dans les descriptions mais également par le biais des personnages car Nana, l'un des protagonistes, est étudiante en architecture. Le trio de protagonistes, en raison des champs qu'ils représentent (Nana : architecture, Anjali et Moshe : théâtre et cinéma) rend ainsi palpable la tension centrale à l'œuvre entre architecture et mise en scène. En effet, les descriptions des lieux de l'action soulignent leur nature artificielle, s'apparentant à un décor pourtant donné comme véridique selon la modalité apparemment réaliste du roman. Thirlwell semble jouer avec la notion d'artifice en faisant apparaître, par ces considérations de style, l'espace urbain comme le produit de styles et d'influences multiples, ce qui n'est pas sans rappeler le rôle de la représentation et de l'illusion chez Flaubert :

> Flaubert également représente la réalité, mais d'une manière qui ne laisse jamais de montrer qu'il s'agit, précisément, d'une représentation : la frontière entre le réel de la vie et le réel du récit est narrativement marquée. Pour comprendre la nature de cette démarcation, il faut recourir à l'idée d'illusion, que Flaubert signale lui-même comme l'élément central de sa conception de la représentation romanesque[653]

[650] Thirlwell, *Politics*, p. 250.
[651] *Ibid*, p. 251.
[652] « c'est après les armistices que la perception spatiale a connu son évolution la plus substantielle. La reconstruction des villes ravagées par des années de guerre a nourri une vaste réflexion sur l'espace métropolitain ; il n'est pas étonnant que l'architecture et l'urbanisme aient contribué au premier chef à alimenter la pensée contemporaine (le postmodernisme trouve là ses origines) », Westphal, *La géocritique, mode d'emploi,* p. 9.

Dans ces termes, l'espace urbain joue moins une fonction de décor (de toile de fond) que de point de fuite et donc d'opérateur d'illusion (une toile de fond perforée, pour reprendre le motif de la membrane évoquée précédemment dans l'exemple de Rushdie) : la nature des lieux renvoie toujours à un ailleurs spatial, temporel et esthétique. De plus, cette insistance sur l'artificialité de l'espace urbain est un moyen pour Thirlwell de faire le constat, dans la description elle-même, de l'impossibilité de représenter la réalité avec exactitude. Les représentations précises des lieux, faisant appel à leur description architecturale et donc technique, ne font que mettre en crise « la vision du monde et les instruments »[654] par lesquels cette vision est exprimée : pour reprendre l'observation de Collot, la représentation de l'espace urbain chez Thirlwell « appelle un acte critique »[655].

Cependant, Thirlwell va encore plus loin dans cette logique car les considérations architecturales sont un moyen par lequel la narration attire l'attention sur l'importance du style dans notre rapport à la réalité. En soulignant la cohabitions de styles à l'échelle d'un quartier de Londres, Thirlwell transfère dans la représentation du tissu urbain des problématiques propres à son écriture et au tissu textuel qu'est le roman. Ainsi, ce qui vaut pour Edgware vaut d'une certaine manière pour *Politics* dans le sens où le quartier est le fruit d'une mixité sociale et culturelle que les protagonistes, à leur échelle, rendent manifeste. Un épisode du roman insiste tout particulièrement sur cette dimension. Dans la sous-partie 5 de l'acte IV, Nana, Moshe et Anjali discutent autour d'un repas. La structure de la conversion entre les trois personnages progresse difficilement selon une logique confuse où les trois personnages poursuivent deux conversations distinctes, la narration opérant à son tour un va-et-vient entre les sujets abordés (architecture, nourriture, souvenir personnel). La conversation s'apparente ainsi à un méli-mélo de questions avortées et d'intentions maladroites, mélange ayant pour effet de mettre en abîme, justement, l'importance du mélange dans l'élaboration des formes. Moshe évoque en effet l'architecture anglo-indienne qui n'est autre que le fruit d'un métissage culturel (un Gothique Indien si l'on veut), c'est-à-dire un mélange stylistique entre une forme première (le gothique) et sa transposition dans un contexte culturel et géographique différent : l'Inde. On reviendra sur cette question dans le chapitre suivant car on y voit apparaître la notion capitale de traduction, mais l'intérêt de cette évocation ici est de souligner l'importance du mélange.

---

[653] Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, pp. 14-15.
[654] Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 87.
[655] *Ibid.*

C'est d'ailleurs le rôle principal des considérations architecturales dans l'ensemble de ce roman où elles sont à la fois le fruit d'un mélange (de formes et de techniques) et la source d'une forme urbaine bariolée. L'identité de la ville est en effet le produit d'un assemblage de formes multiples et disparates qui débouchent sur une espace urbain fusionnant l'espace et le temps dans des considérations stylistiques : à l'image du style néo-géorgien, du '*mock-Tudor*' et du style Indo-sarracénique, l'espace-temps thirlwellien se donne comme multiplicité.

The Escape — l'épilogue centre-européen

Contrairement au réalisme minutieux du premier roman de Thirlwell, *The Escape* observe quant à lui une logique descriptive plus vague. Le lieu de l'action est d'autant plus important que ce roman est construit sur un mode moins réaliste mais bien plutôt métaphysique. Dans ce roman, le moteur de l'intrigue justifie la présence du protagoniste dans le spa alpin où se déroule la majeure partie du roman. Haffner est en effet présent dans cette ville centre-européenne non identifiée dans l'espoir de récupérer la maison familiale de sa femme décédée. La description de l'espace permet de dégager l'image d'un spa alpin générique dont les configurations passées importent plus que la situation présente. Par l'entremise du récit, l'espace est dans ce roman l'occasion de créer un rapprochement entre « mémoire » et « lieu » sous la forme d'une quête personnelle. Tout au long du roman, Thirlwell tisse ainsi un entrelacs de correspondances entre espace et mémoire, par lequel les lieux ouvrent le récit : les lieux, aussi bien que les personnages, sont autant de palimpsestes qui existent comme d'autres versions d'eux-mêmes. À la manière d'un kaléidoscope, la description de l'espace dévoile donc la spécificité des lieux selon une réverbération temporelle qui n'a de cesse de faire le constat de l'impossibilité de saisir un lieu à une époque unique : toute ville est un agrégat temporel, architectural et historique.

À l'échelle de l'œuvre de Thirlwell, la représentation des lieux semble osciller entre une représentation réaliste et une représentation onirique. Son roman *The Escape* confirme cette observation, et représente même une synthèse des deux tendances, l'action se déroulant quelque part en Europe Centrale. Cette fois-ci, ce n'est pas tellement la représentation spécifique du lieu qui lui confère son réalisme mais bien au contraire, c'est le manque de particularités et de traits distincts qui permet à Thirlwell de dessiner une ville à la fois spécifique et générique : une ville moderne comme une autre, qui a pour effet premier de susciter une interrogation sur la réalité uniforme de nos villes. Néanmoins, les contours flous de la ville laissent libre cours à l'imagination du lecteur, lui permettant d'y ajouter des

éléments spécifiques en partie suggérés par l'association d'une zone géographique à un héritage culturel du XX^{e} siècle. En ce sens, *The Escape* ancre la représentation de l'espace dans un contexte littéraire intertextuel, le lieu s'inscrivant dans la lignée d'ouvrages comme *La Montagne Magique* ou *Les Testaments trahis*, ce qui a pour effet d'ajouter à la réalité historique de l'espace une aura mythique. Ainsi, le lieu se situe à la frontière entre présent et passé, entre rêve et réalité, une qualité renforcée par le temps de l'action qui se déroule au tournant du XXI^{e} siècle, ce qui renforce la liminalité de cet espace.

On touche donc ici à l'importance du lien entre espace et temps chez Thirlwell, lien que *The Escape* n'a de cesse de souligner, ne serait-ce que par l'évocation des multiples époques auxquelles les lieux sont associés : à titre d'exemple, on apprend que la maison familiale de la femme d'Haffner fut utilisée à des fins différentes selon les périodes historiques et les pouvoirs politiques qui se sont succédé au cours du XX^{e} siècle. Par conséquent, il est intéressant de voir que les lieux, comme les personnages, existent en tant que synthèses de formes et de temps. Il est ainsi nécessaire de prendre en considération l'espace et le temps de concert, car chacun des romans de Thirlwell obéit à une double dynamique : d'une part, Thirlwell s'applique à élaborer et à représenter des lieux spécifiques; d'autre part, les descriptions de lieux, ainsi que leurs caractéristiques propres, produisent chaque fois des espace de rencontre et de mélange, à la frontière de plusieurs époques, de plusieurs cultures, révélant une réalité mouvante, plurielle et instable. Il s'agit là d'un thème essentiel dans la représentation de l'espace, faisant apparaître la spécificité des lieux à travers un brouillage spatio-temporel.

Kapow — éclatement et réverbération

Tandis que *The Escape*, élaboré dans le sillage de grands classiques comme *La Montage Magique,* a été conçu comme un épilogue au grand roman centre-européen[656], la novella *Kapow!* offre un contrepoint formel et thématique à ce parti-pris stylistique. Pouvant légitimement être considéré comme offrant la forme la plus expérimentale de tous les romans de Thirlwell, cette œuvre est placée sous le signe de l'incertitude tant le livre explore sous de nombreux angles la question de l'instabilité de toute définition, à commencer par la question du genre et le choix du format car l'identité générique est elle aussi incertaine. En tant que novella, *Kapow!* exploite un genre littéraire lui-même liminal car la novella représente un

intermédiaire entre roman et nouvelle. La définition de cette forme renvoie notamment aux premiers soubresauts du roman en tant que genre. On pense en particulier à Boccace[657] qui développa la forme dans son *Décaméron*, où il rassemble sous formes de recueils un type de fiction de longueur indéterminée dont la narration se concentre sur un seul événement (le sens du terme italien se traduit par 'tale, piece of news'). On précisera par ailleurs qu'il est difficile d'appréhender la novella sans la rapprocher d'une forme voisine, la *novellette* qui souligne d'autant plus le caractère indérterminé de la longueur de ce genre de texte. On perçoit déjà dans cette forme intermédiaire, dont la longueur fluctue entre celle d'un roman et celle d'une nouvelle, une instabilité générique fondamentale.

La nature intermédiaire de *Kapow!* se retrouve par ailleurs dans la représentation de l'espace. Le récit est partagé entre deux lieux : d'une part une évocation du Londres contemporain dans lequel l'auteur se met en scène, de l'autre, une action se déroulant au Caire. On peut observer que la frontière entre ces deux récits n'est pas clairement définie car les deux pans de la narration s'imbriquent l'un dans l'autre jusqu'à former un ensemble narratif fluctuant et instable. Cette instabilité est renforcée par le jeu métafictionnel de la narration, puisque le récit égyptien est le fruit de l'imagination de Thirlwell, auteur vivant à Londres. *Kapow!* est donc structuré à la manière de vases communicants, dont les caractéristiques respectives se mêlent et se confondent. Comme la définition de la novella le signale, ce genre observe le plus souvent une structure narrative simple, le récit étant organisé autour d'un événement central. *Kapow!* observe également cette règle de composition compte tenu que les deux trames narratives sont développées autour d'un événement historique récent : le Printemps arabe. Le choix de l'événement dévoile à lui seul le rapport incertain à l'espace dont Thirlwell rend compte dans sa fiction car, comme il le rappelle, la révolution est en soi un événement intermédiaire. Le récit est donc articulé autour d'un espace conceptuel qui rassemble Londres et le Caire dans une réflexion commune sur la nature des événements et des révolutions. En d'autres termes, *Kapow !* cartographie un continuum espace-temps qui conduit son auteur à y penser des lieux drastiquement différents sur un plan commun : sans pour autant estomper les spécificités de chaque espace, Thirlwell se propose néanmoins de

[656] Ian Crouch, « The Exchange: Adam Thirlwell ».
[657] « Originally a novella was a kind of short story, a narrative in prose of the genre developed by Boccaccio. His *Decameron (*c. 1349-51) was a collection of such stories », in *Penguin dictionary of literary terms*, p. 600.

penser de concert les différents lieux dans un même espace imaginaire qu'il désigne par la notion de « world historical »[658].

On peut ainsi voir l'instabilité de la forme de *Kapow!* comme la manifestation générique de la conceptualisation de l'espace comme mouvement. En choisissant d'élaborer un outil de pensée fictionnel à cheval entre deux lieux et deux réalités, Thirlwell met en forme un espace imaginaire qui rejoue dans la structure du récit la nature multiple de tout espace : l'origine latine du terme, *spatium*, admet d'ailleurs un double sens, le premier désignant l'arène, le champ de course, et le second un laps de temps. De ce fait, on se rend compte que Thirlwell embrasse l'espace comme un ensemble concret espace-temps qui l'amène à découvrir la multiplicité du réel. On trouve ici un nouvel écho de l'idée de flux chez Fuentes, qui développa dans sa fiction une réponse esthétique proche de celle de Thirlwell, lui permettant de mêler les espaces géographiques mais aussi les espaces temporels dans un tout cohérent quoiqu'impossible en termes historiques. On verra que la conception du temps chez Thirlwell partage beaucoup avec le temps de Fuentes mais on peut d'ores et déjà noter que *Kapow!* met en avant, ne serait-ce que par sa structure, l'idée de délai et de décalage, validant ainsi l'idée de réverbération esquissée plus haut.

Lurid & Cute — la ville monde

L'action de *Lurid & Cute* se déroule dans un espace métropolitain à la fois concret et flou : concret car la représentation repose sur des éléments précis et même vraisemblables si on les considère individuellement ; mais selon un point de vue plus global, la représentation attire l'attention sur la difficulté de rassembler de manière cohérente l'ensemble de ces éléments. Le détail prend le pas sur la vue d'ensemble. Cette représentation paradoxale et déstabilisante de la ville contribue pour beaucoup à l'atmosphère générale du roman, où la réalité semble discrètement perdre ses qualités au profit d'un amas de caractéristiques diverses remettant en question le rapport entre monde réel et monde fictionnel. Cet espace rend compte de manière originale de la spécificité de l'imaginaire spatial thirlwellien, faisant de la métropole anonyme de *Lurid & Cute* l'illustration de la nature problématique de l'espace contemporain.

[658] Comme l'observe Alison Gibbons : «Thirlwell advocates a 'world-historical' aesthetic, one in which forms of culture and cultural production become global property », Gibbons, « Take that you Intellectuals », p. 35.

Pour revenir sur la nature paradoxale de la représentation, on remarque d'une part que les préoccupations philosophiques liées à la représentation de l'espace restent cohérentes avec les choix esthétiques antérieurs (notamment dans les possibilités de représenter l'indissoluble relation entre espace et temps). D'autre part, les techniques de représentation rendent compte d'un processus d'hybridité qui atteste de la volonté de Thirlwell de s'écarter de la vraisemblance, au profit d'une représentation de l'espace qui emprunte au rêve et au fantastique. Il en résulte une forme qui partage d'autant plus de caractéristiques avec la fiction de Fuentes qui, si l'on pense par exemple à *Terra Nostra*, fait subir à l'histoire de l'Amérique latine un phénomène de concrétion spatio-temporelle lui permettant, sans pour autant sacrifier la cohérence narrative, de faire cohabiter dans les rues de Paris le sacre de Napoléon et les automobilistes captifs des rues congestionnées de la capitale. En référence aux observations du débit de chapitre, il apparaît que Thirlwell en vient progressivement à fournir une solution esthétique possible à l'opposition entre vraisemblance et invraisemblance chère à Fuentes et Kundera.

La frontière du réel et du rêve se traduit donc chez Thirlwell par l'élaboration d'un espace imaginaire incertain et instable qui se veut précisément être un espace intermédiaire, un entre-deux. On peut donc en conclure que la représentation des villes dans chacune des œuvres de Thirlwell observe une logique de la variation, qui permet de suivre un développement thématique autour de la question de l'entre-deux. Tandis que la spécificité d'un quartier précis de Londres préoccupait la narration dans son premier roman, on observe une démarche toute différente dans le plus récent. La ville abandonne son enracinement local (et les spécificités culturelles associées, telle la prononciation des protagonistes) pour devenir dans *Lurid & Cute* une métropole générique, déracinée de toute contexte géographique précis. Ainsi, la ville de *Lurid & Cute* ne porte pas de nom, n'est située dans aucun pays ni contexte socio-culturel précis et compile un certain nombre de traits communs partagés par toutes les mégalopoles modernes. Or la ville occupe un rôle plus prégnant en raison de son caractère précisément international. Nous sommes donc témoins d'un basculement du terme « international » depuis une approche thématique dans *Politics* vers un traitement esthétique dans *Lurid & Cute* : tandis que *Politics* interroge la possiblité de transporter une esthétique d'un pays à l'autre, *Lurid & Cute* concrètise une esthétique de la ville internationale. On peut imaginer que ce territoire esthétique est la conséquence des manipulations narratives qui ont amené Thirlwell à entremêler les espaces dans *Kapow!.* Thirlwell transfère ainsi le fruit de ses réflexions sur le concept 'world historical' afin d'aboutir à une représentation esthétique de notre rapport mondialisé à l'espace. La généricité apparente de la ville de *Lurid & Cute* n'est

donc pas un abandon univoque de la vraisemblance de la part de Thirlwell, ni un manque d'intérêt pour la question du lieu et de l'espace. Bien au contraire, on peut lire dans ce nouveau traitement de l'espace une reconfiguration des termes de la vraisemblance alliée à une réinvention esthétique de la représentation, ce qui conforte l'idée que l'espace urbain est un thème central de l'œuvre de Thirlwell.

Selon la logique de la variation, chaque roman offre ainsi une reconfiguration esthétique de la ville. Il en découle une réflexion sur la nature et l'identité du lieu tout autant que sur la nature du texte, la métaphore spatiale rassemblant ces deux dimensions. Par la variation, Thirlwell propose donc de réfléchir sur les moyens de représenter la ville et l'expérience urbaine contemporaine, réflexion inséparable de la recherche de formes esthétiques permettant de représenter non pas le lieu à proprement parler, mais une expérience du réel parmi d'autres. Le chapitre suivant se propose d'approfondir la valeur de l'espace représenté comme objet dans la mesure où l'espace imaginaire propre à un auteur « a, comme le signe linguistique, trois dimensions ; il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens. »[659]

[659] Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 129.

CHAPITRE 6 : LE PAYSAGE MULTIPLE OU L'IMAGINAIRE DU TRANSPORT

A. À la recherche du réel : pour une vraisemblance désinvolte

1. Le spectre de la vraisemblance

Pour saisir les pleines implications esthétiques et philosophiques de la banlieue dans les romans de Thirlwell, on s'intéresse tout particulièrement au cas de la ville dans *Lurid & Cute*. On propose d'appréhender la qualité de l'espace dans ce roman comme l'aboutissement de recherches esthétiques entamées dans *Politics* mais aussi comme point de départ signalant en puissance un nouveau cycle dans l'œuvre de Thirlwell. Même s'il semble prématuré de parler de cycle dans une œuvre qui ne comptabilise, en 2019, que cinq romans, on risquera l'hypothèse que *Lurid & Cute* est susceptible de marquer un tournant dans la manière dont Thirlwell négocie la frontière entre rêve et réalité. Le lieu y est ouvertement désigné comme espace mythique, donnant à voir un espace dont la forme est pur produit de l'imagination. En ce sens, les romans de Thirlwell semblent couvrir un spectre de la vraisemblance dont les polarités seraient celles du rêve et de la réalité. Tandis que *Politics* penche en apparence vers la portion réaliste du spectre, *Lurid & Cute* se situe plutôt du côté du rêve. Néanmoins, l'image du spectre lumineux, empruntée aux sciences optiques, éclaire la particularité de l'imagination de Thirlwell dans la mesure où le spectre désigne moins les couleurs comme catégories que comme longueurs d'onde. Par conséquent, les couleurs s'y définissent dans leur contiguïté plus que dans leur singularité. Jusqu'à un certain point, il en va de même pour la vraisemblance chez Thirlwell car elle n'est pas une catégorie de représentation en soi mais plutôt l'expression d'une qualité et d'un degré d'illusion (le spectre, étymologiquement, d'ailleurs, ne désigne-t-il pas une illusion ?). Selon cette image, la vraisemblance apparaît comme une longueur d'onde, au même titre que la lumière, et nécessite dès lors d'être décomposée afin que l'on puisse en extraire les éléments constitutifs. Dans cette logique, le spectre de la vraisemblance est étroitement lié à la manière de voir (spectre vient du verbe

latin *spectere*, qui signifie observer). La lumière blanche étant en réalité une multiplicité de couleurs, le roman fonctionne à la manière d'un prisme, permettant de décomposer l'image totale du monde en de multiples éléments.

Entendues ainsi, les différentes représentations de la ville rencontrées dans l'œuvre de Thirlwell désignent autant d'oscillations sur le spectre de la vraisemblance. Chacun des romans de Thirlwell formule une variation sur l'idée de vraisemblance, donnant à voir la ville sous différentes couleurs dont la longueur d'onde est plus ou moins facile à localiser entre rêve et réalité. En outre, la spectroscopie ne se limite pas aux ondes visibles. Dans le cas de la spectroscopie de la vraisemblance offerte par le roman, le réalisme occuperait une place équivalente aux ondes visibles à l'œil nu, autrement dit, seulement une part minime de l'ensemble des rayonnements émis et observables. En refusant la dictature du réalisme, Thirlwell cherche à observer le monde dans son ensemble, en embrassant la réalité dans sa totalité et la contiguïté de ses éléments, comme Flaubert avant lui, afin de répertorier des catégories jusque-là invisibles. L'idée de cartographie évoquée dans le chapitre précédent porte donc tout autant sur la géographie à proprement parler que sur l'existence, ce qui permet encore une fois de rapprocher la démarche de Thirlwell de celle de Kundera, dans la mesure où le roman a pour objectif de « dessin[er] la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine »[660]. Dès lors, le vraisemblable ne semble pas se ranger dans l'ordre du réel mais du possible voire du potentiel : « Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. Que cette possibilité se transforme ou non en réalité, c'est secondaire »[661].

2. Le chronotope de la banlieue

La représentation de l'espace s'écartant de la description dite réaliste pour s'approcher de la qualité vraisemblable des lieux, Thirlwell se tourne vers la banlieue comme objet de représentation déstabilisant et déroutant. Même si l'action des romans n'a pas pour unique cadre des banlieues à proprement parler, on observe en revanche que son œuvre donne à penser l'espace selon des dynamiques propres à la banlieue, la banlieue désignant moins un lieu spécifique qu'une logique spatiale. C'est à partir de cette distinction que *Lurid & Cute* prend d'ailleurs forme, selon une démarche ouvertement assumée par Thirlwell :

[660] Kundera, *L'Art du roman*, p. 57.

> Most places now—the suburbs of Guadlajara or LA or Cairo—they have a shared structure, if not a shared look. There's a certain strangeness to the way space is organized in the suburbs—with gaps and transport systems and malls, with nothing walkable—that I felt needed its own form[662]

La spécificité de l'espace de la banlieue requiert selon Thirlwell l'élaboration d'une forme particulière. Ce lien entre forme esthétique et expérience de l'espace remonte aux travaux de Bakhtine, et plus précisément à l'élaboration du concept de chronotope. Bakhtine « a emprunté à Einstein le concept de chronotope pour définir la connexion intrinsèque entre les dimensions de l'espace et du temps dans l'univers imaginaire d'une œuvre »[663]. La place de ce concept dans notre réflexion semble justifiée par la profusion d'images que nous empruntons au domaine de l'astronomie – elles aboutiront, en fin de réflexion, à la mise en lumière de la manière dont cette conception du roman structure notre rapport à l'espace-temps (chapitre 8).

L'objectif ici n'est pas de définir à strictement parler la banlieue comme chronotope dans l'œuvre de Thirlwell, ne serait-ce que parce que, comme le rappelle Marc Brosseau, « le concept de chronotope est loin d'avoir toujours eu le même sens et les mêmes applications dans l'œuvre de Bahktine »[664]. Il apparaît néanmoins qu'en faisant le choix de penser la forme du roman à partir des structures propres de la banlieue, Thirlwell souligne le lien inextricable entre forme et espace-temps « et nous enseigne qu'il n'est pas possible de bien comprendre l'un sans l'autre »[665]. Il serait difficile de restreindre une œuvre romanesque à un seul et unique chronotope mais l'image de la banlieue a le bénéfice de faire converger des considérations à la fois spatiales, temporelles et structurelles. Ce chronotope incarne la pensée spatiale de Thirlwell dans la mesure où la banlieue obéit à une structuration de l'espace qui rappelle à plus d'un titre la dynamique de contradiction propre à ses romans. La représentation de l'espace multiplie en effet les cadres, opérant un va-et-vient entre ce qui est dans le cadre et en-dehors du cadre. Comme évoqué plus haut, à mesure que la représentation prend forme, elle se dérobe à aucune image totale d'un lieu, et ce selon une dynamique paradoxale : plus les détails sont concrets, moins l'espace représenté est spécifique. On observe une dynamique équivalente dans le cas de la banlieue car en dépit d'un effort de

---

[661] *Ibid*, p. 59.
[662] Crum, « A conversation with Adam Thirlwell ».
[663] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique,* p. 51.
[664] Brosseau, *Des Romans-géographes*, p. 98.
[665] *Ibid*, p. 101.

structuration précis de l'espace (ou grâce à lui), l'organisation de la banlieue aboutit à une décentralisation absolue du lieu.

La banlieue est inséparable de la dialectique du centre et de la périphérie étant donné que son espace, intermédiaire entre ville et campagne, délimite les villes modernes. Ainsi, l'élection de la banlieue comme chronotope thirlwellien prend tout son sens si l'on met en rapport forme de la banlieue et forme du roman, et dans une plus large mesure, forme de la banlieue et forme du roman. En effet, dans l'œuvre de Thirlwell, la banlieue offre une grille de lecture grâce à laquelle on peut interroger la qualité métaphorique de l'espace, et qui se définit selon Thirlwell comme une « structure décentrée » et même indéfinie, qu'il compare à la malléabilité d'un nuage :

> the novel's decentered structure was a way of trying to replicate this suburban kind of foliage, or spread. […] I also think I associate suburbia with my childhood, and a sense that there's just too much time there, that time is endless—and especially for our generation, so many of whom are unemployed or only partially employed. Also that the usual family units or sexual boundaries might ever so slightly disperse, in a way that might seem either utopian or frightening, depending on your perspective. As a way of organizing space and time, the suburbs seem to me like an almost metaphysical state, one that isn't represented fully in what we think of as the suburban novel, which is brilliantly precise and all about social placing. I was interested in a novelistic structure that was suburban in a revised way, like a kind of cloud that would coalesce for a moment and then disperse[666]

Les remarques de Thirlwell témoignent de la qualité paradoxale de la banlieue, qui offre une méthode stricte d'organisation de l'espace débouchant sur l'absence de structure. Tout comme dans l'art de la représentation de Flaubert, la banlieue cloisonne l'espace tout autant qu'elle le délite, rappelant à plus d'un titre ce qu'Isabelle Daunais nomme les « espaces insulaires » chez Flaubert : « l'espace flaubertien le plus fréquemment rencontré est ce que nous pouvons appeler l'espace "insulaire" […] il n'est pas l'espace de la précision mais celui du flottement »[667]. Prenant le contrepied de l'image habituelle de la banlieue (« all about social placing »), Thirlwell propose de repenser les termes de la représentation de la banlieue selon une esthétique du flottement et de l'instabilité. On constate dès lors que dans la perspective de Thirlwell l'espace est « le *lieu* d'un travail esthétique »[668] qui fait apparaître la structure profonde du roman.

---

[666] Strokes, « Ruthless levity: an Interview with our London Editor, Adam Thirlwell ».
[667] Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesques*, p. 67.
[668] Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle),* p. 13.

La ville de *Lurid & Cute* n'est pas une ville *réelle* mais plutôt une ville fantasmée, voire chimérique (par sa capacité à combiner des éléments), qui emprunte ses traits à plusieurs autres villes : un agrégat. On peut certes deviner que la ville s'inspire de Londres, mais comme l'indique l'état métaphysique auquel Thirlwell associe la banlieue, il n'est pas question de représenter l'espace tel qu'il est concrètement est mais bien au contraire de représenter, par la qualités des lieux, une expérience de l'espace particulière. Thirlwell fait le choix d'effacer progressivement la singularité de Londres pour se concentrer sur la banlieue afin d'évoquer un espace indéfini (la démarche est diamétralement opposée aux descriptions détaillées de *Politics*). De son propre aveu, il cherche, par cette dilution, à évoquer un lieu 'mythique' car pour lui la banlieue représente une forme d'universalité :

> I've always been fascinated by the area in which I grew up—these North London suburbs on the edge of the city. That kind of suburbia is a really strange nonplace, with no obvious novelistic tradition. *Lurid and Cute* is set in those suburbs—but I've deliberately not named anywhere. I think because I wanted it to be slightly more, I don't know, *mythical*. Perhaps because I think suburbia is universal. Suburbia is the same, in its philosophical dilemmas, in Santiago as much as Mumbai. Most people live in decentered areas[669]

Défini comme un espace incertain, de flottement et de dérive (comme l'indique la comparaison avec le nuage évoquée précédemment), la banlieue s'offre dans une certaine mesure comme une métaphore de la condition décentrée de l'homme moderne. On constate en effet qu'un processus de décentrement habite l'esprit de la modernité, comme en témoigne le geste désinvolte de Galilée[670], braquant sa lunette vers le ciel : « We may perhaps date the beginning of modern thought from the night of January 7, 1610, when Galileo, by means of the instrument which he had developed with such labor, actually perceived new planets and new worlds »[671]. La modernité ainsi entendue rend explicite la dépendance sémantique et conceptuelle entre espace et point de vue (et souligne la démarche partagée entre astronomie et roman, comme en témoigne l'importance de 'qualité de vision' dans ces deux contextes) qui est elle-aussi au cœur de l'entreprise romanesque. C'est à partir de ce moment, marquant l'avènement d'une nouvelle conception de l'astronomie, qu'est mis en branle l'esprit de modernité, « élimin[ant] la réconfortante certitude du géocentrisme et la possibilité d'un point

[669] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 633.
[670] Geste désinvolte car le simple fait de pointer un engin optique vers les cieux représentait un affront envers l'autorité religeuse : en regardant le ciel étoilé par ses propres moyens, Galilée conteste le savoir des autorités religieuses pour regarder l'univers par lui-même.
[671] Nicolson, *The Telescope and Imagination*, p. 235.

de vue unique et privilégié. L'univers se dilate, l'idée triomphante du cosmos comme dessein issu de la Divinité s'écroule et les idées enfouies d'Héraclite et des hérétiques refont surface : la réalité est un flux de formes en perpétuelle transformation »[672]. C'est dans cette perspective que l'on peut resituer la qualité instable de la banlieue. Celle-ci permet à Thirlwell de mettre en forme le rapport décentré à l'espace comme paradigme du monde et par extension du roman, grâce auquel « la réalité cesse d'être unique et imposée hiérarchiquement […] Les forces centrifuges l'emportent sur les forces centripètes »[673].

Ainsi entendue comme structuration de l'espace et organisation de la société, la banlieue peut être vue comme la concrétisation spatiale de la pensée moderne. On a donc affaire à un espace que l'on serait même tenté de qualifier de postmoderne (« la spatialité présente un centre sémantique déficient, une absence, que la profusion de sens différents à sa périphérie lui confère une aptitude particulière à informer l'imaginaire postmoderne »[674]) tant il met en œuvre les principes de décentralisation et de multiplicité. Thirlwell n'est bien entendu pas le seul romancier à s'intéresser à la banlieue. On pense notamment à l'œuvre de J. G. Ballard qui se concentre sur la banlieue comme objet d'étude presque exclusif et aux expériences potentielles qu'elle favorise[675]. Mais à la différence de Ballard, peut-être, Thirlwell s'intéresse moins à la banlieue comme expérience socio-culturelle qu'au potentiel esthétique et existentiel qu'elle abrite. Là où la banlieue désigne un espace spécifique chez Ballard, elle est chez Thirlwell l'expression d'un non-lieu ainsi que la métaphore de la dérive du sens et des notions.

3. Entre rêve et réalité : le paysage imaginaire thirlwellien

Dans une étude consacrée à la représentation de la ville dans le roman américain, Blanche Houseman Gelfant distingue trois versions, ou « types », de ce qu'elle appelle le « city novel »[676]: le type portrait, le type synoptique et le type écologique. Même si aucun de

[672] Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture,* p. 50.
[673] *Ibid*, p. 51.
[674] Westphal, *La Géocritique, mode d'emploi*, p.iii.
[675] Ballard est peut-être l'exemple le plus frappant dans la mesure où la banlieue fonctionne chez lui comme un laboratoire où sont conduites des expériences existentielles spécifiques, ce qui amène d'ailleurs Thirlwell, dans l'introduction à l'intégrale des nouvelles de Ballard, à déclarer : « Ballard's subject was the system: physically, the vast urban spaces and their freeways, and mentally the vast interior landscapes of psychosis and neurosis ». Ballard, *The Complete Short Stories, vol. 1-2*, London: Harper Perennial, 2006, p.xv.
[676] Gelfant, *The American City Novel*.

ces types ne correspond exactement à la représentation de la ville chez Thirlwell, cette typologie a le mérite de rendre explicite le rôle que peut jouer la ville dans le roman dans la mesure où « le lieu révèle sa "nature" textuelle : le texte, comme le lieu, n'est pas un simple support matériel qui permet la lecture, il n'est pas un simple produit, mais l'espace d'une rencontre […] Il est le théâtre d'une production »[677]. Entendue comme espace de production, la ville permet de refléter à la fois la structure du texte et ses dynamiques de production. Dans le cas de *Lurid & Cute*, la structure incertaine et flottante de l'espace s'applique tout autant à la forme de la ville qu'à la forme de l'imaginaire de Thirlwell. Pour en revenir à la typologie de Gelfant, le type synoptique nous intéresse ici tout particulièrement ; selon elle, il rassemble des œuvres dans lesquelles la ville occupe la place du personnage central :

> It is an inclusive form that presents the complex pattern of city life—its contrasting and contiguous social worlds […], its multifarious scenes, its rapid tempos and changing of seasons, its tenuous system of social relationships, meetings, and separations, and its total impact as a place and atmosphere upon the modern sensibility[678]

Bien qu'on ne puisse pas mener à proprement parler une étude synoptique sur la ville de *Lurid & Cute* (la ville n'y joue pas le rôle de protagoniste), on reste néanmoins sensible à l'idée que la représentation de la ville puisse fournir une vue d'ensemble. La représentation de la ville en elle-même intéresse d'ailleurs moins Thirlwell que les formes et éléments qui la constituent. En ce sens, on pourrait ajouter dans la liste de ce que Gelfant nomme des « romans urbains »[679] d'autres types d'approches de la ville, telles que l'analyse métaphysique, esthétique ou encore éthique. C'est en combinant ces trois approches que l'on se propose d'approfondir la question de la représentation de la ville dans *Lurid & Cute* où, par sa structure entre rêve et réalité, elle traduit l'imaginaire littéraire de Thirlwell.

On constate que la ville est le support sur lequel Thirlwell explore les potentiels esthétiques de l'entre-deux. La banlieue repose sur une incertitude : son principe d'organisation fait d'elle un espace qui n'appartient ni à la ville à proprement parler, ni à la campagne. C'est pourquoi la représentation de la ville de *Lurid & Cute* laisse entendre que l'espace est artificiel, une simple façade :

[677] Brosseau, *Des Romans-géographes*, p. 154.
[678] Gelfant, *The American City Novel,* p. 14.

> That's what I mean by these suburbs being a problem. A landscape like this tends to make the world as flimsy as those old movies where you see the hero romancing the heroine while driving, and behind them unwinds the pre-recorded road. And the further problem is that when you enter such an existence it's like when you return from a million miles away and are jet-lagged, and all the things you thought were important just seem to have been not removed entirely but just slightly rearranged, like life is some espionage officer who enjoys playing with your mind – reordering the books when you're at the supermarket, taking out your garbage, until eventually you start to doubt your own reality.[680]

Selon le protagoniste, la banlieue est elle-même un problème en tant que mise en forme d'un espace en décalage avec lui-même (« jet-lagged »), mais aussi illusoire (« a landscape […] as flimsy as those old movies ») au point de remettre en question les termes de la réalité (« you start to doubt your own reality »). La notion de paysage est lourde de sens dans la mesure où ce passage met en lumière le rapport étroit entre l'espace (le lieu) concret et l'espace imaginaire entendu comme construction fictive. En comparant la banlieue à un paysage de cinéma, le texte rend manifeste la nature artificielle de l'espace qu'il faut entendre comme production (au sens de production cinématographique). La banlieue de *Lurid & Cute* n'est pas un lieu à proprement parler, mais une version ouvertement imaginaire et illusoire qui ne cherche pas à reproduire la réalité à l'identique mais plutôt à produire un effet de réel et surtout un mouvement, comme la comparaison cinématographique le laisse entendre. En d'autres termes, le paysage est un trucage (« behind them unwinds the pre-recorded road »). La banlieue s'élabore selon la logique de l'imagination, prenant appui sur des éléments préexistants afin d'en produire une version modifiée et transformée, ce qui est selon Collot le propre « de la notion de *paysage*, que de réunir en elle la référence au pays réel et la construction d'une image, qui n'en fait pas pour autant un espace purement et simplement imaginaire, puisqu'elle prend appui sur une expérience sensible du monde »[681].

On est face à un espace qui s'assume comme fiction : le paysage relève ouvertement d'une démarche d'intériorisation et de transformation. L'exemple de Flaubert en Orient est significatif ici encore, car ses carnets montrent comment le paysage est avant tout le fruit du regard et non d'une saisie objective, ainsi que le souligne Isabelle Daunais : « cette fiction est bien sûr d'abord un effet du regard ; regard immédiat de l'observateur occupant une position dans l'espace, regard élargi qui perçoit et éprouve le monde selon les paradigmes en cours,

---

[679] On reprend la traduction de Brosseau qui met en lumière la qualité métaphorique de la ville et le rapport qu'elle entretient avec la construction du texte.
[680] Thirlwell, *Lurid & Cute*, p. 67.
[681] Collot, *Pour une Géographie littéraire*, p. 98.

regard, enfin, qui compose, choisit et trie, insiste ou ignore, établit des rapports »[682]. L'idée de paysage suggère ainsi une fonction intermédiaire entre réalité et fiction. Conditionné par la manière dont on l'observe, le paysage fictionnel apparaît inextricable du projet esthétique de son auteur, comme le montre Daunais à propos de l'œuvre de Flaubert : « le paysage est aussi l'effet du *récit*, de la façon dont le regard découvre et tient à distance la réalité même qu'il observe »[683]. Inséparable de l'écriture, le paysage traduit donc en termes concrets la 'qualité de vision' du romancier, autrement dit, le style ; la manière de voir d'un auteur trouve une expression précise dans la manière de constituer le paysage, selon les structures, les dynamiques ou encore les détails choisis et retenus par lui.

Dans cette perspective, l'enjeu de la représentation romanesque de l'espace tient à la capacité du paysage produit à exprimer ce que Pierre Bayard, désigne par l'expression, empruntée à Freud, de « "pays intérieur » : « [la] représentation de l'inconscient en termes d'espace. Le pays intérieur intervient dans la projection du sujet sur les lieux environnants, les transformant en pays imaginaires » [684]. Bien entendu, le projet n'est pas de lire la banlieue comme l'expression de l'inconscient de Thirlwell mais plutôt d'avancer l'idée que la banlieue est chez lui un support de prédilection de son travail poétique. On pense à nouveau à l'idée de projection : il en va de même en littérature que dans le champ de la cartographie, à la différence près que le romancier n'a pas recours à des formules mathématiques mais à ce que l'on pourrait appeler des formules poétiques afin de projeter une image spécifique du monde, autrement dit, une manière de voir. Dans ce sens, l'écriture du monde passe inévitablement par la transformation du réel en paysage, mettant nécessairement en crise l'idée d'authenticité : en ce sens, le paysage peut être rapproché d'un processus de reconstitution. C'est ce que laisse entendre la réflexion de Jean Pierre Richard qui souligne l'écart inévitable entre le pays et le paysage car pour lui « le paysage n'est pas le pays, mais une certaine image du pays, élaborée à partir du point de vue d'un sujet, qu'il soit un artiste ou simple observateur »[685]. Ainsi, le paysage est un élément à part entière de l'esthétique d'un auteur, une image « intimement liée à son style et à sa sensibilité »[686], et donc une « construction littéraire »[687] dont « la composition […] est […] inséparable de celle du texte »[688]. Gardant à

[682] Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, p. 9.
[683] *Ibid.*
[684] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* La définition citée apparaît dans le lexique à la fin de l'ouvrage.
[685] Collot, *Pour une Géographie littéraire*, p. 4.
[686] *Ibid.*
[687] *Ibid.*
[688] *Ibid.*

l'esprit la qualité métaphorique de l'espace évoquée en début de chapitre, on peut envisager la représentation de l'espace comme « une mise en forme réciproque du monde et de l'œuvre »[689], qui témoigne d'une conception du roman comme reconstitution, et donc comme redécouverte. De la sorte, sa fonction ne serait pas de représenter le monde mais d'en transformer l'image.

4. Géographies impossibles

Même si elle n'apparaît pas dans tous les récits de Thirlwell, la ville de Londres occupe néanmoins une place privilégiée dans son œuvre. Sans pour autant fournir le décor à l'action des romans *The Escape* et *Lurid & Cute*, la ville semble malgré tout influencer la conception des œuvres. Rien d'étonnant à cela dans la mesure où Thirlwell vit et travaille à Londres. Certes, on ne peut pas ignorer l'influence qu'exerce l'environnement immédiat sur l'imaginaire de tout auteur, mais dans les romans de Thirlwell, Londres occupe un rôle actif. L'imaginaire de Thirlwell n'est certes pas limité à la seule ville de Londres mais elle se voit accorder une place de choix : « my observation post called London »[690]. À la manière d'un cours d'eau qui irrigue l'œuvre, la ville de Londres nourrit abondamment l'imaginaire de Thirlwell dans *Politics* et *Lurid & Cute*, si bien qu'on serait tenté de se demander si cette symétrie est le fruit d'un choix conscient de la part de Thirlwell. Doit-on supposer que l'œuvre, en l'état, dessine le parcours de l'auteur depuis le Londres de son premier roman jusqu'au Londres de son plus récent ? Qu'il s'agisse d'un parcours initiatique conscient ou pas, il apparaît que cette odyssée romanesque a pour effet de transformer drastiquement la ville et sa représentation. Dans une certaine mesure, *Lurid & Cute* marque un retour en terrain familier car le roman est l'occasion de mettre en scène, pour la première fois depuis *Politics*, l'espace de la banlieue. Dans son premier roman, le choix du quartier Edgware relève selon Thirlwell d'une forme de provocation : « For me there's a strange relationship between suburbia and shame. As if the suburbs are not a proper place, as if they need to be erased from one's past. In *Politics*, that naming of Edgware was a defiant piece of geography—an overt statement of a territory »[691]. Le cas de *Lurid & Cute* est tout autre, car l'espace de la banlieue perd sa spécificité (à l'image du nom qui disparaît) pour faire valoir plutôt sa qualité mythique

[689] *Ibid.*
[690] Thirlwell, « History of New Novels », p. 63.

et universelle. Il y a une progression entre les deux œuvres, progression qui s'exprime dans le traitement de l'espace : un mouvement qui traduit un éloignement, par l'imagination, depuis la singularité de la banlieue nord-londonienne vers une version plus éthérée, générique et insaisissable. En somme, on assiste, d'un roman à l'autre, à la transformation d'une ville en paysage fictionnel.

Si l'on admet l'hypothèse de la transformation de Londres d'un roman à l'autre, on constate, en dépit des formes distinctes que prend la ville dans chacun des romans, une logique narrative reposant sur le brouillage. Si l'on examine les éléments qui composent le paysage, on observe une métamorphose de la banlieue qui soumet la ville à un phénomène de contamination : la ville se tropicalise littéralement comme en témoigne l'apparition de palmiers (« There were a few dead trees around, possibly palms, and they were making dry clickings; the palmettos were a sequence of old clocks »[692]) ou encore d'oiseaux exotiques (« fluorescent birds »[693]), phénomène que le protagoniste-narrateur ne manque d'ailleurs pas de relever : « For a long time now there had been problems in the atmosphere—small cracks and fissures, like butterflies emerging in autumn, a light tropicália everywhere and it made me a little afraid »[694]. Ces perturbations, ces 'cracks' et ces 'fissures', ne sont donc pas la conséquence d'une catastrophe climatique par exemple (explication diégétique), ni la manifestation de lois internes au monde imaginaire. D'une toute autre nature, elles semblent plutôt mettre en lumière un phénomène d'épanchement métaphorique entre l'espace et le texte par le biais d'une pratique d'écriture comme collage.

Dans le cas de *Lurid & Cute*, l'espace et la ville sont des constructions éminemment langagières. Tout au contraire, le lieu prend forme dans et par le langage : l'espace représenté est indissociable de la forme du texte. On remarque en effet que la représentation de la ville dans le texte observe la même logique et les mêmes techniques que celles du texte. Le roman attire l'attention sur l'artificialité du récit et du monde qu'il met en scène étant donné que les événements sont racontés, a posteriori, par le protagoniste qui admet vouloir faire de sa vie une œuvre d'art : en ce sens, le récit représente un phénomène de reconstitution. En effet, *Lurid & Cute* est composé selon un collage de deux voix, l'une pouvant être désignée par le protagoniste narrateur, l'autre par l'auteur-narrateur qui s'introduit dans la narration par le

[691] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 633.
[692] Thirlwell, *Lurid & Cute*, p. 22.
[693] *Ibid*, p. 193.
[694] *Ibid*, p. 3.

biais des titres de chapitre, ce qui rappelle à plus d'un titre le style picaresque[695]. Cet assemblage de voix (une voix principale et une 'sur-voix') laisse donc entendre que le roman est le fruit de la rencontre de plusieurs temporalités et spatialités. C'est effectivement le cas, comme l'indique la multiplication des formes du motif de la fuite (« cracks and fissure », p.3 ; « leak », p.100, 106, 107; « fissure or split », p.155, 181) qui place au cœur du roman une dynamique d'infiltration et d'épanchement.

Pour être plus précis, on peut aborder ce roman selon l'idée de transgression, car en mettant un récit en scène dans une banlieue indéfinie, Thirlwell attire notre attention sur la nature intermédiaire de l'espace. Le texte met en tension cette spatialité incertaine à travers un principe de confusion entre référents géographiques. En effet, Thirlwell prend Londres pour inspiration mais son imaginaire se déploie selon une stratégie de brouillage géographique d'où résulte un espace de cohabitation entre de multiples lieux. La ville apparaît donc comme un espace syncrétique, où se côtoient les caractéristiques de villes internationales, et comme le fruit d'une contamination par des éléments extérieurs, à l'image des oiseaux fluorescents. Le texte rend d'ailleurs ce processus explicite, qui est désigné comme « tropical confusion »[696], et plus exactement comme un tropicalisme léger : « a light tropicália everywhere ».

a. Le mouvement Tropicaliste

Cette précision est digne d'intérêt car elle permet de conforter l'idée selon laquelle l'espace de *Lurid & Cute* opère comme métaphore du langage et, dans une plus large mesure, comme métaphore de la poétique du roman. En effet, le terme 'tropicália' fait référence à un mouvement culturel (et principalement musical) brésilien apparu au milieu des années 1960 : le mouvement Tropicália, aussi appelé Tropicalisme ou Tropicalismo. Profondément ancré dans le contexte social de l'époque, ce mouvement avait pour objectif de contester les définitions nationalistes de l'identité brésilienne alors en vogue, au profit d'une pensée de l'identité (culturelle et artistique) comme lieu de mélange et plus exactement de métissage :

> its critique was aimed at nationalist, idealized, and institutionalized representations of Brazilian culture refusing miscenegation with Western genres, but also at the predominance of imported music over Brazilian music within Brazilian music market[697]

[695] On peut ajouter les titres de chapitres se succèdent jusqu'à former un commentaire parallèle au récit (voir annexe 1).
[696] *Ibid*, p. 125.
[697] Garcia-Sorek, *Sampling as Political Practice*, p. 53.

« [L]es réactions socioculturelles du mouvement “tropicaliste” mené par Gilberto Gil et Caetano Veloso »[698], mouvement contestaire, rendent manifeste la volonté de réaffirmer au cœur de la culture et de la société brésilienne la tradition de métissage dont elle est le fruit : « such a movement highlights an ongoing tradition of cultural miscenegation working within Brazil for centuries »[699]. À travers le Tropicalisme, auquel on associe le mouvement régionaliste Amorial des années 1960 et le mouvement musical MangueBeat des années 1990, on observe une volonté « d’utiliser la culture populaire, d’aller chercher dans les traditions et le folklore la richesse de leur art »[700], visant à aboutir à la construction d’une identité nationale façonnée par les processus d’assimilation et de métissage. En tant qu’expression d’une pensée transnationale,

> le Tropicalismo […] s’est inspiré des idées du poète et philosophe iconoclaste Oswald de Andrade qui, dans son *Manifesto Antropofagio* publié dans les années 20, disait que l’originalité de la culture brésilienne tiendrait à son caractère anthropophage, selon l’idéal d’une culture qui dévore les éléments et les vomit sous la forme nouvelle d’une interprétation appropriée[701]

Ainsi certains critiques sont conduits à qualifier le Tropicalisme de « mouvement néoantropophage […], à l’esprit hybride et aux multiples facettes »[702]. C’est pourquoi, en désignant l’atmosphère générale de *Lurid & Cute* comme « tropicália », Thirlwell rend explicite la logique interne de ce paysage romanesque construit par assimilation, et relevant d’une recherche de formes métisses, inspirées par « la culture brésilienne […], considérée comme étant une sorte de mélange de caractéristiques culturelles provenant d’origines diverses »[703].

Mais Thirlwell ne se contente pas de sous-entendu, car l’allusion figurant au début de roman est explicitée des centaines de pages plus loin lorsque le narrateur évoque le ‘cannibalisme culturel’ du mouvement :

> You need as tropical thinking as you can find, in the manner of the old tropicália masters. If there was ever an artistic movement I could adore, the tropicália artists would be such a movement. They understood the basic tactic—you have to take whatever you can get, and

[698] Droulers, *Brésil, une géohistoire*, p. 265.
[699] Garcia-Sorek, *Sampling as Political Practice*, p. 53.
[700] Tesser, *Mouvement Mangue Beat*, p. 52.
[701] *Ibid*, p. 53.
[702] Villaça, *Mode et identité dans le contemporain,* p. 28.
[703] Jacques, *Le Bruit de Dyonisos : le rock au Brésil et la transfiguration du politique*, p. 41.

> not care about the question of provenance. That's what you discover when you are outside civilization: whether or not something is truly yours is no longer a pressing issue. If you need the Kabbalah or the four stages of enlightenment, then you should take it and make it yours. Or so I was basically thinking. Eat each other! Be a cannibal! If you are born in the middle of nowhere, and in fact that nowhere is wherever you are currently sitting, then you better find your nourishment wherever it turns up[704]

Ce passage est important par rapport à la théorie du roman de Thirlwell, car il rend explicite le lien inextricable entre espace et langage. En effet, il met en lumière la stratégie d'appropriation et de métissage au cœur de sa pratique et de sa conception de l'art du roman. En invoquant l'idée de cannibalisation formulée par Andrade (« Eat each other ! Be a cannibal »), Thirlwell suggère que c'est par l'assimilation des productions culturelles de toute provenance que la culture, et l'écriture en premier lieu, s'élaborent. À l'image de la ville de *Lurid & Cute*, l'art du roman de Thirlwell prend appui sur une poétique qui s'exprime en termes spatiaux, où l'écriture s'apparente à une banlieue atopique, un lieu imaginaire à la périphérie (« a way-out place »[705]), périphérie qui, au même titre que la banlieue, est caractérisée par l'incertitude et le flottement. Selon une structure jusqu'à un certain point semblable à celle de *À la Recherche du temps perdu* de Proust, *Lurid & Cute* conduit le protagoniste, qui est l'auteur sans tout à fait l'être (Thirlwell appuie volontairement la ressemblance entre son personnage et lui-même, tout comme Proust l'a fait avec Marcel) à une prise de conscience fondatrice : le monde ne peut être réellement observé que de manière rétrospective, autrement dit, selon un décalage et un écart spatio-temporel. C'est ce que le narrateur reconnaît :

> For always, I had only wanted to live. And the true life—and this is no new discovery of mine, after all—the life that was at last discovered and illuminated, and therefore the only life that has been truly lived, was the life you observe in retrospect, from some way-off point in the clouds, and one word for that kind of look might possibly be literature[706]

Pour Thirlwell, comme pour Proust, le texte littéraire semble amener à la conclusion que la réalité n'existe pas en tant que phénomène sensible. À travers la nébuleuse du texte et la multiplicité sémantique du langage, le roman nous fait prendre conscience que la réalité excède toute tentative de la saisir et de l'immobiliser, semblable au nuage dont la structure interne est définie par la tension perpétuelle entre diverses formes et devenant toujours autre.

[704] Thirlwell, *Lurid & Cute*, pp. 238-239.
[705] *Ibid*, p. 240.
[706] *Ibid*, p. 242.

Toute tentative de représentation des choses telles qu'elles sont se solde par un échec, et plus précisément la falsification d'une forme originale en une forme recopiée, donc déformée :

> You say something and because you have indeed said this you end up losing the thing you intended to say, for it is only replaced by the thing you have said which while inaccurate is also real, and therefore according to the law that what is there will always erase what is not there, that's all that in the end you can remember. I suppose on the other hand you could see this as a good thing too. For OK? Perhaps you have lost the original importance, but when you have that sentence there before you it's also possible that from that point on it might be able to gain a new importance, that had never been suspected[707]

Le roman apparaît ainsi comme l'expression d'une faillite de la représentation. Mais sans se contenter de ce constat d'échec, Thirlwell propose une définition ontologique du roman comme manière de pensée elle-même incertaine, reposant moins sur l'expression et la représentation que sur la possibilité de voir un sens émerger de la faillite; le rapport à l'origine, à la réalité, importe moins que les formes potentielles que le roman peut permettre de découvrir : « So that the only way of beginning is to begin with an idea that you know will never be expressed, in the hope that through it something else will be able to be expressed of whose existence or form you are not yet aware »[708]. L'épiphanie du texte thirlwellien révèle donc la vérité profonde de l'art du roman qu'il pratique non comme outil de représentation mais comme art de la reconstruction heureuse.

b. Tropicalisation de la ville et du texte

La ville de *Lurid & Cute* fonctionne ainsi comme un miroir déformant, reflétant imparfaitement la réalité en donnant à voir une version exagérée et détournée de celle-ci. Les caractéristiques de la ville étant indissociables de celles du texte, l'espace incertain de la banlieue s'apparente dès lors à une reconstruction, dans le sens de 'former de nouveau à l'aide d'éléments épars'[709] : la ville et le langage s'imitent mutuellement, leurs structures et dynamiques s'interpénètrent. Ainsi, le paysage ne peut être distingué du langage et de ses stratégies poétiques. Le rapport réciproque entre ville et poétique rend donc explicite la qualité esthétique de l'espace. C'est pourquoi on peut définir l'espace-temps chez Thirlwell comme une forme impossible au même titre que l'histoire du roman. Comme évoqué

[707] *Ibid*, p. 243.
[708] *Ibid*.
[709] CNRTL.

précédemment, Thirlwell désigne l'imaginaire qui caractérise la ville dans *Lurid & Cute* comme impossible, qu'il rapproche de la spatialité impossible qui se déploie dans les mémoires de Nabokov :

> it was intended as a non or impossible place. I had in mind this trick of Nabokov's in *Speak, Memory*, where he goes butterfly hunting in Russia and emerges looking at ponderosa pines, which are only American. The locale kept getting stranger as I wrote and rewrote it, inserting more and more of those crazy juxtapositions. I think partly it was an homage to that Latin American tradition, in particular the way the *Tropicália* artists came up with this idea of "cannibal art"—that if you grew up on the so-called periphery of a world system, then you had to stop worrying about what was yours and what was other people's, that you should just steal whatever you can. I liked the idea that London, which now feels to me like this broken-down, peripheral place, was essentially Sao Paulo fifty years ago. It's in the language, too […] [the narrator] is taking anything he can to describe his hallucinatory situation[710]

Le phénomène de tropicalisation fonctionne effectivement par la juxtaposition et l'assemblage d'éléments d'origines diverses. Dans une certaine mesure, on peut voir cet amalgame comme l'expression de la mise en échec, propre au mouvement Tropicaliste, des idées d'origine et de provenance, à laquelle est liée l'épiphanie de la reconstruction dans *Lurid & Cute*. Le roman met en scène une mimésis débridée où le référent original est démultiplié en de diverses potentialités, jusqu'à disparaître. On retrouve ici l'importance de la potentialité dans la poïétique de Thirlwell, la ruine de la mimésis s'accompagnant d'un dédain envers la sacralité du point d'origine, comme l'exprime l'exemple de Nabokov : les points d'origine et d'arrivée sont assemblés sur le même plan, le temps et l'espace se fissurent, et en résulte une 'coexistence impossible' mais réelle des botaniques russe et nord-américaine : on accède au paysage de la mémoire. La géographie impossible répertoriée par Nabokov joue indubitablement un rôle profond dans la déformation du paysage de banlieue dans *Lurid & Cute*, comme en témoigne l'apparition de papillons à l'automne, détail qu'il est tentant de lire comme un clin d'œil à l'auteur russe[711]. Thirlwell inscrit donc sa ville dans une tradition romanesque qui rassemble des auteurs, comme Nabokov et Proust, autour de pratiques de réinvention et de reconstruction de l'espace-temps selon la logique de la juxtaposition et de la transposition : « cette coexistence consiste naturellement à prendre en compte l'aspect déjà composite du paysage – notamment urbain – avec la *juxtaposition* d'éléments ressortissant à des époques différentes. La coprésence du lieu ancien et du lieu contemporain et leur

[710] Stokes, « Ruthless Levity: an Interview with our London Editor, Adam Thirlwell ».
[711] « There had been problems in the atmosphere—small cracks and fissures, like butterflies emerging in autumn », déjà cité.

construction doivent plutôt révéler une profondeur moins familière pour en montrer à la fois la temporalité multiple et la structure composite »[712]. Ce premier dispositif de déformation est nettement marqué dans *Politics* et *The Escape* dans lesquels, on l'a vu, l'architecture permet d'entrevoir la nature composite du temps et de la ville : chaque bâtiment renvoie à une époque différente, ce qui aboutit à une image de la ville comme assemblage de temps divers. Le second dispositif, la transposition, concerne quant à lui quasi-exclusivement *Lurid & Cute ;* il permet à l'auteur de faire « surgir en ce lieu un lieu autre »[713] (les banlieues du monde entier surgissent dans Londres), et ce faisant, rapproche la reconstruction de l'espace de l'idée de métaphore, et par extension, de l'activité de traduction : « on pourra [...] parler de *transposition* à partir d'éléments ressemblants. C'est, on l'aura reconnu, une définition de la métaphore – au sens peut-être où l'entendent les Grecs modernes de *déménagement* : déplacer d'un lieu à un autre les mêmes objets—reconstruire l'objet dans un autre lieu »[714]. Le chapitre 7 creusera la question de la traduction mais on voit déjà apparaître le rapprochement entre écriture et traduction qui figure au cœur de la poétique de Thirlwell. La logique métaphorique de l'espace permet donc à Thirlwell de reconstruire une image de la banlieue qui n'est pas sans rappeler ce que Kundera appelle le « théâtre de la mémoire »[715], lorsqu'il évoque la démultiplication spatio-temporelle de *Terra Nostra*. Thirlwell applique au tissu urbain le processus de dilution propre à son imaginaire, donnant à voir un paysage où les espaces et les temporalités se télescopent selon la logique du rêve et du fantastique, faisant de la ville le théâtre du monde et de l'histoire. Même si Jean Bessière semble négliger la dimension spatiale lorsqu'il évoque à son tour le roman de Fuentes, son analyse permet néanmoins d'expliciter la dimension synchronique du monde créé par Fuentes étant donné qu'il « s'attache à une histoire des Amériques et de l'Europe qui est aussi une histoire de synchronie, ou de temps historiques présents suivant une égalité temporelle, dans le temps de la narration et dans celui de la diégèse du roman »[716]. Selon Bessière, c'est justement à travers cette simultanéité que le roman contemporain « répond, par lui-même, des caractères du monde actuel, non pas de leur unité, mais de ce fait qu'ils sont d'un même monde et d'un même temps, qui est de plusieurs temps »[717]. On peut ajouter que la coexistence et la

[712] Jean-Christophe Valtat, « Lieux superposés, lieux transposés : Proust, Joyce, Nabokov », *in* Westphal, *La géocritique, mode d'emploi,* p. 204.
[713] *Ibid.*
[714] *Ibid.*
[715] « Fuentes projette sur l'écran de son propre "théâtre de la mémoire" n'est pas l'histoire de l'Espagne ; c'est une variation fantastique sur le thème de l'histoire de l'Espagne », Kundera, « Le théâtre de la mémoire ».
[716] Bessiere, *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, p. 141.
[717] *Ibid*, p. 136.

superposition des espaces est un phénomène tout aussi porteur de sens dans les formes contemporaines du roman, où il suggère une géométrie impossible, la ville étant à la fois partout et nulle part, ce qui traduit la complexité des rapports aux lieux et au monde dans l'espace mondialisé de la modernité.

À la croisée des mondes

Dans le contexte du roman contemporain, nombreux sont les auteurs qui orchestrent des glissements géographiques, temporels et culturels dans le paysage de leur fiction. Ces auteurs ont recours à des techniques de représentation qui bouleversent les projections cartographiques habituelles afin d'aboutir à des géographies hybrides au sein desquelles les espaces se réorganisent librement, hors de toute contrainte politique, culturelle, géographique ou temporelle. Les paysages que ces auteurs façonnent se structurent le long de la frontière instable entre rêve et réalité, opérant la rencontre créative du référent réel et de l'espace fantasmé d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'invention chimérique ; ni géographie imaginaire pure, ni représentation concrète du monde, ces espaces sont à la croisées du monde extérieur et du monde intérieur, ni ici ni là-bas, mais plutôt entre :

> we no longer live even in an age of mechanical reproduction. We live in a post-industrial, neo-corporate, trans-national world of globalised forces where locating yourself in the particularities of a specific time and place requires more than rote learning the decontextualised soundbites of English literary tradition[718]

Le lien inextricable entre l'expérience et l'espace est donc une donnée fondamentale du roman contemporain, ce que les œuvres de nombreux auteurs britanniques illustrent : on pense notamment à Kazuo Ishiguro qui compose un paysage imaginaire d'ailleurs proche de *The Escape* dans son roman *The Unconsoled*, ou encore à Salman Rushdie chez qui la production culturelle mondiale se fond en un magma imaginaire qui fait surgir des continents hybrides jusque-là inexplorés. Dans beaucoup de cas, y compris celui de Thirlwell, la fiction de ces auteurs donne à voir la rencontre du local et de l'international à travers le prisme du style :

> Some of our newest fiction negotiates a path through this entanglement of the local and the global with exuberant style and an almost forensic eye for the way in which the

[718] Waugh and Hodgson « On the Decline of British Fiction ».

> experiential nuances of imagination, perception, memory and dream are all shaped by culture, a place, a moment and memory[719]

L'espace-temps représente donc une dimension mouvante pour ces auteurs, et instable, selon les règles stylistiques d'une tectonique poétique[720] qui pense le mouvement et la dérive des formes du réel. De là vient la fluidité de leurs affiliations culturelles et intellectuelles, qui témoigne d'un détachement cosmopolite que leurs paysages hybrides et atopiques traduisent métaphoriquement : « these self-avowedly 'cosmopolitan' writers marry with and promiscuously blend the foreign with the indigenous, the international with the demotic — but what seems to fix their identity in their own eyes and ours is the avowed association with cultures and traditions that are not British »[721]. C'est à juste titre que Patricia Waugh et Hogdson observent une tendance à l'écart typique du cosmopolitisme chez ces auteurs, tels que Tom McCarthy, Alan Hollinghurst, ou encore Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Zadie Smith et justement Adam Thirlwell, car l'une des constantes de leurs romans est de pulvériser les systèmes de pensée préétablis (culturels et cognitifs) en faisant notamment du roman un lieu de médiation : à la fois entre les genres, entre les cultures, entre les traditions mais aussi entre les espaces. Comme le précise Alexandre Gillet, « la notion d'atopie est extrêmement contemporaine et c'est sans surprise dans les études portant sur la modernité qu'elle est le plus fréquemment explicitée et développée », une notion qu'il définit comme « l'aboutissement du télescopage des espaces de toutes sortes à "cet emplacement sans emplacement" marque d'une ubiquité envahissante ; elle-même produite et rendue possible par un accroissement considérable de la vitesse »[722]. En complément de cette définition, Alexandre Dufois ajoute que l'espace atopique désigne également l'expression d'un 'mode transétatique' qui « ne repose pas sur un objectif de territorialisation »[723] mais signale plutôt « une façon d'être au monde entre les États autour d'une origine ou d'une identité commune (ethnique ou religieuse) sans être réduit à un pays d'accueil ou un pays d'origine »[724]. L'espace atopique relève donc d'une modalité diasporique, dans la mesure où « c'est dans la dispersion […] que se réalise le mieux cette identité »[725], si bien qu'il est envisageable de définir le roman, et la littérature dans une plus large mesure, comme l'espace atopique par excellence, comme le

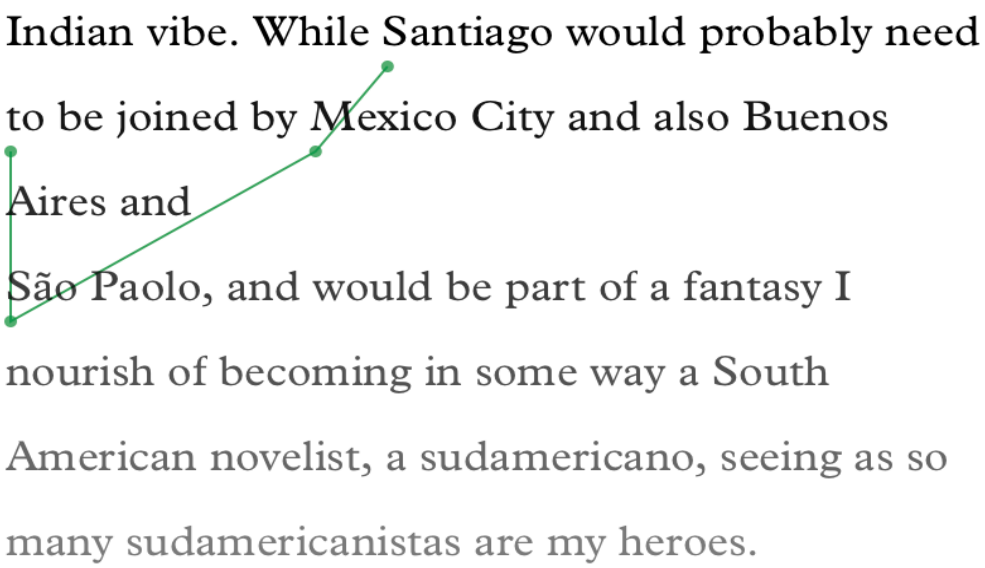
[719] *Ibid.*
[720] Comme le laisse entendre le sens géologique du terme, on insiste sur le principe de déformation qui structure la poétique de Thirlwell.
[721] Waugh and Hodgson « On the Decline of British Fiction ».
[722] Alexandre Gillet, « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net*.
[723] Dufoix, *Les Diasporas*, p. 73.
[724] *Ibid.*

suggère d'ailleurs Pierre Bayard[726]. La ville atopique de *Lurid & Cute* peut ainsi être interprétée comme l'expression spatiale de l'idéal d'écriture diasporique de Thirlwell (étudié dans le chapitre 4) : une ville en tension, donnant à voir le résultat d'une dispersion mais également un processus en plein déploiement : la tropicalisation de la ville est observée par le narrateur, laissant entendre que la ville n'est pas une forme statique mais un phénomène en cours d'accomplissement. Le lieu est lui-même en mouvement.

La géographie impossible qui découle de ce processus marque une dislocation de l'espace ainsi que la mise en échec de la cartographie comme actualité. On l'a vu, l'objet du roman n'est pas de représenter fidèlement le monde. Il se propose en revanche de reconstruire par le langage une expérience précise du réel que le paysage imaginaire permet de structurer. Pour Thirlwell, notre rapport à l'espace est une fiction, fruit de notre imaginaire, au même titre que le texte et le sens sont conditionnés par le langage, comme en témoigne la carte des voyages qu'il n'a pas faits dans l'ouvrage collectif *Where Are You: a Collection of Maps that Will Leave you Feeling Completely Lost*[727]. Dans cet ouvrage, Thirlwell propose une cartographie des lieux qu'il n'a pas visités, qu'il désigne comme des « fantasy »[728], et qui se traduisent par une série de vecteurs sur une carte :

[725] *Ibid.*
[726] « L'espace littéraire est foncièrement 'atopique' [car détaché] de toute référent géographique réel », Collot, en référence à Pierre Bayard, *Pour une géographie littéraire*, p. 94.
[727] Une version éléctronique de l'ouvrage est disponible sur le site de l'éditeur, Visual Editions, à l'adresse suivante : http://where-you-are.com.

Cette carte permet de visualiser la structure de l'imaginaire de Thirlwell. Les lieux importent moins en eux-mêmes que les liens qui les unissent, à l'image des vecteurs associés à l'Amérique du Sud, qui font apparaître le lien entre espace et roman :



La carte n'est pas le monde, simplement une version potentielle de ce dernier, un lieu imaginaire où se déploie la multiplicité de nos expériences et, par extension, de nos identités : « I can imagine some general description of this list under the melancholy title: the Unlived Life. But I'm not so convinced that the lives you don't live are so different from the lives you do live: I kind of envisage them all stacked up together, like in some outsize armoury »[729]. Cette liste des lieux visités physiquement offre ainsi un double constat. La carte fait d'abord état d'un échec (« the Unlived Life ») mais Thirlwell ajoute que l'actuel et le non actuel se complètent, s'accumulent et se superposent, en un collage où l'imagination tisse le rêve et la réalité pour en révéler la structure commune.

[728] « while the straight lines of geography offer a kind of arbitrary order, the real structure is more hidden: in each case, the location I have never been to corresponds to some kind of fantasy », *ibid*.
[729] Geoff Dyer *et al.*, *Where Are You: a Collection of Maps that Will Leave you Feeling Completely Lost,* London: Visual Editions, 2013.

B. La perspective transatlantique : un imaginaire en mouvement

Le paysage imaginaire de Thirlwell se définit comme un espace en mouvement, en tension entre l'actuel et l'inactuel, entre ce qui est et ce qui pourrait être. C'est pourquoi la ville de *Lurid & Cute* est exemplaire car sa structure et son organisation donnent à voir une traduction en termes spatiaux de la notion d'entre-deux étudiée dans le chapitre 4. La métamorphose de Londres témoigne de l'influence de la conception 'à moitié juive de la littérature' de Thirlwell, à la fois ici et ailleurs, transformant les formes jusqu'à les faire devenir autres. La représentation de la ville s'apparente à un théâtre de l'imagination exilique. On y voit la mise en forme d'un imaginaire en tension entre le local et l'international, la ville offrant une métaphore du monde dans toute sa diversité et son inextricable multiplicité.

La diversité est le plus concrètement exprimée par un phénomène d'hybridation spatiale et culturelle. On a vu qu'il se manifestait par des phénomènes de concrétion spatio-temporelle, la ville devenant un espace hybride entre les époques, les lieux, et les cultures. Le potentiel combinatoire de la banlieue tel qu'il se manifeste dans *Lurid & Cute* permet par ailleurs de déchiffrer les traces de la culture littéraire propre à ce que Kundera appelle le « roman du Sud », se « caractéris[ant] par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance »[730] – une tradition qui s'inscrit en digne héritière de l'irréalité romanesque selon Barbedette, et qui permet selon lui de « dire ce que nous ne savons pas, imaginer des choses impossibles, faire mentir l'apparente vérité de la vie »[731]. Par le recours au réalisme magique notamment, Thirlwell met en œuvre un processus de « tropicalisation du roman »[732] qui relève d'une « esthétique du croisement où aucune voix, aucune personne, aucun temps ne détient le monopole de la vérité ou la position privilégiée du discours »[733]. L'influence du tropicalisme sur *Lurid &* Cute est évidente, dans la mesure où

[730] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 44.
[731] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, p. 90. C'est la raison qui amène Barbedette à opposer la tradition de l'irréalité à celle qu'il appelle « la littérature des preuves », comme évoqué précédemment. Cette typologie fait écho à la distinction entre tradition de Waterloo et tradition de la Manche, formulée par Fuentes et que Massimo Rizzante résume ainsi : « Dans la tradition de la Manche, la critique de la réalité passe par la création d'une réalité. Le roman cervantesque ouvre des possibilités à l'imagination en concevant celle-ci comme non moins réelle que l'Histoire. C'est là une grande différence avec la tradition réaliste de Waterloo où le sérieux des faits gagne toujours sur l'invitation au jeu… », Fuentes et Rizzante, « Tout est présent », *L'Atelier du roman*, No. 69, p. 98.
[732] Pour reprendre l'expression de Kundera : « Une autre clé de cette imagination : la *tropicalisation du roman* », *ibid*.
[733] Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, p. 30.

Londres subit un processus de confusion (tropicale) typique du réalisme magique, faisant cohabiter le rêve et la réalité dans l'univers de la fiction. Cette pensée repose sur la confiance que « le réel est encore plus incroyable que tout ce que l'on peut imaginer »[734], c'est pourquoi « il ne se réduit jamais à de l'actuel mais fait surgir du virtuel, non de l'imaginaire mais de l'inimaginable »[735]. En tant qu'esthétique, le réalisme magique est indissociable de l'histoire et de la culture sud-américaines et de l'héritage baroque dont elles témoignent. On reviendra dans le chapitre 9 sur la question du baroque car cette esthétique influence également Thirlwell. Il n'est pas étonnant de voir que *Lurid & Cute* ajoute à l'œuvre romanesque de Thirlwell une dose de réalisme magique tant l'héritage sud-américain représente pour lui un idéal esthétique, comme illustré ci-dessus. Certes, le réalisme magique ne se cantonne pas à une seule zone de production littéraire, comme en témoigne l'œuvre de Salman Rushdie. Que l'on s'intéresse à Fuentes, Garcia-Marquez, Rushdie ou encore Graham Swift[736], chacun de ces auteurs détruit les cadres de l'illusion romanesque habituels afin de redéfinir les termes de la réalité selon la certitude que l'expérience humaine dépasse de loin le cadre réaliste. À l'image de l'histoire complexe des pays sud-américains qui ont vu émerger l'horizon esthétique du réalisme magique, l'art du roman qui sans cesse remanie les frontières de son exploration de l'existence, poussant « aux limites de l'incroyance et de la foi, de la raison occidentale et de la tradition du Sud, de la morne réalité et du merveilleux, [qui] est l'un des fondements du réalisme magique qui anime souvent la *World Fiction* »[737]. En prenant le parti de reconstruire une réalité parcourue de frontières labiles et sans cesse franchies, le réalisme magique se propose d'interroger esthétiquement l'existence dans le contexte mondialisé contemporain. Stratégie souvent employée au sein de ce que Ottmar Ette appelle *Literatures of the world*[738], le réalisme magique est effectivement une réponse esthétique à notre rapport

[734] Mestre, *Le Métissage est une éthique*, p. 183.
[735] *Ibid.*
[736] On pense en particulier à *Waterland* dans lequel Graham Swift utilise les stratégies narratives du réalisme magique afin de déployer la description du lieu, comme chez Thirlwell, hors des sentiers réalistes pour en libérer tout le potentiel mythique.
[737] Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs,* p. 193.
[738] « *The literatures of the world*, as certainly the most complex retentive and generative medium for knowledge, comprising also the greatest variety of times and cultures, offer us here, in relation to that which is mobile, a multitude of life-forms and life-norms that should enable us, polyperspectively and polylogically, to reread, to rethink, and to re-experience our world », Ottmar Ette, *TransArea. A literary history of globalization*, p. 34. Il est important de noter que cette notion se distingue de l'idée de 'littérature mondiale' (*Weltliteratur*), qui désigne une universalisation centrée sur l'Europe de la production littéraire du monde : « Differing from the concept of world literature formulated by Goethe, the literatures of the world are not centered in Europe, nor are they static; instead, they form a highly dynamic force field that is characterized by the constant interchanging of cultural logics, languages, and coordinates, and which can no longer be considered and evaluated" from Europe alone », *ibid.*

atopique au monde, ce « mode de spatialité nomade »[739] dont font l'expérience les individus qui se déplacent toujours plus en raison, notamment, de la mondialisation. C'est en multipliant les figures d'hybridité que le réalisme magique favorise la mise en tension des expériences multiples du monde qui s'ouvrent et se déploient entre un ancrage local et une projection à l'échelle internationale : l'expérience contemporaine est écartelée entre ces deux pôles et le roman en préserve la tension.

C'est pourquoi en explorant le chronotope de la banlieue, où la ville prend la forme d'une contrée imaginaire « plus tout à fait ici ni tout à fait ailleurs »[740], Thirlwell parvient à mettre en tension, par la « continuité tactile entre la page et le paysage »[741], ce qu'Alice Desquilbet nomme « les passages du local au global »[742]. La banlieue est un espace hybride dans la mesure où il s'organise selon une logique composite qui le structure à la fois comme un non-lieu et un tout-lieu, ainsi que l'exprime Alexandre Gillet qui considère que la banlieue permet « de faire se rencontrer dans l'atopie lieu et non-lieu »[743]. Structure récurrente dans l'espace urbain à l'échelle mondiale, la banlieue incarne l'uniformisation des principes organisateurs des villes. Toutes les banlieues se ressemblent (et se rassemblent), si bien qu'elles désignent presque une expérience humaine internationale. C'est pourquoi Thirlwell y voit un moyen de créer une forme pouvant négocier la rencontre du local (de ce qui relève de la spécificité d'une expérience à un endroit précis du temps et de l'espace) et du global, opérant la rencontre du macro et du micro (pour reprendre encore une fois la terminologie de Kundera). En d'autres termes, Thirlwell met en scène la relation complexe et variable du détail et du tout, ce qui n'est pas sans rappeler la poétique de la mondialité d'Édouard Glissant, conçue par lui comme « ce sentiment imaginaire que l'on ne peut multiplier les diversités qu'en les mettant en relation les uns avec les autres »[744].

La référence à Glissant n'est pas anodine car sa poétique est inextricable de ce qu'il appelle la pensée de la Mondialité et de la Relation « autoris[ant] le passage, le gué, entre tous les différents du monde »[745] qu'il oppose à l'universel qui « hier encore, essayait d'abstraire

[739] Alexandre Gillet, « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net*, p. 11.
[740] *Ibid*, p. 14.
[741] Michael Dash, « Ni réel, ni rêvé : Édouard Glissant—Poétique, Peinture, Paysage », *Littérature*, No. 174, p. 38.
[742] Alice Desquilbet, « L'intraitable concrètude de l'imaginaire d'Édouard Glissant », *Acta Fabula*, Vol. 19, n. 10.
[743] Alexandre Gillet, « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net*, p. 15.
[744] Noudelmann, « Entretien avec Édouard Glissant. La Relation, imprédictible et sans morale », p. 77.
[745] Édouard Glissant, « Images de l'être, lieux de l'imaginaire », p. 220.

ces différents en une vérité qui aurait rejoint la vérité absolue de l'être »[746]. Les échos entre la poétique de Thirlwell et la poétique de Glissant sont nombreux étant donné que ces deux œuvres signalent un rapprochement entre poétique et paysage que Glissant désigne par 'géomorphisme', visant à « ramener les constituantes des humanités prises dans leur généralité, à une géographie et à une géologie poétiques qui les dépassent en les intégrant »[747]. Dans cette perspective, la banlieue situe le récit dans un espace existentiel[748], rendant manifeste « une pensée qui imagine une totalité insaisissable faite d'une quantité infinie de particularités, de détails »[749], par ailleurs indissociable d'une poétique de la relation qui favorise la rencontre de techniques et d'héritages littéraires multiples pour aboutir par à une forme tropicalisée de l'art du collage flaubertien.

Il est important d'insister sur l'idée que Thirlwell ne recherche pas un universel illusoire. Comme le rappelle Glissant, l'universel « est une espèce de méli-mélo où tout le monde s'indiffère l'un par rapport à l'autre »[750]. Cette indifférence représente un risque d'uniformisation et de violence à travers la mise en place de valeurs absolues, d'un système. Elle trouve sa racine dans la confiance accrue en la raison et la rationalité qui émergent à l'époque des Lumières. Cette notion, « particulière à l'Occident »[751] rappelle Glissant, équivaut donc à la systématisation de la pensée par l'adoption d'un modèle dominant à l'échelle mondiale. L'universel se définit ainsi comme un idéal à atteindre, une idée que Thirlwell cherche justement à mettre en crise par la valorisation du détail et du singulier plutôt que d'une généralité abstraite. Le travail de Thirlwell semble néanmoins contradictoire dans la mesure où l'art du roman est un art du détail selon lui, mais il préserve malgré tout le rêve de ce qu'il appelle le 'World historical'. En effet, ses personnages entretiennent tous un rêve plus ou moins assumé de l'universel. On propose de lire cette contradiction non comme la faillite de sa pratique mais plutôt comme la mise en tension, dans et par le roman, de l'impossibilité de tout saisir. Ce à quoi Thirlwell réfère par l'expression « *world historical »* n'est autre qu'une variation sur la notion d'internationalisme ou d'universalisme centrale dans *Politics*. L'une des lignes de pensée de ce roman vise à interroger la possibilité d'un art international. Concrètement, cette question prend la forme de digressions sur l'évolution du travail de l'architecte Mies van der Rohe, à l'origine du mouvement Internationaliste en

[746] *Ibid.*
[747] *Ibid* p. 215.
[748] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*.
[749] Dash, « Ni réel, ni rêvé : Édouard Glissant—Poétique, Peinture, Paysage », p. 37.
[750] Noudelmann, « Entretien avec Édouard Glissant. La Relation, imprédictible et sans morale », p. 83.
[751] Glissant, « Faire l'Histoire, écrire l'Histoire » *in* Perrot-Corpet et Gauvin, *La Nation nommée roman*, p. 37.

architecture. Dans son premier roman, Thirlwell s'interroge sur la portabilité des valeurs artistiques, en invoquant la possibilité d'une architecture internationale, d'où la prédominance des espaces représentés dans leur transversalité, selon le mouvement d'un point A à un point B : Thirlwell pose en effet la question de savoir si la valeur d'un art peut sortir indemne de ce transport. Si le Style International lui permet d'appréhender l'art selon la logique d'un déplacement, ce qu'il aborde du point de vue historique et politique dans *Kapow!* est une variation sur le même thème, à ceci près que sa question est envisagée sous un nouvel angle : si l'on prend appui sur la construction mêlée de l'espace dans *Kapow!,* on observe que Thirlwell pense moins le déplacement unilatéralement (à l'image de l'émigration de Mies van der Rohe aux États-Unis) que multilatéralement, selon un va-et-vient entre plusieurs lieux. La question du transport d'une idée, d'une forme, d'un lieu à un autre est donc inséparable de sa pratique.

C'est justement cette interrogation qui conditionne l'émergence de formes toujours plus hybrides dans son œuvre. Étroitement liée à la question de la mondialisation telle qu'elle se manifeste à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle, l'hybridation est inséparable de la notion de déplacement et plus concrètement, de migration. Comme en témoigne d'ailleurs l'œuvre de Rushdie, les formes hybrides peuvent être envisagées comme une réponse esthétique à l'expérience migrante (« the teachings of migration »[752]) dans la mesure où l'hybridité rejoue esthétiquement l'expérience de la rencontre (d'individus, de pensées, de formes, de cultures, de langues) mais aussi du doute :

> This is what the triple disruption of reality teaches migrants: that reality is an artefact, that it does not exist until it is made, and that, like any other artefact, it can be made well or badly, and that it can also, of course, be unmade. What Grass learned on his journey across the frontiers of history was doubt[753]

Considérée comme produit, la réalité apparaît dans la perspective rushdienne comme un enchevêtrement de possibilités et de configurations multiples, au même titre qu'un texte. L'œuvre de Rushdie explore esthétiquement les conséquences de cette démystification éminemment postmoderne mais sans se contenter d'un simple constat nihiliste sur la condition de l'homme. Il fait plutôt le pari d'exploiter les potentiels esthétiques offerts par l'hybridité et l'esthétique du roman, un peu à la manière du réalisme magique, pour orchestrer dans le texte la rencontre créative de formes disparates. Comme l'observe Guy Scarpetta,

[752] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, p. 250.

l'œuvre de Rushdie concrétise ainsi « la possibilité immense offerte au monde par la migration de masse »[754] en « célèbr[ant] l'hybridation, l'impureté, le mélange, la transformation issue des combinaisons nouvelles et inattendues entre les êtres humains, les cultures, les idées, les politiques, les films, les chansons »[755]. La poétique de Rushdie met donc en lumière la malléabilité de la réalité révélée par la condition migrante, et ce faisant elle souligne le potentiel créatif des rencontres entre les cultures, en insistant tout particulièrement sur les possibilités offertes par l'hybridité ; autrement dit, en mettant l'accent, sur le produit qui ressort de ces rencontres : la rencontre, ou pour reprendre le terme de Glissant, la relation, est vectrice de créativité et d'invention. L'écriture de Rushdie et de Glissant mettent effectivement en pratique cette pensée de la relation dans laquelle la frontière « a cessé d'être un impossible pour devenir passage »[756] et pour qui l'être et l'espace « a cessé d'être un absolu pour devenir une Relation »[757].

De la même manière, on retrouve dans l'écriture de Thirlwell un télescopage de différences, qui est justement le propre de la pensée désinvolte en ce que, selon Alain Blachier, « la désinvolture est sens, circulation, passage, relation. Elle établit les contacts, mais elle ne les garde pas, par une sorte de conscience professionnelle qui lui demande de se consacrer pleinement à cette fonction d'attente et de mise en correspondance de ce qui est séparé »[758]. La pensée de l'espace et de l'identité comme relation (car le processus d'hybridité s'applique également aux personnages, comme l'illustre la condition migrante) répond donc de cette logique de la 'mise en correspondance' propre à la désinvolture et au roman du Sud.

C'est pourquoi en adoptant une posture imaginaire d'auteur exilé, Thirlwell se place non sans audace dans une perspective proche de l'expérience migrante :

> Migrant writers have been historically good at creating new positions in the literary field, based on their experience as bicultural authors who can provide a different angle on the field, because they bring in an intimate knowledge of other traditions and cultures. Creating new positions does not guarantee that they will succeed, but the chance of coming up with something new is enhanced by existing between cultures of which the author can be equally critical[759]

---

[753] *Ibid*, p. 122.
[754] Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, p. 60.
[755] *Ibid.*
[756] Édouard Glissant, « Images de l'être, lieux de l'imaginaire », p. 217.
[757] *Ibid*, p. 220.
[758] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 29.
[759] Mads Rosenthal Thomsen, *Mapping World Literature*, p. 71.

Mais comme l'observe Alain Blachier, « pour le désinvolte le problème de l'audace, du courage, du risque d'une rupture se pose en termes différents »[760] car l'exil n'est pas une finalité à atteindre mais une figure de l'écart inextricable de la pensée désinvolte. En effet, l'écriture exilique ne représente pas un idéal littéraire en soi, mais bien plutôt un mode d'écriture visant l'accès à l'idéal désinvolte qui, tout comme la migration ou encore le cosmopolitisme, permet de résider « dans un terrain faillé, couvert de césures, troué par tous les blancs silencieux, dans l'histoire, s'embrochant à des temps de mort et de commencement »[761].

Le propos n'est donc pas de définir Thirlwell comme un auteur migrant ou exilé. Il est plutôt question d'envisager la migration et l'exil comme deux des expériences de désinvolture aboutissant à une poétique reposant sur des formes plus largement associées à ce que Søren Frank appelle 'migration literature' : « from "migrant literature" to "migration literature"—that is, a move away from authorial biography as the decisive parameter, emphasizing instead intratextual features such as content and form as well as extratextual forces such as social processes »[762]. La distinction entre '*migrant literature*' et '*migration literature*' est primordiale car elle met le doigt sur la nécessité de ne pas réduire la poétique d'un auteur à son expérience biographique. Loin de se restreindre à une réalité politique et sociale, la notion de 'migration' permet de saisir les enjeux et dynamiques esthétiques (et même éthiques) d'œuvres littéraires qui cherchent à mettre en forme la multiplicité de l'expérience contemporaine : l'identité des hommes (et leurs expériences) est tout aussi multiple et insaisissable que l'espace-temps puisque « les lieux sont fondés dans l'inextricable du monde, et le monde est inextricable dans les lieux. Dans cet inextricable, les qualités de l'être en tant qu'étant et de l'étant en tant qu'être, sont elles-mêmes indémêlables »[763]. Si ce concept général[764] résonne tant dans l'œuvre de Thirlwell, c'est en raison de la dimension essentiellement désinvolte de sa conception de l'identité (au sens large, qu'il s'agisse des individus, des cultures, des pays, des langues), reposant sur l'idée d'impureté duquel sa poétique est indissociable. À travers les formes spécifiques qu'elle peut prendre, cette pratique du roman valorise par-dessus tout l'impureté des choses :

---

[760] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 47.
[761] *Ibid*, p. 29.
[762] Søren Frank, *Migration and Literature*, p. 3.
[763] Glissant, « Images de l'être, lieux de l'imaginaire », p. 220.
[764] « the term *migrant* is an umbrella concept that is able to include related concepts such as the exile, the expatriate, the refugee, the nomad, the homeless, the wanderer, and the explorer », Frank, *Migration and Literature*, p. 17.

> The themes of human identity, nation, nationalism, Europe, European literature, and globalization can be summed up as questions concerning personal, national, and cultural identity. History and geography become fundamental components in the rewriting of identities in order to evoke their impure and heterogenous character […] Time and space are regarded as reservoirs of hidden or forgotten complexities and impurities thereby becoming deterritorializing and deterritorialized elements with regard to human, national, and cultural identities[765]

Comme le montrera la troisième partie en détail, l'impureté est l'un des supports de l'esthétique de Thirlwell : rien n'existe dans la pureté de l'isolement, la réalité est par essence impure, multiple et instable. Pour en revenir à l'image astronomique évoquée en début de chapitre, le roman ne se complaît pas dans la contemplation naïve de la perfection apparente de l'éther ; il scrute le ciel afin de pénétrer le voile de l'illusion et penser l'impureté fondamentale de l'univers, et du langage :

> Galileo, engaging his radical epistemology of nature, turned his telescopes to the sky. And what did he see? Not at all the perfect geocentric heavens as they were described by the ancients and taught at the universities. No, indeed. The earth's moon had mountains. (A sign of imperfection in the heavens.) Jupiter had its own moons. (A sign that not everything orbited around the earth.) Venus had phases. (A sign of heliocentrism.) Throughout the sky, Galileo saw evidence of Copernicus's radical new astronomical model[766]

Dans les romans de Thirlwell, la représentation des lieux découle de cette aptitude du roman à redéfinir la notion de fidélité pour passer d'un rapport à l'actuel à un rapport au potentiel. La valeur de la représentation ne réside par conséquent pas dans la vraisemblance (la supposée justesse de la mimésis) qui déboucherait sur une acception restreinte de ce qui est réel ou non. La vraisemblance, selon Thirlwell, et Kundera, se définit plutôt en fonction de la capacité d'une représentation, d'une projection, à produire une version possible d'une situation existentielle tout en la reconnaissant comme non actuelle : en matière d'art du roman, pour reprendre l'expression de Kundera, une « possibilité formelle »[767] exploitée est une possibilité existentielle inventée et explorée. Invention ne doit donc pas être confondue avec fausseté. L'invention équivaut plutôt dans ce cas à la concrétisation imaginaire d'une possibilité latente de l'existence que l'écriture cristallise : « la seule expérience dont [la littérature] puisse alors nous fait part, c'est l'expérience de l'écriture. La question centrale qui

[765] Frank, *Migration and Literature*, p. 19.
[766] Alice Dreger, *Galileo's Middle Finger*, p. 14.
[767] Kundera, *L'Art du roman*, p. 103.

est posée est celle de l'œuvre, ou plutôt de sa possibilité »[768]. En ce sens, une certaine part de tout art du roman relève de la littérature anticipative, non pas en termes chronologiques (prédire l'avenir) mais plutôt en termes de potentialité : le roman explore pour chaque époque les versions possibles de l'existence selon une logique inductive qui ne cherche pas à établir des vérités conclusives mais bien au contraire à imaginer des variations inclusives. Il évolue selon un mouvement digressif : l'art du roman permet d'explorer les potentialités actuelles et non actualisées de l'existence tout à la fois. De ce fait, l'art du roman revient à remplir l'espace-temps de potentialité existentielle.

Ce mouvement digressif, qui pense la réalité selon des configurations multiples (et originales), est donc étranger à l'objectif de l'écriture anticipative, qui place le rapport à la réalité en vis-à-vis d'un référent futur hypothétique. L'influence du mouvement digressif est décelable dans la représentation des lieux chez Thirlwell car l'ensemble des espaces rencontrés dans sa fiction observe une règle de l'écart, qui construit les représentations selon une logique du transport. L'exemple de transport le plus notable est très certainement ce que Laborie, Moura et Parizet désignent par « qualité transatlantique », et qui caractérise selon eux des œuvres ou mouvements de pensée qui se « réalisent à (par) la conjonction de plusieurs cultures et littératures continentales, lorsqu'ils s'écrivent entre deux voire trois continents […] bordant l'océan Atlantique »[769]. Cette qualité est manifeste dans l'imaginaire de Thirlwell car on y relève tout aussi bien l'empreinte d'une philosophie d'écriture comme métissage, propre aux pays d'Amérique du Sud (à l'image du Tropicalisme brésilien), que l'influence des littératures d'Europe et d'Amérique du Nord ; on peut ainsi trianguler un espace imaginaire en tension entre l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud. Cet espace littéraire n'est pas un fait isolé dans le roman britannique contemporain, comme en témoignent les observations de Waugh et Hogdson qui envisagent les œuvres de Thirlwell ou encore Hollinghurst dans cette perspective transatlantique : « Alan Hollinghurst and Adam Thirlwell, who embrace an aristocratic, Euro-transatlantic lineage of James and Nabokov[770], Edmund White and Milan Kundera »[771].

L'appellation transatlantique semble donc convenir pour qualifier l'œuvre de Thirlwell puisque la pensée de son auteur prend forme à travers une « histoire clairement transnationale et transculturelle, attachée à un espace littéraire intermédiaire entre les histoires nationales, les

[768] Jourde, *Géographies imaginaires*, p. 292.
[769] Laborie, Moura et Parizet, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, p. 11.
[770] L'évocation de Nabokov est d'autant plus pertinente si l'on considère l'espace de *Speak Memory* comme un lieu symbolisant le va-et-vient transatlantique.

histoires d'une région et celle de la mondialisation littéraire, une histoire qui intègre une part de géopolitique et qui correspond au programme cosmopolite d'un Ulrich Beck »[772]. À la différence près que le 'programme' défini par Beck repose sur l'affirmation de valeurs universelles[773], tandis que le cosmopolitisme de Thirlwell est spécifiquement poétique et existentiel, voire ontologique, désignant une « expérience du franchissement, de la transgression des identités, de l'explosion des limites, de l'arrachement à la terre et aux mythes, de la circulation infinie des nominations »[774] et en ce sens plus proche du roman du Sud.

Par conséquent, la qualité transatlantique ne désigne pas seulement la cohabitation de différents héritages littéraires au sein d'une même œuvre mais aussi l'hybridation de ces héritages. Comme en témoigne la ville de *Lurid & Cute*, l'espace urbain mêle les géographies de l'Europe et des tropiques jusqu'à les rendre indiscernables Il n'est donc pas question d'un espace eurocentrique et universel car la banlieue rend problématique la possibilité de penser l'espace en termes de centre et de périphérie : la structure nébuleuse de la banlieue met en échec toute tentative de hiérarchisation de l'espace, supplantant les structures par le mouvement sans cesse relancé. Le processus de tropicalisation de la ville, c'est-à-dire le transport de Londres dans les tropiques, permet de rapprocher ce phénomène de désorientation absolu de l'idée rushdienne de migration comme expérience de l'autre et du doute. Dans cette perspective, Thirlwell semble rejouer en termes spatiaux le processus de 'créolisation' qui, comme l'entend Glissant, « peut commencer quand quelqu'un, qui est dans son pays et qui n'arrive pas à se faire, commence à rêver à l'ailleurs même s'il ne bouge, même s'il ne part pas »[775]. Glissant n'est d'ailleurs pas une influence étrangère à Thirlwell car la notion de créolisation est au cœur de l'installation artistique Studio Créole, précédemment évoquée. Ce dispositifs de voix mutliples, fruit de la collaboration de Thirlwell et de Hans Ulrich Obrist, fait appel à sept écrivains internationnaux[776] afin de lire des textes inédits dans leur langue d'origine que les spectateurs, pourvus d'un casque audio, peuvent écouter à la fois

---

[771] Waugh and Hodgson, « On the Decline of British fiction ».
[772] Laborie, Moura et Parizet, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, p. 11.
[773] À ce sujet, voir les remarques de Mads Rosendahl Thomsen : « Beck argues that, whereas the first wave of modernity that took place vis-à-vis the development of the industrial society was occupied with reflecting on tradition, the second modernity is reflecting upon its own modernity and its consequences, while at the same time affirming its fundamental values […] One of Beck's main objections to Post-Modernism is its lack of belief in universals, including the ideas of universal human rights and international law », *in* Mads Rosendahl Thomsen*, Mapping World literature*, p. 72.
[774] Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, p. 22.
[775] Landry-Wilfrid Miampika, « Migrations et mondialité : entretien avec édouard Glissant », *Africultures*, p. 11.

en version originale et en version traduite, par l'intermédiaire d'un interpérète. On décèle dans ce projet une mise en œuvre expérimentale du principe de lecture à l'échelle internationale qu'il est possible de comparer à un processus de créolisation. En superposant les voix ainsi que les langues, cette installation semble fournir une réponse certes expérimentale au problème épineux du langage et de la traduction, que Thirlwell résume ainsi : « the problem is to be at once cosmopolitan without extinguishing the other »[777]. Comme le précise Thirlwell, la pensée de Glissant est l'une des influences de ce projet : « with Glissant in mind, this idea of the créolité that you can be actuality mixing language, making mistakes and still be […] creating literature »[778]. C'est en particulier l'idée de créolisation telle que Glissant la formule qui retient l'attention de Thirlwell ici, idée qui trouve un écho certain dans la fiction de Thirlwell compte tenu que la créolisation, comme le remarque Alice Desquilbet, « illustre la perception concrète d'un monde non systématique, non universalisant et imprédictible. Et surtout, elle le fait advenir »[779]. Le métissage, l'hybridation et la tropicalisation sont donc autant de stratégies d'écritures qui relèvent chez Thirlwell du principe de créolisation manifeste dans sa pensée et son écriture.

La posture de l'écart (cosmopolitisme, exil, diaspora, entre-deux, désinvolture) mobilisée dans la poïétique de Thirlwell trouve son expression formelle dans les notions complémentaires de créolisation, de métissage, de tropicalisation et d'hybridation. On reviendra dans la troisième partie sur l'influence fondamentale que ces notions ont dans l'esthétique de Thirlwell. Mais on peut dès à présent voir dans les décors de sa fiction une « spatialisation de l'histoire et de la théorie littéraire »[780] relevant d'une créolisation transatlantique du roman qui exprime une certaine méfiance vis-à-vis des conceptions de l'identité comme certitude immuable. Cette méfiance, propre à l'art du roman comme en témoigne l'exemple de Cervantes qui voit dans le roman son ennemi, s'exprime de manière flagrante dans la reconstruction de l'espace qui problématise par des géographies impossibles l'idée de vraisemblance. C'est pourquoi l'espace thirlwellien est avant tout mouvement, car il vise à échapper aux conceptions étroites de l'identité en favorisant une définition qui donne la préséance au devenir, à la multiplicité et à la contamination. C'est ce que laisse entendre

[776] Patrick Chamoiseau, Sayaka Murata, Adania Shibli, Sjón, Ngũgĩ wa Thiong'o, Dubravka Ugrešić et Alejandro Zambra.
[777] « Hans Ulrich Obrist & Adam Thirlwell Talk About Studio Créole », https://mif.co.uk/obrist-thrirlwell-in-conversation.
[778] *Ibid*.
[779] Alice Desquilbet, *L'Intraitable concrétude de l'imaginaire d'Édouard Glissant*.
[780] Laborie, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, p. 10.

l'idée de créolisation selon Glissant, chez qui l'écriture met en forme, pour reprendre la formulation de J. Michael Dash, un « univers d'échanges imprévus les choses entraient en contact avec d'autres choses sans être transformées d'une manière fondamentale. Le réel rêvé nous livre une vision utopique du monde à venir »[781]. La perspective transatlantique permet ainsi « d'organiser des objets, de nommer un environnement, de construire des savoirs et de produire des formes littéraires »[782] à partir d'une ouverture sur le différent. Celle-ci est commune au roman et à la désinvolture, fissurant le réel « aux multiples possibles de la forme et de la figure et substitue au culte de la perfection et de la belle forme classiques la fascination moderne pour l'informe, l'hybride, l'inachevé et le mouvant »[783].

La perspective transatlantique permet ainsi de penser la conception 'à moitié juive' de la littérature de Thirlwell selon les spécificités esthétiques et éthiques propre aux pratiques littéraires des pays dits transatlantiques. Cela a donc pour conséquence de tempérer la visée supranationale du roman de Thirlwell étant donné que son imaginaire supranational prend principalement appui sur le « va-et-vient transatlantique »[784] et l'horizon littéraire qu'il dessine. Il n'est cependant pas question d'affirmer que l'art du roman de Thirlwell observe exclusivement les traits d'une pensée. Mais comme le laisse entendre la situation intermédiaire de l'océan d'où elle tire son nom, la qualité transatlantique de l'imaginaire de Thirlwell fournit une expression appropriée de l'entre-deux chère à sa conception de l'identité et de l'écriture sans pour autant s'y restreindre. L'étude de l'espace urbain met certes en évidence une géographie imaginaire protéiforme gravitant autour de la « question du transfert transocéanique »[785] mais il ne s'y restreint pas, comme en témoigne *Kapow!* qui se tourne vers l'Orient. Il est donc nécessaire de distinguer l'espace transatlantique (qui répertorie un ensemble de pays disposés de part et d'autre de l'Atlantique) de la qualité transatlantique. Tandis que le premier terme indique une réalité géographique, le second désigne quant à lui un espace intellectuel irrésolu dans le sens où les phénomènes de « fécondation littéraire »[786] (et identitaire) s'expriment dans la tension et la contradiction[787].

---

[781] Dash, « Ni réel ni rêvé : Édouard Glissant – poétique, peinture, paysage », p. 38.
[782] *Ibid.*
[783] Florence Bancaud, « Poétiques de la métamorphose dans l'espace germanique et européen », p. 11 (préface).
[784] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 228.
[785] Laborie, Moura et Parizet, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, p. 11.
[786] Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, p. 76.
[787] Voir par exemple le cas du Brésil : « [La société brésilienne] n'est pas seulement complexe comme ses voisines, mais hyper-complexe. Elle nous incite à ne pas simplifier et d'abord à ne pas séparer l'art, le religieux, le politique. Mais à ne pas les confondre non plus. C'est au Brésil que j'ai commencé à penser ce que j'appelle le métissage qui n'est jamais la résolution mais la tension et la contradiction. C'est un processus délicat qui se produit rarement car il est l'acceptation de l'autre non pas à l'extérieur de soi mais en soi-même. L'inverse de la

La spatialité de l'imaginaire de Thirlwell est donc indissociable des dynamiques de tension et de contradiction qui orientent la métamorphose des formes dans les cultures des 'tropiques' entendues de manière générale. C'est pourquoi on soutenait en début de chapitre l'idée selon laquelle *Lurid & Cute* marque un tournant dans l'œuvre de Thirlwell, et ce à plus d'un égard. D'une part, son imaginaire spatial se concrétise dans ce roman à travers l'invention d'un espace idiosyncratique qui met en lumière la conception paradoxale de l'identité chez Thirlwell. La racine grecque du terme 'idiosyncrasie' ('σύγκρασις', dans le sens de 'mélange d'humeur', de tempérament[788]) exprime justement la tension au cœur de toute forme ; l'espace original est le produit d'un mélange, d'une confusion de lieux et de sources : le propre de l'originalité dans la création serait ainsi la mise en relation adroite d'influences multiples. Ainsi entendue, cette ville 'thirlwellienne' illustre à la perfection sa poétique qui repose sur l'idée que le roman est le fruit de transports et de mélanges. Mais à en juger par la tropicalisation de la ville, son imaginaire semble d'autre part négocier dans ce roman un changement de direction, qu'indique l'origine grecque, 'tropos' (Τροπικὸς) 'tour(ner)'. Le terme 'tropos' servait à décrire la course du soleil qui, arrivé à l'un des tropiques, donne l'impression de retourner sur ses pas (un va-et-vient justement). Il n'est par ailleurs pas surprenant de voir apparaître les liens qui unissent l'imaginaire romanesque de Thirlwell au roman du Sud dans la mesure où les tropiques représentent un espace intermédiaire, à la fois géographique (région où se rencontrent[789] la zone humide et tempérée du globe) et imaginaire : « The tropics consequently form *both* midpoint and crossing zone, the center of the earthly sphere and the threshold to a world that is Other to the one familiar to Europeans: a reversible ambiguous figure that in the western visual tradition was continually being newly formed and depicted in a fashion that was equally artistic and cartographical »[790]. Dans une certaine mesure, la notion de 'tropique' ainsi entendue sert à illustrer le rapport d'une complexité inextricable entre imaginaire et espace-temps et, par extension, le rapport entre la pensée esthétique de Thirlwell et la représentation de l'espace : l'écriture

---

crispation identitaire, cette fiction mutilante qui affirme moi=moi, je suis ce que je suis et personne d'autre », Claire Mestre, *Le Métissage est une éthique*, p. 182.

[788] Terme de médecine à l'origine, l'idiosyncrasie fait référence à la « disposition qui fait que chaque individu ressent d'une façon qui lui est le propre les influences des divers agents », *Littré*.

[789] « the tropics, in a geographical-planetary sense, and the tropes, […] share a common etymological derivation and with it, the same connection back to the semantics of "turning" and "movement" », Ottmar Ette, *TransArea. A Literary History of Globalization*, p. 83.

[790] Ottmar Ette, *TransArea. A Literary History of Globalization*, p. 86.

« l'incorpore, lui donne forme et sens »[791]. Tout comme les tropiques qui sont à la fois des lieux précis (réels) mais en même temps des constructions imaginaires, le roman de Thirlwell semble s'épanouir dans cet espace éminemment frontalier, espace de l'entre-deux où se rencontrent rêve et réalité selon un mouvement de va-et-vient à l'infini, pareil à la course du soleil qui poursuit son errance perpétuelle d'un tropique à l'autre. C'est pourquoi il n'est pas déraisonnable d'envisager les tropiques, tel que le suggère Ottmar Ette, comme le paradigme, indispensable pour penser l'être au monde contemporain, d'une pensée en mouvement : « the tropics are paradigmatic: they are the TransArea *par excellence*, and they allow us to think of and develop new, mobile forms of knowledge and understanding of culture, history, and literature in world-wide interactions »[792].

Même si la notion de tropique offre des perspectives critiques passionnantes, ce serait exagérer leur rôle que de considérer les tropiques comme paradigme d'écriture dans l'œuvre de Thirlwell. En effet, Thirlwell recherche une posture de l'entre-deux mais en dépit de l'importance de l'espace urbain dans sa fiction, c'est avant tout la qualité métaphorique de ce dernier qui semble l'intéresser ; la poétique thirlwellienne n'aboutit pas à la création d'un espace paradigmatique (les tropiques, la frontière) mais plutôt à une figure de l'esprit qui pense l'entre-deux et le multiple : la désinvolture.

C. L'imaginaire du transport : décentralisation et renversement

Sans chercher à attribuer une logique obscure aux coïncidences chronologiques pouvant subvenir entre événements dans l'histoire, on ne peut nier l'élégance de certaines corrélations qui invitent un bref instant à contempler l'écoulement inlassable du temps comme un flux de circonstances heureuses. Une année peut ainsi interpeller et faire date comme c'est le cas pour l'an 1605. Située à la confluence de deux histoires, celle de l'histoire du roman et celle de l'histoire des sciences, cette année réunit deux accidents de la pensée qui retentiront longtemps dans l'histoire des idées. Tel le spectre du rayonnement cosmique qui figure, quoiqu'imperceptiblement, en arrière-plan de l'ensemble du ciel étoilé, l'année 1605 puise la

[791] Marc Brosseau, « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », Dupuy Lionel et Puyo Jean-Yves (dirs.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, p. 31.
[792] Ette, *TransArea. A Literary History of Globalization*, p. 157.

force de son rayonnement dans la publication de *Don Quichotte* et du *Dialogue de Cecco di Ronchitti*. Deux figures de l'esprit lucide, Cervantes et Galilée amorcent cette année-là la course effrénée de la modernité qui précipitera dans le ciel de l'esprit une explosion d'idées et d'œuvres qui éclaireront l'évolution de leurs domaines respectifs pour des siècles à venir. Mais derrière le scintillement des découvertes de la pensée persiste la figure envoûtante de ces deux auteurs, comme la vision naïve d'un monde plus simple auquel nous renvoient les images que délignent les constellations.

Explosion de la structure du langage pour l'un, explosion de la structure de l'univers pour l'autre, les découvertes de ces deux grands hommes entraînent la pensée dans la digne trajectoire de l'esprit de doute et de l'esprit de relativité, exprimant, dans chacune des deux œuvres, une expression fondamentalement désinvolte de l'homme et du monde, et de sa place dans l'univers. Désinvolte, car l'esprit moderne enclenche un processus de décentrement de la condition humaine (certes amorcé avant Cervantes et Galilée) mais qui se voit consolidé et accentué dans leurs travaux de façon si radicale et corrosive (et symbolique) que beaucoup s'accordent à situer l'origine de la modernité à ce moment précis. Sans qu'il soit nécessaire d'adhérer à cette thèse[793], on peut s'accorder sur la nature doublement révolutionnaire des œuvres de Cervantes et de Galilée qui reflètent, de leur contexte respectif, une prise de conscience de la petitesse de l'homme et de la relativité des discours et des langages, mais également des réalités et des espaces : comme en témoigne la Terre qui n'est plus qu'un monde parmi les mondes, la conscience moderne pluralise la réalité en s'orientant vers une pensée de l'étendue, « espace portant cette fois la marque de l'ouvert et de l'infini »[794] qui supplante l'espace de localisation jusque-là gouverné par les notions de centre et de fixité :

> Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée, car le vrai scandale de l'œuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert ; de telle sorte que le lieu du Moyen Âge s'y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement indéfiniment ralenti. Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII[e] siècle, l'étendue se substitue à la localisation[795]

[793] Pour le roman, on pense en effet à l'œuvre de Rabelais, qui précède celle de Cervantes autant dans sa modernité qu'en terme chronologique. En matière de science, il suffit d'évoquer la théorie héliocentrique de Copernic sans qui les découvertes de Galilée ne seraient probablement pas les mêmes.
[794] Gillet, « Dérives atopiques », p. 12.
[795] Michel Foucault, *Hétérotopie*.

C’est dans cette perspective que l’on peut lire l’évolution de l’art du roman depuis Cervantes jusqu’à nos jours, selon un un processus de décentralisation du rapport de l’homme au sens et du langage en quoi Bakhtine voit l’organe vital de cet art :

> Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et, surtout sociaux, susceptibles de devenir aussi bien "langages de vérité" que langages relatifs, objectaux, limités [...] Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique, et se trouve, parmi les langages sociaux[796]

On touche à une constante de l’art du roman, que les courants littéraires successifs pensent et réinventent à leur tour. Cette dimension est d’autant plus manifeste dans le roman contemporain que les pratiques d’écriture ne sont plus des gestes cantonnés à une langue ou une nation. La mondialisation accentue en effet ce processus compte tenu qu’elle amène les romanciers à penser l’espace non comme une forme définitive (une structure stricte) mais, pour reprendre l’expression de Fuentes, comme un flux où espace et temps se rencontrent et se transforment par le biais d’influences mutuelles. C’est pourquoi la dialectique du centre et de la périphérie informe l’imaginaire de nombreux romanciers, tel Thirlwell, qui met en forme à travers la banlieue la complexité inextricable du centre et de la périphérie. Compte tenu de la qualité métaphorique de l’espace dans son œuvre, on remarque que la décentralisation porte tout autant sur l’espace-temps que sur le langage : pour reprendre l’expression de Thirlwell, Galilée serait un multiple de Cervantes. Et c’est dans ce sens que le paysage thirlwellien est proprement désinvolte car la logique spatiale qui gouverne la représentation des lieux dans ses romans dépend de dynamiques caractéristiques de la pensée désinvolte, qui a pour démarche de reconfigurer les frontières séparant les catégories et les qualités par lesquelles on tente de saisir la réalité. On est ainsi tenté de parler de paysage désinvolte pour désigner cet espace mythique et volatile de la banlieue dont la particularité est d’ailleurs de brouiller les catégories usuelles :

> I also think I associate suburbia with my childhood, and a sense that there’s just too much time there, that time is endless—and especially for our generation, so many of whom are unemployed or only partially employed. Also that the usual family units or sexual

[796] Bakhtine, p. 183. On remarque que Carlos Fuentes rattache quant à lui la conscience du roman à la figure de Copernic, voir Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, p. 50.

> boundaries might ever so slightly disperse, in a way that might seem either utopian or frightening, depending on your perspective[797]

Ce paysage est le lieu simultané d'une dispersion (ce qui ne manque pas de rappeler l'idéal de l'écriture diasporique) et d'un amalgame, dynamique contradictoire constitutive de la désinvolture comme en témoigne (pour rappel) « le *de-* de la séparation, du mouvement qui se déroule de haut en bas, de la dispersion, de la dissémination »[798]. La désinvolture est donc étroitement, si ce n'est indissolublement liée à l'esprit moderne, qui se caractérise par une pensée de la dispersion (des croyances, des vérités, des savoirs) et que l'on ne peut dissocier du phénomène de mondialisation et d'ouverture. Il est difficile de nier l'influence fondamentale de ce phénomène en littérature, car « la dispersion, le déplacement incessant du point de vue, la spirale tourbillonnante dans laquelle les rencontres et les confrontations ont lieu font de la littérature mondiale non plus une ouverture du cadre mais un ensemble de mouvements »[799]. La désinvolture, qu'on pourrait donc définir comme un 'mouvement d'ouverture par l'écart' est inséparable de l'espace-temps cosmopolite (mondialisé, pourrait-on dire) de Thirlwell – en faisant le choix de ne pas restreindre les lieux à une situation unique (géographique, temporelle mais aussi nationale ou politique), Thirlwell conteste la tyrannie de l'unique et de l'actuel pour ouvrir au multiple et au potentiel. L'image de la banlieue comme nuage témoigne précisément d'une nature insaisissable, en devenir constant. La dimension aérienne de l'espace-temps, qui flotte entre rêve et réalité, rappelle par ailleurs le mode onirique tel qu'on peut le voir chez Proust, qui « a lui aussi l'intuition par le sommeil de cette coprésence totale de l'espace et du temps à tous les lieux et à tous les instants, il cherche à la démontrer autrement et à l'organiser par la reconstruction esthétique : donner au dormeur, en quelque sorte, un point de vue divin »[800]. Ce n'est donc pas étonnant que *Lurid & Cute* soit conçu par Thirlwell comme une version 'pop' de *La Recherche*[801] ; on observe dans les deux œuvres une superposition de tous les lieux et de tous les temps. Tandis que l'on peut attribuer ce phénomène, chez Proust, à la portée imaginaire de la mémoire et de l'écriture, chez Thirlwell, le paysage onirique et aérien matérialise la posture d'ouverture de la « conscience cosmopolite »[802] de l'art moderne : « Là où le monde politique hésite à ouvrir les frontières

[797] Strokes, « An interview with our London Editor, Adam Thirlwell ».
[798] Métaux, *La Désinvolture*, p. 261.
[799] Pradeau et Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?*, pp. 6-7.
[800] Jean-Christophe Valtat, « Lieux superposés, lieux transposés : Proust, Joyce, Nabokov », p. 212.
[801] Voir entretien l'entretien d'Adam Thirlwell avec Christine Marcandier (https://diacritik.com/2016/02/10/lentretien-uncut-adam-thirlwell-candide-et-lubrique/.)
[802] Michel Agier, *La Condition cosmopolite*.

nationales, il va, lui, jusqu'à ouvrir celles des "identités", des corps, des cultures et des langues. À la hantise de l'appartenance, il oppose migration, le voyage, l'exil et la dispersion. À l'obsession des "sources", le sens des confluents, des estuaires et des océans où tous les courants se mêlent »[803].

Tout comme le principe de mobilité sociale porte atteinte à l'idée même de hiérarchie, concevoir l'espace-temps comme mouvement a pour conséquence de déstabiliser la subordination des lieux et les rapports de force qui les structurent. C'est dans une certaine mesure le propre du roman contemporain car il témoigne d'une « identification du contemporain à un monde synchrone »[804], et polyphonique qui permet d'envisager l'espace-temps selon une logique synthétique voire syncrétique, qui met en échec la possibilité de démarquer clairement le centre de la périphérie. En mettant en avant le mélange, la confusion et même la fusion comme l'illustre le réalisme magique, le paysage désinvolte ne cherche pas à uniformiser la réalité en gommant les différences ; au contraire, il cherche à faire dialoguer de multiples réalités. Loin d'être un hymne univoque à la décentralisation, le paysage désinvolte s'élabore comme une mise en tension irrésolue du mouvement centre-périphérie, du va-et-vient entre ici et ailleurs, sans cesse relancés, faisant du roman le lieu d'une réinvention inlassable de l'espace-temps, et du monde :

> Écrivains des frontières plutôt qu'écrivains sans frontières. L'écrivain est un traceur de frontières et un habitant de la frontière. Un travailleur transfrontalier. Il cultive la frontière, l'aménage, la rend propice [...] On dit toujours que l'écrivain est un passeur entre les cultures et les langues, les races, un passeur entre les communautés, entre les frontières. Mais on oublie de dire qu'il est lui-même une frontière. L'écrivain rétablit ou fabrique de la frontière. C'est tout le contraire de cette pensée homogénéisatrice, sans frontières, qui revendique la dissolution des identités. L'exercice de la fiction, c'est l'exercice de la différence, l'exercice de la frontière[805]

C'est d'ailleurs le propre de la fiction postcoloniale, si l'on pense à des auteurs comme Salman Rushdie et Édouard Glissant, qui ne cherchent pas à abattre les frontières mais à réitérer le passage à travers elles. En ce sens, on décèle chez Thirlwell la marque d'une logique spatiale propre à la fiction postcoloniale qui « s'établit sur une amplification du principe dans lequel Bakhtine décelait la spécificité du roman, le dialogique »[806], façon,

[803] Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, p. 295.
[804] Bessiere, *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, p. 140.
[805] Salmon et Haniman, *Devenir minoritaire*, pp. 84-85.
[806] Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs,* p. 194.

comme le rappelle Jean-Marc Brosseau, « d'aborder l'autre »[807]. La désinvolture relève d'une forme de dialogisme dans la mesure où le paysage désinvolte, si ce n'est le monde désinvolte, se caractérisent par « l'effort désinvolte [qui] est celui d'un syncrétique, d'un conciliateur qui retient ce qui se dit de bon de part et d'autre »[808]. C'est pourquoi le mouvement est d'une importance capitale dans la pensée désinvolte : c'est par le renversement, le va-et-vient, qu'elle propose un renouvellement des représentations, de même que les auteurs dits postcoloniaux qui « appartiennent à cette catégorie des "voyageurs entre les cultures", ces cosmopolites sans remords qui se demandent si la condition d'écrivain ne rejoint pas celle de l'être détaché de tout pays, du nomade perpétuel »[809]. Qu'il soit question de cosmopolitisme, de postcolonialisme, de réalisme magique ou encore d'exil imaginaire, on est en présence d'une pensée désinvolte qui ne cherche pas à remplacer un ordre par un autre mais plutôt à bousculer et bouleverser les ordres établies en préférant l'écart et le mouvement à toute forme définitive. La frontière ne doit pas disparaître mais devenir le lieu incertain d'une réinvention perpétuelle des formes, des idées et des identités.

Pour en revenir à la question posée dans le chapitre 5 (Thirlwell, auteur postcolonial ?), on peut préciser qu'il n'est pas tant question de savoir si Thirlwell peut ou doit être considéré comme un auteur postcolonial. L'œuvre de Thirlwell amène plutôt à suggérer une qualité désinvolte dans la fiction postcoloniale, le détachement et l'écart qui sont la marque de l'esprit désinvolte rappellant à plus d'un titre la nature relative de toutes choses humaines : « Constater que l'homme [...] est ouvert à toutes les influences jette un éclairage nouveau sur ce que l'on pourrait appeler avec précaution la "nature" humaine. Il est donc dans la nature de l'homme d'être un carrefour d'influences, un nœud de relations, un complexe émetteur-récepteur où les conditionnements se conditionnent à leur tour sous l'œil averti du Moi »[810].

En tant que lieu d'inversion et de critique, l'espace transatlantique incarne à plus d'un titre ces questionnements identitaires qui structurent un rapport complexe à l'identité entendue à la fois comme rupture et comme prolongement. Faisant écho à l'idée de 'différence et de continuité', cette problématique est enracinée dans le destin historique de cet espace transatlantique qui pendant et après la période coloniale, n'a cessé d'interroger, dans les formes et pratiques littéraires notamment, le rapport aux canons hérités de l'Europe, et par extension, le rapport au pouvoir et à sa centralité. Non sans surprise, on peut observer que

[807] Brosseau, *Des Romans-géographes*, p. 220.
[808] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 9.
[809] Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs,* p. 194.
[810] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 55.

Thirlwell réinvestit des pratiques d'écriture fréquentes chez ces auteurs que l'on qualifie de postcoloniaux. La critique de la centralité contenue dans l'image de la banlieue complexifie les rapport de force entre les cultures (notamment en termes de rapport dominant/dominé ; primaire/secondaire ; centrale/périphérique), ce qui équivaut à une relativisation des cultures. L'art cannibale revendiqué par le mouvement Tropicalia, issu d'une culture dite périphérique, a pour effet, une fois réapproprié par Thirlwell, de décentraliser la culture anglophone et de renverser les hiérarchies culturelles – une décentralisation rendue explicite par la tropicalisation de Londres dans *Lurid & Cute*. Issu d'une culture hégémonique (qui reflète le statut de la langue anglaise dans le monde[811]), Thirlwell s'exile par l'imaginaire, déplaçant sa culture d'origine pour la réinventer en l'envisageant selon d'autres perspectives et la mettre sur un pied d'égalité avec les cultures du monde, geste renforcé par la nature « horizontale » de la banlieue : « one thing which is so strange about suburbia is how non-specific it is : it's this horizontal global vagueness »[812].

Comme le laisse entendre le terme *vagueness*, la banlieue selon Thirlwell ne jouit pas de contours clairement définis et certains. Elle relève d'une surface incertaine qui n'est pas localisée, un réseau instable qui favorise un régime de connections sans cesses renouvellées. C'est ce que la désinvolture permet de saisir : en tant que pensée de l'entre-deux, elle envisage les formes et le monde en mouvement, sans jamais se résoudre à isoler les choses de manière absolue. Le paysage thirlwellien offre l'expression sensible et vive de la pensée de l'entre-deux qui stimule sa poïétique et sa poétique romanesque. Indissociable de la structure vaporeuse de la banlieue, la désinvolture opère selon une logique spatiale qui montre les frontières comme étant en perpétuel redevenir, ce qui garantit le renouvellement inlassable des formes et des choses. L'idée de frontière, vitale dans la pratique du roman de Thirlwell, exprime une insatisfaction profonde envers toute volonté de clore et de cerner la définition de l'homme et de son expérience. Force centrifuge, la désinvolture remet en question les normes de la vraisemblance et de la réalité. Elle veille donc à ce que l'homme n'épuise jamais sa curiosité (de l'autre, du monde) afin d'abreuver, par l'écart, le décalage, le renversement, l'état d'exaltation que représente « l'ivresse de la relativité des choses humaines »[813]. Cette ivresse dont parle Kundera est à la fois au cœur du roman et de la désinvolture car dans un cas comme dans l'autre, les formes s'élaborent à partir de la certitude élémentaire « que tout est

[811] Dans l'article « The Joyful Side of Translation », Thirlwell fait notamment référence à David Bellos, lequel observe que la langue anglaise est la première seconde langue : « English is the world's biggest interlanguage ».
[812] Thirlwell, « The TNB Self-interview », *The Nervous Breakdown*.
[813] Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 85.

relatif, jugement et actions ; et que, cette relativité régnant, il est impossible de livrer du monde une interprétation globalisante qui déformerait forcément la vérité du chaos »[814]. En ce sens, la désinvolture n'est pas seulement un mode de connaissance et de pensée, mais également un mode de représentation, qui relève, comme c'est le cas chez Thirlwell, d'une dynamique du transport et du déplacement. Elle a donc pour conséquence de rapprocher l'art du roman d'un processus de transformation réciproque de l'ordre du monde et du sens des mots. La désinvolture aboutit ainsi à des reconfigurations imaginaires du réel afin de ne pas composer une image du monde tel qu'il est mais proposer des images du monde tel qu'il pourrait être. Le propre de la désinvolture est donc d'arracher la pensée à toute forme de vérité englobante (à commencer par la dictature de la localisation) afin de faire valoir le dialogue entre les êtres, entre les cultures, et entre les espaces et les temps, en faisant honneur au rêve d'étendue propre à l'esprit moderne : aucune vérité ne peut prévaloir dans la mesure où l'expérience humaine est toujours en expansion.

[814] Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, p. 256.

TROISIEME PARTIE

LA GRAVITE D'UNE PENSEE LEGERE

CHAPITRE 7 : LA TRADUCTION : PARADIGME DE L'ÉCRITURE THIRLWELLIENNE

En partant du postulat selon lequel la représentation de l'espace dans les romans de Thirlwell a une valeur métaphorique qui rapproche espace urbain et espace textuel, ce chapitre montre dans quelle mesure la poétique de Thirlwell est façonnée par l'idée de traduction. On observe en effet que la représentation des lieux rend problématique la nature de l'espace d'une façon qui n'est pas sans rappeler le principe de transport contenu dans l'idée de traduction. L'espace chez Thirlwell est multiple et instable, fruit d'une oscillation entre l'ici et l'ailleurs qui a pour conséquence de projeter l'imaginaire de Thirlwell sur une échelle mondiale. C'est pourquoi la nature de l'espace urbain tel que représenté dans l'œuvre de Thirlwell reflète des stratégies poétiques propres à la traduction, 'transport' et 'déplacement' faisant apparaître une pratique de l'art du roman comme pensée de l'entre-deux. Si la traduction résonne tant dans la pratique du roman de Thirlwell, c'est en raison des rapports étroits qu'entretient la traduction avec la spatialité. Comme l'observe Jean-Marie Grassin dans l'introduction à *La géocritique, mode d'emploi*, « la notion d'espace recouvre tout le champ de la littérature, et peut-être les sciences humaines en général. Le lexique courant enfin recourt sans cesse aux métaphores spatiales »[815], tant et si bien que « l'espace serait donc la "métaphore obsédante" des études littéraires selon le terme de Charles Mauron »[816] : autant d'observations qui s'appliquent tout aussi bien à la littérature qu'à la traduction car, comme en témoigne ne serait-ce que l'origine étymologique du terme, issu du latin *traducere*, la traduction désigne en premier lieu une préoccupation spatiale, 'faire passer'. On parlera de la qualité désinvolte du paysage thirlwellien, dans la mesure où la représentation des lieux met en crise l'idée d'un espace fixe au profit d'une conception d'un espace fluctuant. Comme l'indiquaient la poïétique de l'écart dans le chapitre 4, le chronotope de la banlieue dans le chapitre 5 et enfin le paysage désinvolte dans le chapitre 6, l'imaginaire de Thirlwell se déploie dans les interstices, dans l'entre-deux, ce qui explique que la traduction ait dans sa poétique une valeur paradigmatique, dans la mesure où la traduction relève du franchissement

[815] Jean-Marie Grassin, *La Géocritique, mode d'emploi*, p.vii.
[816] *Ibid.*

et met en tension selon Dominique Wolton « l'impossible continuité entre les langues et les cultures, la difficulté à enfermer le sens, avec son cortège de fidélités et d'infidélités »[817].

Ainsi, dans la perspective de la qualité métaphorique de l'espace, les idiosyncrasies du paysage thirlwellien traduisent-elles en termes spatiaux une pratique esthétique évoluant selon un va-et-vient entre les langues, entre les cultures et les êtres, et que l'on peut envisager selon Edward Bizub comme la manifestation d'une « poétique de la traduction qui par définition anéantit le temps, l'espace, la netteté des contours, la distinction entre les êtres »[818]. Dans l'art du roman thirlwellien se voient les marques d'une philosophie de la traduction, sous-jacent au cheminement esthétique d'un auteur dont l'œuvre se propose d'articuler la multiplicité de l'expérience humaine. Ce que l'on a qualifié de paysage désinvolte (chapitre 6) est cet espace métaphorique propre à la traduction entendue comme métaphore de l'écriture, qui se définit par le mouvement et par le transport, un entre-deux où se brouillent les lieux et les cultures : un espace instable, ni ici ni ailleurs mais en même temps ici et ailleurs, aux contours fluctuants et qui s'élabore par déplacements et transferts perpétuels. Sa pratique interroge ainsi la valeur de l'idée de provenance et d'origine, non sans irrévérence compte tenu que la pratique désinvolte donne à penser le réel par renversement et décentralisation afin de « [s']oppose[r] à ce qui est monologique, monocentrique, monomaniaque »[819]. D'où l'inséparable lien entre roman et traduction : deux pratiques d'écriture qui rejouent sans cesse la « portabilité » intrinsèque de toute pensée et qui éclairent la relativité de toutes choses. Comme le précise Thirlwell, « pour moi, [l'idée de roman international] veut dire qu'un roman peut être portable en quelque sorte, qu'un roman c'est comme une valise qui peut changer de lieu »[820] – mais aussi de main.

A. La singularité de la traduction

1. La métaphore de l'errance

La traduction est communément associée à un mouvement, à l'idée de transfert et de transport. Comme le remarque Antoine Berman, « autant les définitions conceptuelles de la

[817] Dominique Wolton, *La Traduction, passeport pour accéder à l'autre,* p. 11.
[818] Edward Bizub, *Proust et la poétique de la traduction*, p. 62.
[819] Mestre, *Le Métissage est une éthique*, p. 194.

traduction sont rares et répétitives, autant ses définitions métaphoriques prolifèrent »[821]. Cela n'a rien de surprenant car la logique métaphorique est au cœur de la traduction, 'traduction' et 'métaphore' partageant une origine commune et exprimant dans leur essence une dynamique semblable, de 'faire passer' :

> In the West, the two terms share a common etymological origin and a parallel history. Translation can be a metaphor for metaphor, and conversely, metaphor a metaphor for translation. Metaphors are used to describe the functioning of translation processes, the role of translators and the relationship of original and translation[822]

C'est d'ailleurs cette proximité, ce lien inextricable, entre métaphore et traduction (entre *metaphora* et *translatio*) qui conduit Rainer Guldin à soutenir la thèse selon laquelle la métaphore n'est qu'une traduction au sein d'une seule langue. Selon l'aphorisme de Nietzsche qui affirme que l'essence d'un phénomène s'exprime dans ses premières manifestations, toute traduction serait d'une manière ou d'une autre un processus métaphorique. L'origine étymologique partagée des deux termes permet d'énoncer une structure élémentaire commune :

> the structural relationship of metaphor and translation […] is not only expressed but actually implicitly suggested by the etymology of the Greek *metaphora*—from the verb *metaphero*, which literally means "to carry across"—and its Latin translation *translation*, from *transferre*, *translates.* Both words imply transportation across a middle space. The Greek *metaphora* contains among its other meanings also the sense of translation from one language to another. In this respect, early Western definitions of metaphor already contain a theory of translation as passage across borders. The word 'translation' is already a metaphor for the process of translation[823]

Désignant un 'mouvement à travers', un transport d'une langue dans une autre, la traduction est étroitement liée à l'idée de cosmopolitisme, associé, on l'a vu dans la partie précédente, à un mouvement à travers les cultures. C'est vrai chez Thirlwell, aux yeux de qui la traduction est inséparable de l'art et de l'histoire du roman :

> I think that the question of translation, the possibility of translation, is central to the mystery of literature. […] The history of the novel is central to its essence—but it's also, I think, a scandal. For how can art be dependent on reproductions? That's perhaps the real reason why translation so preoccupies me. The tradition I love is not purely an English

[820] Thirlwell, « Qu'est-ce qu'un roman international ? », France Culture.
[821] Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 43.
[822] Rainer Guldin, *Metaphor as Translation*, p. 2.
[823] *Ibid*, p. 20.

> tradition. I wouldn't trust any writer who is nationalist in her influences. But also, therefore, perhaps there's a more political explanation for why I like making translation visible. So often, translation is treated as an invisibility[824]

Thirlwell reconnaît ici à la traduction un rôle majeur dans l'évolution de l'histoire du roman (et dans son évolution en tant qu'écrivain), mais n'est pas dénuée d'une pointe de scandal de l'art du roman : « How can art be dependent on reproductions ? » C'est cette tension élémentaire associée à la traduction que Thirlwell se propose d'ailleurs d'approfondir dans *Miss Herbert*, qui cherche à réconcilier l'énigme de la traduction avec l'histoire du roman.

En somme, Thirlwell invite le lecteur à reconnaître l'existence du scandale de la traduction en faisant de ce 'passage à travers' une caractéristique irréductible, et non moins problématique, de l'histoire du roman, et par extension de sa propre pratique. Selon lui, ce passage correspond donc à un travail de transformation, de reproduction et de création. En refusant le caractère invisible de la traduction (et du traducteur)[825], Thirlwell place au cœur de sa vision de l'histoire de la littérature la nature transportée du roman, qui ne peut être réduit à une seule langue ou une seule culture : le roman déborde les limites de la langue tout autant qu'il transgresse les limites de la nation. C'est en tout cas la conviction qui informe la conception internationale que Thirlwell a du roman, dont la traduction est une pratique inséparable : « I've always been interested in translation, as long as I've been interested in writing […] So now I can only think about the art of the novel as an international art and, therefore, dependent on the art of translation »[826]. Traduction et cosmopolisitme attestent la posture iconoclaste propre au roman, le lieu par excellence du cosmopolitisme, ainsi que le suggère *Miss Herbert*.

C'est en effet dans cet essai que Thirlwell expose une explication de sa conception de l'histoire internationale du roman, franchissant allègrement les frontières culturelles, géographiques, langagières et temporelles. L'histoire du roman selon Thirlwell est marquée par l'omniprésence du mouvement et de la transgression : « the secret history of novelists is often a history of exile and tourism »[827]. Là encore, Thirlwell ne manque pas l'occasion de rendre compte de cette histoire sur le mode désinvolte en faisant cohabiter les notions d''exil' et de 'tourisme', mises sur un même plan malgré les différences capitales qui les distinguent,

[824] Gibbons, « An interview with Adam Thirlwell », p. 626.
[825] Voir à ce sujet l'ouvrage de Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*.
[826] Frances Riddle, « An Interview with Adam Thirlwell », *Asymptote*.
[827] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 4.

Thirlwell ne retenant que l'équivalence structurelle se trouvant derrière les deux phénomènes : le mouvement.

L'usage de ces termes associe inévitablement la pratique du roman au déracinement, au déplacement et à la rencontre, et dans une plus large mesure à la transgression – notions que le préfixe « trans-», « à travers », permet de rassembler. Thirlwell d'ailleurs ne manque pas d'observer la nature traversante de l'histoire du roman en insistant sur la question de la frontière, qui peut être traversée, franchie et enfreinte, par le biais de la traduction et de l'émigration : « for *translation*, and *emigration*, is the way into a new history of the novel »[828]. Évoqués dans l'avant-propos de son essai, l'exil, le tourisme, la traduction et l'émigration correspondent, d'un point de vue historique, aux quatre piliers de l'histoire du roman. On a vu en deuxième partie que la pratique de Thirlwell (sa poïétique) repose sur l'exil, l'émigration et le cosmopolitisme. Rien de surprenant dès lors que son esthétique soit lourdement influencée par une poïétique et même une éthique de la traduction.

On l'a vu, le cosmopolitisme est un concept aux multiples acceptions, dans la mesure où ce dernier recouvre des réalités différentes et dont le sens a radicalement évolué avec l'essor de la mondialisation. Dans l'œuvre de Thirlwell s'esquisse la définition suivante : est cosmopolite celui qui ne restreint pas son identité à une réalité nationale fixe mais reconnaît par-dessus tout son appartenance à l'humain, ou ce qui est partagé par tous. De la sorte, les bornes culturelles ne représentent pas des distinctions essentielles mais simplement des manifestations spécifiques et locales de l'être humain. En tant que citoyen du monde, le cosmopolite oriente ainsi son être-au-monde selon une dynamique de déplacement et de rencontres qui représente les fondements de son identité et qui exprime par ailleurs le caractère aventurier de son rapport au réel, comme l'observe le philosophe Oliver Remaud : « Le cosmopolite est un aventurier spirituel qui s'en va par monts et par vaux. Il ne suit pas seulement la loi de ses désirs personnels. Dans son errance, il glane les pièces qui lui servent à recomposer le puzzle de l'humanité. Tout individu est, à ses yeux, l'échantillon d'une unique famille, autant que l'exemple imitable d'un perfectionnement collectif »[829]. L'expression 'aventure spirituelle' fait d'ailleurs écho à ce que David Chaney nomme « l'imprévisibilité » du cosmopolitisme, en raison de laquelle le cosmopolite fait preuve d'une capacité d'adaptation certaine : « The cosmopolis is a place or political space that encompasses the variety of human culture. It promises the potential to meet and become acquainted with all the

[828] *Ibid*, p. 5 (c'est nous qui soulignons).
[829] Oliver Remaud, *Un Monde étrange. Pour une autre approche du cosmopolitisme* , p. 3.

strands of cultural diversity. The cosmopolitan is therefore someone who can cope with unpredictability »[830]. Les notions d''aventure' et d''imprévisibilité' sont décisives car elles rendent explicite la capacité d'adaptation centrale à la fois au cosmopolitisme et à la traduction. Cette capacité d'adaptation est d'ailleurs étroitement liée aux notions d'instabilité et d'incertitude évoquées dans les chapitres précédents : la traduction, tout autant que le cosmopolitisme, relève d'une exposition de soi et d'une découverte de l'autre, d'un mouvement à travers l'inconnu. D'une certaine manière, on a là deux phénomènes participant de ce que Todorov appelle 'transculturation', qui, à la différence de la déculturation (« dégradation de la culture d'origine »[831]) et de l'acculturation (« acquisition progressive d'une nouvelle culture, dont tous les êtres humains sont capables »[832]), fait état d'un passage à travers :

> Mon état actuel ne correspond donc pas à la déculturation, ni même à l'acculturation, mais plutôt à ce qu'on pourrait appeler la *transculturation*, l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant. Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans[833]

Cependant, là où Todorov fait référence à ce qu'il nomme « le nomadisme généralisé »[834], on privilégiera la notion d'errance. La métaphore du nomadisme est certes très fréquente en sciences humaines depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle, notamment suite aux travaux de Deleuze et Guattari qui popularisèrent la notion, même s'il ne faut pas oublier que la notion de « nomadisme intellectuel » apparaît déjà chez Ralph Waldo Emerson[835] pour ne citer qu'un exemple. L'idée de nomadisme est séduisante dans le cadre de notre étude en raison du rapprochement qu'elle opère entre identité et géographie et entre identité et mouvement :

> Les nomades n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie, et cette géographie, qui a lieu dans l'« espace lisse » des steppes, s'écrit au moyen d'une « ligne de fuite créatrice » caractérisée par la rapidité, une rapidité « hors la loi », mais dans le flux, hors de l'emprise de la « machine relationnelle administrative », suivant des courants d'énergie[836]

---

[830] David Chaney, *Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship*, p. 158.
[831] Tzevan Todorov, *L'Homme dépaysé*, p. 22.
[832] *Ibid.*
[833] *Ibid*, p. 23.
[834] *Ibid*, p. 22.
[835] Voir l'essai « Self-Reliance », Edward Waldo Emerson (ed.), *Essays: First series*, Boston: Houghton Mifflin: The Riverside Press, 1903.
[836] Kenneth White, *L'Esprit nomade*, p. 64.

Mais le nomadisme est avant tout une organisation sociale précise, et désigne moins une vie d'aventure hors des sentiers battus qu'un mode de vie fondé sur le déplacement , ce qui ne veut pas dire sans attache (territorriale). L'errance répond quant à elle d'une logique du détachement plus aiguë dans la mesure où elle poursuit et relance toujours la possibilité d'un décentrement (culturel, identitaire, langagier) qui « consiste à se détacher des présupposés culturels hérités de sa propre société et à suspendre tout jugement pour s'ouvrir à la relativité de toute culture et à la découverte des autres »[837]. L'errance est cet entre-deux que le roman international peut amener à pratiquer à l'aide de la traduction telle que Thirlwell l'entend, à savoir la circulation créatrice des formes et des idées dans la pratique globale de l'écriture romanesque. Dans un certain sens, l'errant et le romancier interntanional se rejoignent dans une pratique commune de décentrement et de liminarité : « le vagabond ou l'errant est une figure ancienne, qui a pu être autrefois ou qui est encore en d'autres lieux relativement "bonne à penser". Assez proche du colporteur et du nomade, c'est un étranger qui n'abandonne jamais la "liberté d'aller et venir" »[838]. En ce sens, traduire et errer se réunissent autour de l'absence du lieu : « marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation du lieu »[839]. Par ce va-et-vient perpétuel, l'errance, tout autant que le roman international, insistent sur la relativisation du lieu d'arrivée définitif pour se complaire dans le processus toujours relancé d'un aller et venu entre les langues. C'est pourquoi on peut, selon l'exemple de Michel de Certeau, considérer la ville comme cet espace métaphorique de l'errance, qui révèle la ville moderne comme un espace de métamorphoses. C'est ce que l'on a pu observer chez Thirlwell qui, par le biais de la banlieue, explore métaphoriquement l'idée d'une ville non pas « *transhumante* »[840] comme le suggère Certeau, mais errante. Car l'errance est proprement romanesque, dans le sens où le roman choisit comme terre de prédilection l'exil et le détachement : « Avec Kafka, le roman cesse d'être communautaire, fondateur de sens et de territoire, il s'ouvre à une expérience nouvelle ; expérience critique du territoire, dissonance des distances folles, musique atonale de l'exil et de l'errance. Kafka invente un peuple qui n'existe pas, dont le trait distinctif est le manque, manque de sol, manque de lien, manque de loi »[841]. À la différence de la métaphore du nomadisme, la métaphore de la traduction comme errance favorise quant à elle un

[837] Agier, *La Condition cosmopolite*, p. 112.
[838] *Ibid*, p. 81 (faisant référence à George Simmel).
[839] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, p. 155.
[840] *Ibid*, p. 142.

détachement d'ordre existentiel[842] et formule une vision de l'être selon l'idée d'une césure entre identité et territoire.

Ainsi, le roman s'oppose à toute construction 'collective' et donc conformiste de l'être. C'est en ce sens que le cosmopolitisme et la traduction s'allient pour mettre à mal les conventions et les certitudes d'une société – et surtout l'authenticité de leur langue. En perturbant les définitions préétablies de l'homme (civilisation, société, famille, communauté), à commencer par la langue et la culture, la pratique de l'art du roman entendu comme traduction favorise la construction de l'individu selon la perspective de la marche et du cheminement : un processus inachevable qui appelle sans cesse à être relancé au même titre qu'un texte traduit appelle de futurs retraductions. Chez Thirlwell, ce n'est pas tellement l'homme qui engage ce mouvement que le monde lui-même, comme en témoignent les descriptions des rues de Edgware dans *Politics*, qui font apparaître la ville comme l'espace d'une hybridité esthétique, où les codes stylistiques font l'objet de transferts et de télescopages, à l'image du style indo-sarracénique évoqué dans la partie précédente : il est ici question d'une traduction dans le sens thirlwellien, par lequel le style gothique européen se métamorphose au contact des codes esthétiques indiens.

L'espace incertain, liminal, de la traduction est le creuset de la poïétique cosmopolite de Thirlwell. Cosmopolitisme et traduction sont même inséparables, comme le montre l'une des figures cosmopolites par excellence, Madame de Staël, dans *De l'esprit des traductions* : « Il importe aux progrès de la pensée [de regarder par-delà les frontières], non pour emprunter, mais pour connaître ; non pour imiter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle »[843]. La notion de « vérité naturelle » est primordiale : la traduction officie déjà pour Madame de Staël comme un vecteur d'affranchissement et d'autonomie visant au renouvellement à et l'enrichissement des langues. On touche ici au fondement de la vérité poétique de la traduction qui guide l'ensemble de la pratique romanesque de Thirlwell. Chez lui, l'imaginaire cosmopolite est effectivement inséparable de la pensée de la traduction, lui permettant de mettre au jour la nature profonde de la désinvolture : la jouissance métaphorique du non-lieu.

---

[841] Salmon et Haniman, *Devenir minoritaire*, p. 107.
[842] « L'exil de K. n'est pas seulement géographique ou sociologique. K., c'est l'homme qui débarque dans le monde : le réfugié existentiel », Salmon et Haniman, *Devenir minoritaire*, p. 108.
[843] Madame de Staël, *De l'Esprit des traductions*, p. 601.

2. Le non-lieu comme jouissance potentielle du tout-lieu

Historiquement, l'esprit cosmopolite a toujours articulé une dialectique du local et de l'international, dessinant les contours (quoique flous) d'une conscience partagée et d'un être au monde multiple. D'un point de vue anthropologique, le cosmopolitisme requiert d'être pensé en parallèle d'un processus d'ouverture de la conscience humaine (trop souvent réduit au phénomène de mondialisation dans le sens économique) qui porte l'attention sur la question de la frontière, ainsi que l'observe Michel Agier :

> la condition cosmopolite […] naît *dans* la frontière, c'est-à-dire dans tout ce qui fait frontière. Font ainsi frontière les lieux incertains, les temps incertains, les identités incertaines, ambiguës, incomplètes, optionnelles, les situations indéterminées, les situations d'entre-deux, les relations incertaines. Ce sont des rencontres et des expériences qui mettent en relation un ici et un ailleurs, un même et un autre, un fait « local » avec un contexte « global » (c'est-à-dire simplement quelqu'un ou quelque chose qui vient de « dehors »)[844]

'Les situations d'entre-deux' illustrent donc le rapport au monde privilégié par l'expérience cosmopolite, constat qui confirme et renforce les observations des chapitres 4 et 5 sur la poïétique de Thirlwell et du chapitre 6 sur la spécificité du paysage imaginaire dans sa fiction. On a en effet remarqué que la représentation de l'espace expose une interprétation de la banlieue comme 'non-lieu', conception qui exprime chez lui la particularité de l'être au monde contemporain, tout en signalant la spécificité de sa pensée désinvolte qui cherche à explorer les interstices entre les formes et les catégories usuelles. Ce que l'on peut appeler le non-lieu de la frontière ou, à l'inverse, le tout-lieu de la frontière, n'est autre que l'expression de l'espace métaphorique de la désinvolture qui facilite la rencontre des formes, des idées où tout existe et rien n'existe à la fois. En ce sens, la désinvolture est frontière, zone de possible où le monde s'éclaire en potentialités infinies : un espace cognitif proche d'un non-lieu dans le sens où il s'affirme par la reconnaissance du caractère insaisissable des lieux, une pensée en perpétuelle réinvention et transformation semblable à celle qui se transmet en traduction.

C'est pourquoi on avancera que la traduction est une pratique essentiellement désinvolte, car elle participe de ce mouvement de mise en échec d'une vision autarcique des formes, des langues et des idées, s'érigeant, pour reprendre les termes d'Alain Blachier, en « garde-fou contre la limitation, l'entrave, et l'exclusivisme que peut entraîner la fixation au

monde des appartenances (apparences) »[845]. Or, l'art du roman de Thirlwell prend justement pour cible les formes de fixation du monde, et en particulier, l'exclusivisme national des œuvres, des langues, des formes, des styles : le roman, comme la traduction, nous rappelle que le monde est pluriel.

On a vu dans le chapitre précédent que la pratique de Thirlwell donne à voir une conception de l'invention et de l'imagination comme reconstitution. Le roman n'œuvre pas à fournir une image fidèle de la réalité mais plutôt à en proposer une version ouvertement et volontairement différente afin d'en révéler des caractères ignorés ou inconnus jusque-là. En traduction, la fidélité est souvent retenue comme critère de qualité, voire le critère par excellence ; elle repose sur l'idée sous-jacente selon laquelle la pratique de traduire revient à produire une expression en conformité avec un original, et dont le degré de succès varie selon la ressemblance entre modèle et copie. Selon cette dialectique limitée entre fidélité et trahison, l'acte de traduire se résume à la nécessité de créer une correspondence entre deux rives langagières, faisant du traducteur un ingénieur dont la tâche est d'ériger un pont entre les cultures. Dans cette perspective, la traduction s'apparenterait à une solution habile permettant de passer par-dessus l'obstacle.

Il existe cependant une autre manière de concevoir la traduction, à laquelle on peut rattacher Thirlwell. Il s'agit cette fois d'une conception de la traduction non comme espace de communication (d'un message passant d'une langue à une autre) mais comme espace d'interaction, de co-création et de déformation. Sans se limiter à assurer le passage d'une rive à l'autre, la traduction ici vise plutôt évoluer le long du cours d'eau afin de sonder les particularités intrinsèques de cette frontière naturelle, de part et d'autre de l'obstacle. Il n'est alors pas tant question de réduire l'écart et la distance séparant les deux rives mais d'en comprendre les spécificité, avec leurs symétries et leurs dissonances. Ce faisant, le projet romanesque selon Thirlwell est de mettre en relation une diversité de cultures, pour y puiser et s'en démarquer tout à la fois. Dans la perspective du roman international, la traduction ne cherche pas à faire passer un message coûte que coûte (en tant qu'œuvre d'art, il ne se résume pas à un simple message) mais bien au contraire, elle œuvre à comprendre l'influence du cours d'eau de part et d'autre des deux rives. On peut ici penser au roman d'Ivo Andrić, *Le Pont sur la Drina*, pour symboliser la posture romanesque ambiguë vis-à-vis de la traduction : à la fois union et division, vecteur de rapprochement mais aussi de conflit, le pont éponyme

[844] Michel Agier, *La Condition cosmopolite*, p. 7.
[845] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique,* p. 19.

suspend l'histoire humaine au-dessus d'une fontière naturelle et permet de saisir d'une part l'ambiguïté symbolique des ponts et d'autre part la posture médiane du romancier (médiateur). À la manière d'une parabole de l'acte d'écrire à travers les langues et cultures, cette conception du roman permet de saisir une démarche romanesque qui ne favorise aucune rive en particulier, afin d'accorder sa pleine attention à l'obstacle qui les sépare et à cet espace métaphorique incertain culturel, identitaire et spatial qu'est la traduction elle-même. Ce faisant, écrire un roman revient à écrire dans une multiplicité de traditions dont le romancier se fait porteur et se démarque à la fois.

Cet espace médian qu'est le roman, et la traduction (on reviendra un peu plus loin dans le chapitre sur la nature commune entre roman et traduction), peuvent en effet être qualifiés de pratiques atopiques dans la mesure où ils rendent problématique tout effort de localisation. L'idée du fleuve, de laquelle on peut rapprocher celle de la banlieue chez Thirlwell, interroge la notion de frontière : « le fleuve, le mur ou l'arbre *fait* frontière »[846] d'une part, et d'autre part il est aussi l'occasion d'un passage. On l'a vu, c'est précisément cet espace entre-deux auquel ouvre l'œuvre de Thirlwell, par le biais de la traduction et de la désinvolture.

Ce territoire imaginaire à la frontière exprime l''expérience de la relation' dont Glissant se fait le porte-parole. Plus précisément, l'imaginaire du non-lieu désigne chez Thirlwell cette pensée désinvolte qui voit dans l'exil, le cosmopolitisme et la traduction autant d'expressions de l'instabilité propre à la « rencontre et à la recréation »[847]. La particularité de la traduction réside donc dans sa capacité à se déployer tout à la fois dans un non-lieu (ni ici ni là-bas) et dans un tout-lieu (ici et là-bas tout à la fois), ce qui n'est pas sans rappeler la nouvelle de Borges, *L'Aleph*, qui donne à voir semblable espace impossible.

3. Le modèle de l'Europe Centrale

Parmi ces espaces impossibles, Thirlwell s'arrête notamment sur l'exemple de l'Europe Centrale. Espace culturel et littéraire décisif aux yeux de Thirlwell en rapport à la traduction, l'Europe Centrale et sa littérature se définissent par la traduction (« This problem of translation is endemic to the problem of central Europe's literature. There is always

[846] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, p. 186.
[847] Michel Gresset, « De la traduction de la métaphore à littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », p. 505.

something improvised about its existence in translation. It persists sporadically »[848]) autant que par l'exil :

> Exile is a part of central European history. In this demented area of small nations, ideas were subjected by literature to the greatest skepticism. That was only because, simulatenously, politicians were subjecting culture to the absolute impress of ideology. Which is one reason why so much central European literature is written in exile, in French, English or American—why central European literature is not central European at all[849]

Ces deux caractéristiques, traduction et exil, amènent ainsi Thirlwell à penser l'Europe Centrale comme un non-lieu en même temps qu'un tout-lieu dans la mesure où l'Europe Centrale, dont l'existence politique est bien réelle (quoiqu'instable[850]), reste le produit de plusieurs langues et cultures, et semble donc par essence traduite. Thirlwell invite à penser traduction, exil et cosmopolitisme comme autant de phénomènes permettant de définir l'Europe Centrale, au même titre que la littérature, comme une 'singularité' : « an absolute geographical singularity »[851]. Selon Thirlwell, l'Europe Centrale répond de cette logique spatiale selon laquelle traduction et exil assurent et compromettent tout à la fois la cohérence et l'unicité. La spécificité de l'Europe Centrale est qu'elle n'existe pas à proprement parler : sa littérature dépasse les bornes géographiques auxquelles on l'associe communément. L'exemple de l'Europe Centrale incite à mettre en doute la notion de « littérature national » pour apprendre à lire par la traduction et même à concevoir la littérature comme traduction, chaque langue contenant une infinité d'autres langues.

B. Tra*duction* : le mouvement de l'imagination romanesque

L'errance et le non-lieu sont donc les traits distinctifs de l'esprit de traduction comme métaphore de l'écriture désinvolte de Thirlwell. On cherchera dans ce chapitre à approfondir la valeur que Thirlwell accorde à la traduction dans sa vision de l'art du roman. Sa vision se

[848] Thirlwell, « Czech Mates », *Newstateman*.
[849] *Ibid*.
[850] « Central Europe is just an accident of politics: the variously tentacle octopi of the Austro-Hungarian empire; the Nazi invasions; the Soviet empire; glasnost, perestroika; the European Union… Whereas literature is a sequence of singularities—oblivious to such minor things as nations, or states, or empires », Thirlwell, « Czech Mates », *Newstateman*.
[851] Thirlwell, « Czech Mates », *Newstateman*.

rapproche de celle de Saint-John Perse, pour qui la traduction n'est pas seulement « une opération linguistique et une démarche socio-littéraire qui donne lieu à un nouvel original, mais un travail poétique et poïétique de l'origine (dans et par la langue) »[852]. L'esprit de la traduction ne permet pas seulement l'extension de l'œuvre originale, elle en influence même la conception, au point de devenir dans l'écriture thirlwellienne un modèle de pensée de l'écriture romanesque.

Partant du constat que la désinvolture prend appui sur une démarche d'écart et de détachement, il n'est pas surprenant de voir chez Thirlwell un brouillage conceptuel entre écriture et traduction. L'entre-deux est essentiel à l'idée de traduction comme en témoigne la vision répandue du traducteur comme intermédiaire, occupant l'espace indéfini entre texte d'origine et texte d'arrivée, entre langue étrangère et langue maternelle, à mi-chemin entre l'auteur et le lecteur : « Deux partenaires sont en effet mis en relation par l'acte de traduire, l'étranger – terme couvrant l'œuvre, l'auteur, sa langue – et le lecteur destinataire de l'ouvrage traduit. Et, entre les deux, le traducteur qui transmet, fait passer le message entier d'un idiome dans l'autre »[853]. On remarque une nouvelle fois la difficulté de conceptualiser la spécificité du principe de traduction sans avoir recours à la métaphore spatiale.

La vision « à moitié juive » de la littérature selon Thirlwell aligne la figure du traducteur et de l'auteur dans un même rapport d'ouverture aux cultures, aux langues, aux systèmes, et de mouvement perpétuel. En effet, s'il choisit de symboliser l'histoire (traduite) de l'art du roman dans *Miss Herbert* par le motif de la valise, c'est que auteur et traducteur évoluent au sein des cultures et des langues selon un mouvement qu'il désigne, rappelons-le, aussi bien comme exil que comme tourisme. La traduction et l'écriture (les deux se confondent, on y reviendra) ne représentent pas tant un espace intermédiaire que la liminalité elle-même, la frontière se mouvant sans cesse. Moins un pont que le fleuve lui-même, la traduction selon la conception thirlwellienne est continuum au sein des champs langagiers, culturels et temporels, au même titre que l'écriture romanesque.

[852] Olivier Liron, « Les traductions et autotraductions de Saint-John perse en Amérique latine et aux États-Unis ».
[853] Paul Ricœur, *Sur la Traduction*, p. 2.

1. Les eaux internationales du roman

La question de la traduction, et de la traductibilité de la littérature, centrales dans l'œuvre de Thirlwell, répondent à un souhait de dé-provincialiser la littérature afin d'accéder à un niveau supérieur, où l'œuvre ne serait plus restreinte à un contexte local duquel elle émerge (la langue d'origine, le pays d'origine). À ne pas confondre avec un souhait d'universalisme, l'idéal esthétique dont il est ici question correspond à ce que Thirlwell nomme le « roman international ». Il ne s'agit pas d'une formule d'écriture visant à uniformiser la production romanesque du monde mais de développer une vision internationale du roman qui pense l'écriture comme un mouvement inexorable d'une culture à l'autre. Sans cesse relancé d'une langue à l'autre, il est capable de faire apparaître des aspects de l'existence qui se retrouvent au-delà des frontières spatiales et temporelles, et évoluent selon selon une dynamique de variation. L'idée de portabilité se révèle comme le propre de l'art du roman :

> Pour moi, cela veut dire qu'un roman peut être portable en quelque sorte, qu'un roman c'est comme une valise qui peut changer de lieu. Oui, linguistiquement c'est unique mais on peut tout de même le lire dans une autre langue. Je voulais me questionner sur ce qui était cette âme du roman, qui pourrait se transporter dans d'autres langues. La question de ce qui est nouveau et ce qui vieux est intéressante, car je pense qu'il y a plusieurs mondes intellectuels et je voulais les rapprocher. Il y a une tradition de la théorie de la traduction, il y a aussi le monde des romanciers et celui de la lecture. Et pour moi, ces mondes ne se sont pas rapprochés, ce que j'ai voulu faire dans ce livre[854]

On retrouve dans cette déclaration l'image de la valise, centrale à *Miss Herbert* et à la vision thirlwellienne du roman de manière plus générale. Thirlwell reconnaît certes la singularité de toute œuvre, phénomène linguistique unique, mais ce constat n'entrave aucunement la possibilité de traduire, et donc, de transporter le roman. L'espace littéraire n'est pas conçue par Thirlwell comme une multiplicité de lieux distincts et isolés mais bien au contraire comme un ensemble d'espaces inséparables : un continuum, que le processus complexe mêlant écriture, traduction et lecture, reflète et prolonge.

À la lumière des notions d'exil, de diaspora, de cosmopolitisme et d'écart, l'espace qu'occupe le roman serait avant tout un espace international, ne répondant pas d'une logique

[854] Thirlwell, « Qu'est-ce qu'un roman international ? », Podcast.

globale visant à instaurer un ordre nouveau autour de valeurs qui transcendent les frontières et les différences, mais un espace qui reconnaît avant toute chose une loi du mouvement et du changement comme sa vérité fondamentale : un processus de différenciation et de variation.

C'est pourquoi l'espace-temps du roman gagne à être interprété selon la métaphore spatiale des 'eaux internationales', qui permet d'envisager le roman comme cet espace où les juridictions territoriales ne s'appliquent pas, et où le principe de liberté y est souverain. Les eaux internationales du roman désigneraient cet espace d'échanges et de transports, un non-lieu dont la structure essentielle est le passage, sous-tendue par la logique de la portabilité. Il y a là un écho mercantile certain dans la mesure où les eaux internationales ont été, et continuent d'être, un facteur décisif dans l'évolution des relations internationales au cours des différentes phases de la mondialisation. Thirlwell ne néglige d'ailleurs pas cette dimension, les métaphores qu'il utilise signalant une association entre biens littéraires et biens marchands, comme en témoigne l'expression '*imported goods*' : « The reader who wants to investigate the whole art of the novel will end up with a whole warehouse of imported goods »[855]. L'histoire de l'art du roman se développe selon une géographie marchande, l'œuvre originale faisant l'objet de négociations et d'échanges de par le monde. L'histoire du roman est ainsi comparée à un entrepôt (« a portable library »[856]) où sont stockées les découvertes de chaque auteur (styles, idées, techniques), et dans lequel tout auteur est libre de puiser les biens dont il a besoin et de les importer dans sa propre langue pour en faire usage dans ses œuvres[857]. L'image du transport maritime est d'ailleurs explicitement évoquée par Thirlwell dans *Miss Herbert* lorsqu'il rapproche sa vision de l'histoire littéraire du va-et-vient d'un ferry : « I tend to think that literary history is haphazard; it is a system of interlinked revisions and inspirations, like Franz Kafka's importation of Gustave Flaubert. All techniques are *portable*. Yes, I prefer *a roll-on, roll-off literary theory* »[858].

Selon cette conception de l'histoire littéraire, la traduction opère comme l'agent capital qui ouvre des routes d'un océan à l'autre. On est cependant loin de la figure mythique du passeur, qui ferait du traducteur un Charon littéraire. Thirlwell assimile plutôt la portabilité

[855] Thirlwell, *Multiples*, p. 1.
[856] « a quick global map of some of the most agile practitioners, alive or dead, in the young art of the novel, that is also a portable library of experiments with fiction », Thirlwell, *Multiples*, p. 6.
[857] En ce sens, cette métaphore de la bibliothèque portable va dans le sens de Gisèle Sapiro, qui voit dans la traduction un facteur décisif dans l'évolution des identités nationales : « [Les traductions] ont permis de constituer des répertoires linguistiques et stylistiques, des modèles d'écriture et un corpus d'œuvres dans les langues nationales dont elles participaient ainsi à la codification », Sapiro, « Du rôle des traductions dans la construction et la déconstruction des identités nationales », p. 309.
[858] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 330.

des œuvres à l'activité on ne peut plus concrète : celle de l'échange mercantile. L'image du ferry implique inévitablement des considérations financières et même juridiques, l'entité juridique des eaux internationales visant à protéger l'autonomie d'un espace. Plus précisément, les eaux internationales ne sont pas protégées par le droit international, mais représentent un espace non soumis à la juridiction du droit des États : espace autonome qui échappe à l'emprise des nations, espace qui n'appartient à personne et dont tout le monde peut jouir, autrement dit, un bien public. La métaphore des eaux internationales attire donc l'attention sur la nature ici problématique de la notion d'appartenance, qui est approfondie dans le chapitre 9. On y verra que la traduction occupe un rôle décisif dans la destitution de l'idéal de l'écriture authentique.

Là où la poïétique de Thirlwell rend problématique la tension entre lieu et non-lieu, sa poétique de la traduction met quant à elle en tension l'appartenance et la non-appartenance. Ces tensions animent sa pensée désinvolte, qui s'en délecte des impossibilités et de ces contradictions. En envisageant la traduction comme déplacement et transaction, Thirlwell met en échec à la fois l'idée d'appartenance et l'idée d'origine. Dès lors, le roman se définit moins par son origine que par ses destins potentiels à venir. Autrement dit, l'esprit du roman désigne moins un territoire intellectuel spécifique que l'espace d'un passage, d'un transport : une forme apatride, comme en témoigne la prédominance des œuvres dans les canons romanesques.

Ainsi entendue, la traduction apparaît comme le moyen d'accéder au roman international. La traduction ne se donne pas comme un idéal à atteindre mais plutôt comme une imperfection indispensable de l'histoire du roman : « The history of the novel, and the history of translation, is happy with the idea of mistakes—a more haphazard definition of accuracy »[859]. L'erreur et l'approximation sont selon Thirlwell des caractéristiques communes à l'art du roman et à la traduction. En tant que transaction, la traduction donne à voir la dimension marchande de l'histoire littéraire, évoluant selon une logique de l'échange et de la négociation qui rappelle le discours fortement pessimiste qui entoure souvent l'idée même de traduction, et dont témoigne la remarque célèbre de Robert Frost : « I could define poetry this way: that which is lost out of both prose and verse in translation »[860]. Même s'il est indéniable qu'aucune traduction ne peut prétendre à la perfection, mais s'apparente plutôt à un équilibre fragile entre gain et perte, elle reste néanmoins une pratique possible, et souhaitable, ce qui

[859] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 83.
[860] Robert Frost, *Conversations on the Craft of Poetry*, p. 7.

amène Thirlwell à refuser l'idée d'intraduisibilité: « The lack of a perfect translation, after all, does not mean that there is such a thing as the untranslatable »[861]. Partant de là, on constate que la traduction relève moins d'un transfert fidèle que d'une transaction : pour lui, le transport et ses conditions importent plus que les points de départ et d'arrivée.

2. La traduction ou le langage en mouvement

a. Le flottement de la frontière

Ainsi, on constate que pour Thirlwell, la traduction ne se résume pas à un simple transfert d'un point A à un point B. L'intérêt qu'il porte à la traduction réside principalement dans sa capacité à mettre en mouvement le texte littéraire et à le déplacer. La valorisation du mouvement est caractéristique de la vision de l'art du roman de Thirlwell car comme l'a montré la deuxième partie, la structure de son imaginaire s'élabore selon l'image du va-et-vient. Ce mouvement transfrontalier, prenant plus particulièrement la forme d'un mouvement transatlantique chez Thirlwell, rappelle à plus d'un titre la pratique de la traduction qui met en mouvement les textes par-delà les frontière culturelles et langagières. D'un point de vue technique, donc, la traduction offre une solution, certes imparfaite, au problème d'incompréhension dû à la multiplicité des langues. Envisagée dans la perspective internationale de l'art du roman, la traduction permet de passer outre les barrières de la langue mais sans nier l'imperfection du processus. En d'autres termes, la traduction est à la fois un problème et une solution. Traduction et écriture se rejoignent dans le projet commun d'explorer la frontière afin de sonder les potentiels esthétiques que la rencontre des langues, des formes et des pensées fait surgir.

C'est pourquoi la pratique de Thirlwell envisage la traduction comme un agent frontalier perturbateur, s'amusant non pas à faire respecter les frontières mais à en bouleverser les contours – raison pour laquelle Thirlwell en fait le symbole par excellence de l'art du roman désinvolte.

Toute traduction implique inévitablement un questionnement sur ce qui distingue le propre de l'étranger. C'est d'ailleurs ce questionnement qui peut être à l'origine du désir de

[861] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 83.

traduire, pour reprendre l'expression d'Antoine Berman, et qui conditionne le dilemme entre fidélité et trahison. On comprend pourquoi Ricœur envisage la traduction comme un risque dans la mesure où « abandonner le rêve de la traduction parfaite reste l'aveu de la différence indépassable entre le propre et l'étranger »[862]. En raison de son imperfection élémentaire, la traduction aboutit à un texte qui porte en lui l'incommensurable écart entre le propre et l'étranger. La sagesse de la traduction est donc la suivante : elle se donne comme un passage qui vient inquiéter la tangibilité de la frontière. Ce doute fondamental est au cœur de toute traduction, qu'il soit exprimé sous les traits du couple fidélité/trahison, propre/étranger ou encore original/copie. Comme tout mouvement transfrontalier, la traduction nous permet de contempler l'espace d'un flottement où la certitude de la frontière s'estompe au profit d'un doute sur l'authenticité du texte, et du langage. Pour prendre la mesure de cette capacité, on peut par exemple penser aux signalisations routières qui, parsemées sur les routes du monde, indiquent à quel pays la route empruntée appartient. Néanmoins, il suffit de passer les frontières, en Europe par exemple, pour faire l'expérience du flottement frontalier : nous venons certes de passer le panneau qui signale le passage officiel d'un pays à l'autre, mais on ne peut ôter l'impression du pays tout juste quitté, qui rappelle d'ailleurs sa présence sur les routes frontalières qui se parent ici et là des codes signalétiques des deux pays limitrophes. Au même titre, l'espace littéraire du roman se structure selon la logique de la traduction et donne à voir, aux détours des œuvres comme aux détours des routes, un ensemble de signes équivalents qui brouillent les frontières : « in translation, as any art form, the search is for an equivalent sign »[863].

b. L'incertitude de la traduction

La pratique de la traduction relève donc d'une incertitude, qui justifie peut-être que la tentative de théoriser cette pratique n'apparaisse que sur le tard, *a posteriori* d'une pratique longtemps façonnée.

En Occident, c'est à la Renaissance que le terme apparaît dans la forme que nous lui connaissons. Accompagnant symboliquement le regain d'intérêt pour la culture classique, elle facilite par ailleurs le phénomène de dissémination du savoir qui bouscule l'imaginaire du XVI^{e} siècle car « le développement de la Renaissance dans le domaine de la culture écrite se

[862] Ricœur, *Sur la Traduction*, p. 29.

fait en grande partie par la traduction qui accomplit véritablement là son rôle de découverte et d'agent de transfert de la culture antique. La traduction est même à cette époque "l'horizon de toute écriture. Elle est la matrice de ce que l'on commence justement à appeler *licterature*" »[864]. Avant même de concerner le roman, la distinction entre littérature et traduction se brouille à partir de cette époque, une confusion qui sera par ailleurs affublée d'un nom officiel : la traduction. En provenance d'Italie lui-aussi, le terme 'traduction' arrive en France « sur la base d'une interprétation erronée du verbe latin *traducere* »[865]. Tandis que Thirlwell affectionne l'image des techniques et des styles comme 'biens importés', le mot 'traduction' et son verbe sont eux-aussi le produit d'un transport, d'une importation. Comme le remarque Berman d'ailleurs, le terme permettant de désigner une pratique fortement exposée à l'erreur nous vient, non sans ironie, d'une erreur de traduction (ironie du sort ou traduction désinvolte, difficile de trancher). Étymologiquement parlant, la traduction telle que nous la connaissons en France relèverait donc d'une erreur, d'une incertitude élémentaire. Mais s'il est nécessaire d'isoler le cas français, c'est en raison du tout autre destin qui dirige l'avènement de la traduction outre-Manche. Pour ce qui est de la langue anglaise, on ne parle évidemment pas de traduction mais de '*translation*'. La différence est majeure et intéressante dans la mesure où le terme 'translation' préexistait à celui de 'traduction' que l'on trouve en français comme l'explique Paul Chavy lorsqu'il remarque que « si nous remontons le cours de la langue française pour parvenir aux plus anciennes traductions qu'elle ait accueillies, au delà de la Renaissance – qui a introduit en français le verbe "traduire" et ses dérivés – au delà du quatorzième siècle, où l'on remarque bon nombre de "translateurs" non négligeables, nous trouvons aux douzième et treizième siècles ceux que l'on peut regarder, faute d'en connaître de plus anciens, comme les premiers "translateurs" français »[866]. Tandis que la Renaissance marque l'époque charnière où la pratique de la traduction commence à être désignée par un seul et même mot (selon les langues et pays), les siècles antérieurs n'étaient aucunement étrangers à la traduction et à ses dérivés, ce qui consitue un argument supplémentaire en faveur de l'incertitude fondamentale de cette pratique compte tenu qu'au Moyen Âge la traduction n'était pas conçue comme une seule pratique uniforme, comme en témoigne la pluralité des termes y faisant référence : « l'acte de traduire était désigné par plusieurs termes,

[863] Thirlwell, « The Joyful Side of Translation ».
[864] Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 92.
[865] Berman, « De la translation à la traduction », pp. 29-30.
[866] Paul Chavy, « Les premiers translateurs français », p. 557.

parmi lesquels ne figurait justement pas celui de *traduction*. Le plus courant était celui de *translation*, que l'anglais a conservé avec le verbe correspondant *translater* »[867].

Vecteur de multiplicité, la traduction est donc historiquement une pratique qui recoupe une pluralité d'approches et de rapports au texte possibles, ce que la distinction entre 'traduction' et 'translation' souligne aujourd'hui encore. L'emploi de ces deux termes mobilise deux conceptions de l'acte de traduire différentes. Jean-Philippe Genet précise en effet que « la distinction est utile, car dans la langue française contemporaine les deux mots "traduction" et "translation" ont des connotations sémantiques qui les distinguent : la traduction donne plutôt l'idée d'un passage, la translation celle d'un transport »[868]. Les dimensions du passage et du transport soulignent ainsi les termes sur lesquels repose l'instabilité même de la pratique. De cette manière, la traduction dite française correspond à un passage tandis que la traduction anglaise répond d'une logique du transfert, qui apparaît explicitement chez Thirlwell. Ainsi envisage-t-il la pratique de la traduction comme un transfert, un transport de marchandise, d'un système à l'autre (culture ou langagier) qui opère selon la certitude que des signes analogues peuvent être mobilisés. Les langues et langages ne vivent par conséquent pas en autarcie, irrémédiablement séparés les uns des autres, mais perdurent dans leur dialogue imparfait mais néanmoins possible dans la mesure où « la translation suppose […] des contenus indépendants de leur "robe" langagière »[869]. De cette conception de la traduction et du langage, Thirlwell tire une pensée du style selon les mêmes termes : un style littéraire dans une langue ne pourra certes pas être traduit à la perfection dans une autre, mais l'élaboration d'un style équivalent reste possible. D'où ce compromis : même s'il admet que « l'idée commune est qu'une aventure de style est monoglotte »[870], sa vision du roman internationale repose cependant sur la certitude que « les effets de chaque style sont exportables »[871].

Ceci étant, on se rend bien compte que la philosophie de la traduction que l'on dégage à travers cette vision du style n'est pas le seul fruit de la philosophie de la 'translation'. Dire de la traduction, telle que l'anglais l'entend, qu'elle n'est qu'un simple transport, cela revient à dire que le transport, ou transfert, est opéré en dépit de tout et quasiment de manière autonome. La '*translation'* repose en effet sur la capacité de la langue anglaise à se transporter d'elle-même car si le terme a survécu outre-Manche, c'est en raison de la manière

[867] Berman, « De la translation à la traduction », p. 26.
[868] Jean-Philippe Genet, *Traduction et culture*, p. 12.
[869] Berman, « De la translation à la traduction », p. 33.
[870] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 39.

« dont la culture anglo-saxonne a conçu, dès le moyen âge, et sa langue, et le langage en général : comme un système de “termes” conventionnels servant à “communiquer”. Autant il est peu rigoureux de dire que la communication est un acte de “traduction”, autant il est exact de dire qu’elle est un acte de “translation” »[872]. Selon Berman toujours, la translation serait le propre de l’anglais, ce qui explique par ailleurs l’importance internationale qu’elle a acquise depuis le Moyen Âge. Selon Berman, la langue anglaise s’apparente à un médium idéal où circulent facilement des « “contenus” qui, en eux-mêmes, sont de nature translinguistique »[873]. Cet état de fait correspond plutôt bien à la confiance que Thirlwell place dans la possibilité de traduire les styles et les romans de manière générale. En revanche, Thirlwell ne nous dit pas que les œuvres romanesques peuvent se traduire d’elle-même, on entend par là la possibilité de traduire machinalement une œuvre car comme il le montre à plusieurs reprises dans *Miss Herbert*, l’histoire du roman est une histoire d’erreurs dans la mesure où la traduction est une pratique risquée : même si tout peut être traduit, rien ne garantit le succès du transfert. C’est pourquoi il accorde une place prépondérante au rôle du traducteur, ce qui a pour effet de rapprocher sa conception de la ‘*translation*’ de l’idée française de ‘traduction’. En effet, Berman ne manque pas d’ajouter qu’« alors que la *translation* met l’accent sur le mouvement de transfert ou de transport, la *traduction*, elle, souligne plutôt l’énergie active qui préside à ce transport, justement parce qu’elle renvoie à *ductio* et *ducere* », l’amenant à conclure que dans cette perspective, « la *traduction* est une activité qui a un agent, alors que la *translation* est un mouvement de passage plus anonyme »[874]. On a là une nuance de taille qui montre que l’écriture de Thirlwell tend à confondre la démarche élémentaire de la traduction en langue française et la translation en langue anglaise : pour lui, la littérature est translative par essence, mais ce transfert n’est pas une qualité innée, il requiert l’intervention éclairée, et le talent, du traducteur :

> À l’instar du romancier, le traducteur doit avoir plus qu’un don pour les langues. Il lui faut aussi du talent. Tout style est un système d’opérations pratiquées sur une langue dans le but de produire des effets : c’est un genre de machine. Aussi ces machines du style sont-elles transportables. Après tout, les machines, à écrire ou à vapeur par exemple, peuvent être transportées partout[875]

---

[871] *Ibid*, p. 40.
[872] Berman, « De la translation à la traduction », p. 32.
[873] *Ibid*, p. 33.
[874] *Ibid*, p. 31.
[875] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 42.

En mettant l'accent sur l'intervention du traducteur, qui est d'ailleurs placé sur un pied d'égalité avec l'auteur sous le rapport de la pleine maîtrise de sa langue que chacun doit exercer (« to reveal translation as a possible form of art, and as a mode that demands more respect than if often receives »[876]), Thirlwell donne à penser la fonction du traducteur comme garantie du bon fonctionnement de la machine stylistique. Si le style opère à la manière d'une machine, ainsi qu'il le propose à plusieurs reprises, cette machine ne peut pour autant pas se passer de supervision. Dans cette perspective, le traducteur joue le rôle de l'ingénieur en charge de modifier et d'adapter la machine stylistique d'un auteur. En ce sens, il opère un service de maintenance sur le texte d'origine afin de s'assurer de son bon fonctionnement lors de ses déplacements et de ses transports. Autrement dit, le traducteur est indispensable à l'histoire du roman, sans qui les œuvres et les styles tomberaient en désuétude, devenant tristement hors d'usage passé les frontières de la langue. En d'autres termes, la traduction est indissociable de l'histoire du roman car sans elle, les inventions de chacun ne pourraient participer aux découvertes de tous et seraient réduites à de simples innovations isolées de part le monde ; l'histoire du roman sans la traduction ne pourrait se consolider en une pratique créative singulière.

C. Au début était la traduction

Afin de définir les enjeux de la traduction et le rôle déterminant qu'elle occupe dans la conception du roman de Thirlwell, il est là-encore nécessaire de se reporter à l'histoire de la traduction. Le concept subit de nombreuses mutations au fil des siècles, évoluant différemment selon les contextes culturels de production et les objectifs officiels ou implicites des traducteurs. Il serait difficile voire impossible de fournir une histoire uniforme de l'évolution du concept tant les pratiques et les tentatives de théorisation sont divergentes, même au sein d'une seule culture et d'une seule époque, si ce n'est d'une seule œuvre (pour s'en convaincre, il suffit de s'intéresser à la théorie de la traduction chez Nabokov, qui oscille entre différentes postures et intentions). L'histoire de la traduction est multiple au même titre que la notion elle-même. On peut néanmoins distinguer deux attitudes principales face au texte dit original : l'une que l'on appellera 'révérente' et l'autre, 'irrévérente' (une typologie

[876] Thirlwell et Tomaselli, « Variations on a Theme », *Gorse*.

qui recoupe la distinction entre traduction sourcière et cibliste. Le choix des termes 'révérent' et 'irrévérent' semblent en revanche plus appropriés dans le contexte de la fiction de Thirlwell et de l'esthétique de la désinvolture). Ces deux rapports possibles à l'œuvre traduite se manifestent plus ou moins fortement selon les cultures et les époques mais on constate qu'à aucun moment dans l'histoire, l'une d'elle ne prévaut unanimement sur l'autre, ce qui conditionne l'incertitude fondamentale régnant quant au rôle du traducteur et de la traduction.

Les parallèles entre histoire de la traduction et histoire du roman sont donc nombreux. Dans un cas comme dans l'autre, on est en présence d'une pratique qui précède de loin toute tentative de théorisation, et même si la traduction, comme l'écriture du roman, jouissent d'un succès et d'un rôle reconnus dans nos sociétés, la traduction n'en demeure pas moins en quelque sorte méconnues et méjugées. Selon le point de vue de Thirlwell, l'histoire du roman est à peu de chose près une histoire parallèle de la traduction, comme son essai *Miss Herbert* s'efforce de le signifier : lire des romans revient inévitablement à lire des traductions ; aucun lecteur, romancier ou pas, ne pouvant prétendre maîtriser toutes les langues originales de l'histoire internationale du roman. L'art du roman en tant que tel est donc par définition un art du compromis, et le roman est par essence traduit. On est d'ailleurs frappé de constater qu'à l'époque médiévale, la pratique de la 'translation' répondait au doux nom de 'mettre en romanz' :

> In Old French in the twelfth century, for example, *to translate* in the sense of textual mediation between languages was to put '*en romanz*'; this was standard usage all over the francophone world, which at the time included the British Isles, and such textual mediation could be rather literal, as indicated in certain saints' lives, but more typically involved fairly free adaptation permitting radical shifts of all sorts in vernacular materials[877]

Pré-datant le roman dit moderne, le terme 'roman' indiquait donc une capacité à *translater* des textes d'un langage à l'autre. Mais même sans remonter si loin, on ne peut nier que roman et traduction sont mêlés dès l'apparition du genre. L'ubiquité de la traduction dans la production romanesque contemporaine n'est en réalité pas une évolution tardive de l'histoire du roman. Si l'on se réfère à l'une des œuvres souvent considérées comme l'un des romans modernes fondateurs, *Don Quichotte*, on observe que la traduction et ses problèmes

[877] Maria Tymoczko, « Ideology and the position of the translator: in what sense is the translator 'in between'?", pp. 189-190. L'expression 'mettre en romanz' n'était certes pas la seule expression comme le précise Berman : « Le français médiéval avait *espondre*, *turner*, *mettre en romanz*, *enromanchier*, et *translater* », voir Berman, « De la translation à la traduction », p. 26.

sont au cœur de la fiction. En effet, l'originalité fondamentale de ce roman est de nous avertir, d'entrée de jeu, que ce récit n'est pas le texte original ou authentique, mais le produit d'une traduction depuis l'arabe. De la sorte, « *Don Quichotte* s'inscrit dans un contexte simulé de traduction et de translation, ce qui sous-entend au moins deux versions du texte, l'original et sa transposition [...] Le récit feignant d'être la transcription d'un texte préexistant, le roman se situe dans l'"entre-langues" »[878]. On retrouve chez Thirlwell la volonté de situer le roman dans cet 'entre-langues' en faisant de l'espace du roman cette zone intermédiaire où traduction et translation (dans le sens de « transfert des savoirs »[879]) contribuent à l'épanouissement de la pensée de l'art du roman. On notera en passant qu'il est surprenant que la question de la traduction n'ait pas fait l'objet chez Kundera d'une exploration romanesque, d'autant qu'il voit dans le roman de Cervantes la naissance du roman moderne. En dépit des nombreuses ressemblances, c'est là un point de divergence indiscutable entre la pensée esthétique de Thirlwell et de Kundera dans la mesure où le premier reconnaît la traduction comme faisant partie de l'ADN du roman alors que le second n'y voit que mise en péril de la teneur poétique et esthétique du roman. Peut-être pourrait-on attribuer la méfiance radicale de Kundera par les risques de déformation et de trahison (en fonction des points de vue) qu'elle implique. On rappellera par ailleurs que les apparitions publiques de Kundera ont pris fin à partir des années 80, en réponse au pouvoir déformant des médias et des discours littéraires gravitant autour des œuvres. On pourrait arguer que les deux auteurs ont des postures divergentes, 'optimisme' et 'pessimisme', pour les décrire en termes simples, mais ce serait réduire le débat à sa dimension biographique. Le rapport de méfiance dont témoigne la position de Kundera attire néanmoins l'attention sur le caractère profondément problématique de la traduction dans l'histoire du roman : en dépit de ses craintes, Kundera ne nie pas pour autant le pouvoir de la traduction, évoquant par exemple dans *L'Art du roman* sa découverte fondamentale de Rabelais par la traduction tchèque. Face au risque de l'erreur induite par la traduction, Thirlwell favorise ainsi une prise de risque certaine en envisageant l'imperfection de la traduction comme l'une des vérités du roman.

[878] Perrot-Corpet et Gauvin, *La Nation nommée Roman*, p. 65.
[879] Berman, « Tradition, Translation, Traduction », *Le Cahier (Collège International de Philosophie),* No. 6, 1988, p. 28.

1. La traduction : creuset de la littérature

La publication de *Miss Herbert* marque un moment décisif dans l'esthétique de Thirlwell car c'est en réponse à la publication de son premier roman qu'il ressent le besoin d'exposer clairement son rapport à l'art du roman à travers la vision qu'il a de son histoire. Tentative de théorisation succédant à la pratique, cet ouvrage avait initialement pour but d'exposer une histoire du roman mais il en ressort un tout autre objet, des plus paradoxaux, reposant sur le constat suivant : un style littéraire est une création linguistique précise pouvant néanmoins survivre la traduction. *Miss Herbert*, et sa traduction française *Le Livre multiple* (sur laquelle on reviendra) rendent ainsi compte d'une méditation romanesque sur la place et le rôle de la traduction dans l'art du roman. Thirlwell se propose d'y répondre à la question 'que devient le roman lorsqu'on le traduit ?' Cherchant « un moyen d'expliquer pourquoi c'était possible de lire en traduction bien que ce soit un scandale »[880], Thirlwell aboutit sur la découverte qu'en dépit des impossibilités de surface, « le style est international »[881]. L'imperfection des traductions ne nuit aucunement à l'intégrité du style et des œuvres et à leur valeur : en dépit de tout, le roman survit au passage et au transfert. Partant de l'observation précédente de Robert Frost, on pourrait ainsi l'adapter au cas du roman : *the novel, the thing that remains*.

Selon Thirlwell, cette réflexion sur le style débouche sur la vérité propre du roman : une forme impossible mais qui existe cependant. Il est intéressant de voir que *Miss Herbert* fait état d'une réflexion consubstantielle entre roman et traduction car pour Thirlwell ces deux aspects sont entremêlés, ce qui n'est pas sans rappeler, comme le précise Antoine Berman, la position de Proust, Valéry ou encore Novalis et A. W. Schlegel qui « ont même été jusqu'à affirmer que l'opération de l'écrivain et celle du traducteur étaient identiques »[882].

Avant même d'approfondir les liens philosophiques qui rattachent roman, traduction et désinvolture (car la désinvolture apparaît comme le liant de cette union), on constate que la traduction joue le rôle, dès la Renaissance si ce n'est avant, de creuset de la littérature car dans le(s) contexte(s) culturel(s) et social(aux) de l'époque, toute pratique d'écriture passe avant tout par la traduction : « Elle est la matrice de ce que l'on commence justement à

[880] Thirlwell, « L'écrivain britannique Adam Thirlwell », *L'Humeur Vagabonde*, France Inter (50 min), https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-14-avril-2014
[881] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 44.
[882] Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, pp. 294-295.

appeler *licterature* »[883]. En tant que 'matrice', la traduction est alors le point d'origine mais aussi l'horizon, l'avenir de l'écriture, dans la mesure où les textes sont à l'époque entendus dans le cadre d'une médiation : un texte n'est pas un objet immuable mais le support d'un transfert[884]. Depuis le Moyen Âge déjà, la translation façonnait le rapport aux livres selon un rapport confus mêlant traduction, commentaire et transposition. Elle relève pendant longtemps d'une pratique qui transforme l'original :

> The medieval topos of *translation* articulates a theory of transmission and an epistemology of tension poised between fragmentation and completion. Transmission is twofold: besides the transferred objects (power, reliquaries, bodies of saints), the specific knowledge gathered around the transmission of these objects is also transmitted. Translation is described in terms of betrayal, rupture and corruption, leading to a dangerous decomposition of the original. It is the site of conflict between power and knowledge. Translatability is this also untranslatability. Translation always calls for resistance to translation. The division and fragmentation surrounding any act of translation have to be overcome in a final act of completion and reconciliation[885]

Ainsi, la traduction est indissociable du schéma qui gouverne toute forme de littérature : lecture – interprétation – écriture. Petit à petit à partir de la Renaissance, on prend la mesure de cette inquiétude car la traduction sera toujours plus intensément confrontée à l'idée de fidélité et d'originalité. Longtemps appréhendée comme atelier de l'écriture, la traduction se sclérose peu à peu à mesure que les questions de passage et de transport se trouvent fixées selon les frontières politiques et étatiques. Par la suite, l'émulation de la Renaissance prend fin et laisse dans son sillon la rationalité des Lumières. En d'autres termes, le génie de la langue s'incline progressivement face au génie national, les nations accaparant les difficultés de la traduction, aboutissant à une réduction nationale des littératures et des œuvres, comme en témoigne cette déclaration de Madame de Staël : « le génie, dans quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare, que si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. D'ailleurs, la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains »[886]. On retrouve ici l'image invoquée par Thirlwell, celle du commerce et de la circulation des œuvres comme biens marchands. La correspondance entre les deux visions chez ces auteurs n'est pas surprenante

[883] Berman, « De la translation à la traduction », p. 33.
[884] « Activité exercée à un moment ou à un autre par tous ceux qui écrivent, la traduction est simultanément, à la Renaissance, *origine et horizon* de l'écriture en langue maternelle. En fait, on apprend à écrire en traduisant », Berman, « De la translation à la traduction », p. 24.
[885] Rainer Guldin, *Translation as Metaphor*, p. 115.
[886] Madame de Staël, *De l'Esprit des traductions*, p. 595.

compte tenu qu'elles reposent sur une même conviction, à savoir que la traduction participe de l'instruction des auteurs[887] et du renouvellement des langues et des littératures : « ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence »[888]. Tandis que Madame de Staël projette ce souci de la traduction sur un arrière-plan universel, visant à instaurer des valeurs et principes communs à toutes les nations et peuples (« C'est à l'universel qu'il faut tendre, lorsqu'on veut faire du bien aux hommes »[889]), on rappellera une nouvelle fois que Thirlwell tend en toile de fond la recherche d'un roman international qui ne se nourrit des différences. Quoiqu'il en soit, on voit que la traduction vient consolider l'imaginaire cosmopolite des deux auteurs dont les pratiques s'élaborent selon l'observation qu'une « culture n'existe jamais par elle-même ou pour elle-même : mais elle se constitue et se fait reconnaître à l'intérieur du système global et différencié où les diverses cultures se répondent en se contestant, et se complètent, non en additionnant leurs acquis respectifs, mais en comparant, et dans une certaine mesure, en échangeant, leurs lacunes et leurs défauts »[890].

Non seulement la traduction occupe la fonction de creuset de l'écriture mais également de la langue et même de la culture des nations, des pays et des civilisations. En ce sens, on peut ajouter aux observations de Berman que dans la perspective thirlwellienne, la traduction se donne comme horizon de la langue et même du roman de manière générale.

2. La traduction ou le propre du roman

a. Le roman comme traduction

Selon le point de vue adopté, *Miss Herbert* propose une histoire du roman par la traduction ou une histoire de la traduction par le roman. Bien entendu, la nature incertaine de

[887] Dans une lettre adressée aux rédacteurs de la Bibliothèque italienne, de Staël exprime cette idée en ces termes : « Ne renoncez ni à votre soleil, ni à vos beaux-arts, ni à votre grâce, ni à votre vivacité naturelle, mais instruisez-vous sur toutes choses encore et sans cesse, et souvenez-vous que l'inspiration même, ce miracle du ciel, s'opère sur la terre par l'étendue et la variété des connaissances », p. 610.
[888] *Ibid*, p. 597.
[889] *Ibid.*

l'ouvrage participe du discours sur l'histoire et l'art du roman que Thirlwell élabore. Dans la mesure où l'émergence des œuvres découle directement des œuvres passées et de leurs traductions, on semble pouvoir avancer que l'art du roman tel que nous le connaissons, et tel qu'il se pratique et se conçoit, est un art de la traduction. Que l'on adhère ou non à la théorie de Thirlwell qui postule que le propre du roman est d'être inséparable de la traduction – ce qui fait du roman un livre multiple (pour faire écho au titre de la traduction de *Miss Herbert*) – on peut admettre que le paysage romanesque international ne serait pas le même sans l'intervention de la traduction. C'est d'ailleurs la thèse qui sous-tend tout le travail de la traductrice Edith Grossman, qui envisage la toute première traduction de *Don Quichotte* comme la mise en branle de l'histoire du roman telle qu'on la connaît :

> Cervantes created the form and shape of modern fiction, a genre transformation of fundamental importance regardless of the fiction writer's language. The development of the novel in Europe, especially in eighteenth-century England and in the seminal work of Henry Fielding, grew directly out of the model of *Don Quixote*, which was translated almost immediately after publication[891]

Du point de vue de Grossman, l'existence de cette traduction explique donc l'évolution de la forme par la suite, notamment en Angleterre mais pas seulement car tous les télescopages entre Faulkner, Fuentes, Marquez ou encore Vargas Llosa n'auraient pu avoir lieu sans la traduction de leurs œuvres et de beaucoup d'autres : « None of this rich literary cross-fertilization could have happened if Cervantes, Faulkner, and so many others had never been translated »[892]. C'est pourquoi il n'est pas déraisonnable d'envisager le roman comme le genre traduit par excellence, d'autant plus que, comme évoqué plus haut, l'émergence du genre est étroitement liée à la traduction, dans la conception de l'œuvre (*Don Quichotte*). Même si l'œuvre de Rabelais garde un peu plus ses distances avec la traduction[893], on ne peut en revanche pas négliger que ses romans parurent au moment même où la traduction fut baptisée d'un nom unique et définitif. Que l'on situe l'apparition du genre plutôt du côté de Cervantes ou de Rabelais, comme le propose Lakis Proguidis par exemple[894], on peut avancer

---

[890] Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?* pp. 35-36.
[891] Grossman, *Why Translation Matters*, p. 20.
[892] *Ibid*, p. 21.
[893] Même si les romans de Rabelais se soucient peu de la traduction en tant que tel, on constate néanmoins qu'il « grécise et latinise lui-même sa prose : celle-ci comporte donc de forts éléments traductifs comme les emprunts, les calques, etc. », Berman, « De la translation à la traduction », p. 25.
[894] Lakis Proguidis, *Rabelais : que le roman commence !* Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 2017.

l'idée que leurs auteurs ne pouvaient ignorer les bouleversements dont leur siècle[895] était témoin en matière de traduction et de conceptualisation de la traduction.

On voit bien que ces considérations dépassent le cadre restreint de cette thèse, qui ne peut s'octroyer la possibilité d'approfondir en détail les conditions historiques de l'apparition du genre romanesque. En adhésion ou non à l'assertion selon laquelle la naissance du roman moderne est attribuable aux mutations que subit la traduction au XVI^e^ siècle, on constate cependant que la question du style (en prose) est tout aussi vive dans le cadre du roman que dans celui de la traduction. D'où la réciprocité de l'art du roman et de la traduction vis-à-vis de la question du style dans la pensée de Thirlwell, car penser la traduction revient à penser le style, et inversement, le style pose inévitablement la traduction en problème. Il y a là un enrichissement mutuel des deux pratiques qui invite à poser la question suivante : et si le roman était une *mise en traduction* ?

C'est en tout cas l'une des questions latentes dans l'ensemble de la pensée théorique de Thirlwell. Bien sûr l'expression 'mettre en romanz' commune durant le Moyen Âge ne fait alors pas référence au roman en tant que genre mais plutôt à la translation des textes en langue vulgaire. Sans pour autant désigner une forme, comme le précise Peter Damian-Grint, cette expression insiste par-dessus tout sur le processus de transformation en lui-même, sur le processus de réanimation de la langue depuis une langue morte (le Latin) vers une langue vivante et qui plus est en devenir (le Vieux Français dans ce cas précis) : « Most scholars accept that *romanz* has more to do with the *act* of translation than with the form or *matere* of the work in question. The expression 'faire romanz' and 'mettre en romanz', basically equivalents, very clearly indicate the activity of translation (possibly with the nuance of (to gloss, to explain') »[896]. La notion de défiance face à toute forme d'autorité serait ainsi inscrite au cœur même du roman : la traduction des textes classiques issue d'une langue faisant autorité vers et dans une langue vulgaire et impropre (et donc instable) signale l'avènement de l'attitude essentiellement contestataire qui définit le roman moderne. En ce sens, l'art du roman est un art de l'évasion car « son sens est bien plus mobile, plus fuyant, que l'idée habituelle qu'on se fait du sens »[897], ce que la traduction assure et redouble compte tenu qu'on peut la rapprocher d'une expérience de fuite du langage hors de lui-même, le faisant devenir autre. La traduction assied donc la nature somme toute dissidente du roman, pas uniquement

[895] Bien que *Don Quichotte* ait été publié au début du XVI^e^ siècle, Cervantes reste un auteur de la seconde moitié du XV^e^ siècle qui ne pouvait pas ignorer l'apport conceptuel suscité par la Renaissance dont il est l'enfant.
[896] Peter Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-century Renaissance: Inventing Vernacular Authority*, p. 231.

en termes politiques mais d'un point de vue plus large encore, plus proche de la dissidence métaphysique évoquée en deuxième partie. En proposant une définition du roman comme évasion[898], Thirlwell isole au cœur de la forme et du genre une loi du changement, garantissant selon lui l'expression d'une pensée mobile tendue vers l'ailleurs (ce que l'on retrouve dans le terme anglais de '*novel*', une forme nouvelle et qui se renouvelle).

Au même titre, la traduction fonctionne pour les langues et le langage en générale comme agent de renouvellement, leur assurant un devenir (les romans traduits poursuivent leur mouvement par-delà les frontières) et un avenir dans la mesure où « il n'y a aucune raison […] de considérer jamais une traduction comme définitive »[899]. Par conséquent, la traduction peut également être pensée selon les termes de l'évasion car elle est le garant de cet élan vers l'autre ; grâce à elle, l'œuvre peut répondre à la volonté d'ouverture du roman au sens où Fuentes l'entend[900], d'un roman inlassablement relancé, retraduit et exporté. Dès lors, la dimension traduite de l'art du roman est probablement l'expression la plus concrète (d'un point de vue technique et linguistique) de ce souhait d'ouverture : la littérature est en ce sens l'écriture de la différence. Le roman à proprement parler n'existe en effet qu'en transcendant le langage qui fait autorité, qui cherche à stabiliser définitivement les langues et la pensée, afin d'accéder à un renouveau des idées, des langues et de la pensée. Selon le rôle déterminant que Thirlwell attribue à la traduction au sein de l'histoire du roman, le roman est traduction au même titre que la traduction est roman, car chacun se réalise dans la pleine conscience que le langage est une substance instable et imparfaite, et qui n'a de valeur qu'en étant pensée comme frontière.

Mais comme toute fuite, elle n'existe qu'en relation de ce à quoi l'on tente d'échapper. En ce qui concerne le roman, la traduction exprime une tentative d'évasion du langage par le langage ; et il s'agit donc d'une fuite impossible : « the trap *is* language. But the miracle is that language simultaneously represents an attempt to escape from the trap »[901]. Roman et traduction se rejoignent donc car ils représentent un art du compromis, cette capacité de nouer et de dénouer tout à la fois les liens qui restreignent notre pensée dans le langage. On distingue une certaine complémentarité dans leur capacité à dévoiler la qualité paradoxale du

---

[897] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 46.
[898] On pense d'ailleurs à son deuxième roman, intitulé de façon appropriée *The Escape.*
[899] Michel Gresset, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », p. 504.
[900] Pour rappel, Fuentes énumère trois prérequis au roman : « premièrement, un vaste champ de procédés techniques ; deuxièmement une volonté d'ouverture ; troisièmement, une conscience du rapport entre création et tradition », Fuentes, *Géographie du roman*, p. 29.
[901] André Brink, *The Novel*, p. 286.

langage à travers une pratique du langage consciente d'elle-même : l'histoire de la traduction tout comme l'histoire du roman se confondent inlassablement puisque le propre de chacune d'elle est de mettre au jour le scandale du langage — pour l'un comme pour l'autre, on est en présence d'une pratique où le langage devient pleinement conscient de lui-même. Ainsi, les limites et les imperfections du langage ne peuvent être exprimées que par ce dernier. En d'autres termes, traduction et roman démasquent sans relâche l'impossible crédibilité de la langue : ils renvoient toujours à l'imperfection du langage, c'est-à-dire, à l'expérience du langage comme liminalité.

b. Le roman international ou l'art de la mise en relation

Le roman *The Escape* est très certainement celui dans lequel la traduction est évoquée le plus explicitement. Au niveau de l'intrigue, le récit a lieu dans un pays qui ne partage pas la langue du protagoniste Haffner, ce qui l'oblige à avoir recours à un interprète pour faire avancer les démarches administratives nécessaires à la procédure de restitution de la maison familiale de sa femme. Les difficultés de communication qui en résultent servent tout d'abord à appuyer ce que l'on pourrait appeler la dimension kafkaïenne du combat que mène Haffner, qui fait apparaître la machine administrative dans toute son absurdité technique. Néanmoins, la traduction ne fait pas son apparition dans ce seul contexte. Il n'est pas seulement question d'un problème de communication car la traduction en tant que 'transport' est au cœur du roman. Après tout, Haffner arrive à sa destination sans ses bagages, égarés quelque part en chemin. C'est la raison pour laquelle Haffner passe la plus grande partie de son séjour dans cette ville des Alpes vêtu de vêtements d'emprunts. En somme, Haffner est un personnage à qui il manque tout au long du récit quelque chose d'essentiel : une enveloppe qui lui appartienne en propre. C'est la raison pour laquelle on peut lire chacun des chapitres comme autant de versions si ce n'est de traductions d'Haffner, dont l'identité est déclinée à la manière d'une garde-robe. On remarque d'ailleurs que l'un de ces chapitres porte le titre « Haffner translated ». On peut voir la multiplicité d'identités du protagoniste comme les fruits d'un processus de traduction, et l'expression d'une conception de l'identité et de l'homme comme toujours en mouvement, entre différents idiomes existentiels. Mais avant de se focaliser sur la manière dont la traduction influence la vision de l'identité chez Thirlwell (chapitres 8 et 9), il importe d'expliciter les enjeux de la traduction dans le contexte de la liminalité du langage.

La liminalité n'est pas *stricto sensu* une notion littéraire mais elle permet ici de rendre compte du phénomène qu'est la traduction, échappant, comme la liminalité, aux efforts de classifications habituels. Issu du Latin '*limen'*, que l'on traduit par 'seuil', la notion de liminalité apparaît tout d'abord dans le travail de l'anthropologue belge Arnold van Gennep lorsqu'il étudie le phénomène de rite de passage et désigne comme « phase de 'marge', ou liminale [le moment où] celui ou ceux qui font l'objet du rite sont comme en suspens entre l'avant et l'après du rite »[902]. La notion gagne en popularité à travers Victor Turner, qui aide à conceptualiser la liminalité, la désignant à la fois comme un état et un processus : « Let us refer to the state and process of mid-transition as "liminality" »[903]. Les individus faisant l'expérience de celle-ci, appelés 'gens du seuil' ('*liminaries*'), peuvent être rapprochés à plus d'un titre du traducteur, compte tenu qu'ils se situent tous hors des schémas ordinaires de pensée binaire : « those undergoing it […] are betwixt-and-between established states of politico-jural structure. They evade ordinary cognitive classification, too, for they are neither-this-nor-that, here-nor-there, one-thing-or-the-other »[904]. Cette impossibilité de les situer précisément explique pourquoi la liminalité est souvent symboliquement associée à la mort. Sans prétendre que le traducteur occupe une position semblable dans nos sociétés, on observe néanmoins que les 'gens du seuil' font l'expérience d'une forme d'invisibilité[905], au même titre que le traducteur qui voit parfois encore son nom disparaître de la couverture de l'œuvre traduite. Ne peut-on ainsi dire du traducteur, qu'il fait l'expérience de l'invisibilité au même titre que les individus faisant l'expérience de cette mort symbolique qu'est la phase liminale (aussi appelée phase de marge) du rite de passage, « dans laquelle celui ou ceux qui font l'objet du rite sont comme en suspens entre l'avant et l'après du rite » ? Dans cette perspective, la traduction évoluerait dans la liminalité, espace conceptuel où l'individu (le traducteur, le romancier) se meut selon la logique paradoxale propre à cet espace transitionnel : « the most characteristic midliminal symbolism is that of paradox, or being *both* this and *that* »[906]. Ainsi, chez Turner, on observe que, « la mince barrière du seuil

[902] Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », p. 35.
[903] Victor Turner, « Variations on a Theme of Liminality », p. 37.
[904] *Ibid.*
[905] « Their structural "invisibility" may be marked not only by their seclusion "from men's eyes" but also by the loss of their preliminal names, by the removal of clothes, insignia and other indicators of preliminal status; they may be required to speak in whispers, if at all », *Ibid.*
[906] *Ibid.*

s'épaissit et se dilate dans le temps »[907], et permet à cet espace incertain de devenir le véhicule « d'une pensée élastique, une pensée des contraires »[908].

La structure liminale pourrait ainsi servir à penser la traduction et la place du traducteur dans la société, et vis-à-vis d'elle. C'est d'ailleurs une idée que Rainer Guldin décèle dans la pensée de Homi K. Bhabha sous les traits de l'hybridité, que Bhabha définit comme un espace interstitiel : « this interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy »[909]. Guldin rapproche par ailleurs la dimension créative de la liminalité de la notion chère à Bhabha de '*third space*', à la différence près que cette expérience de la liminalité est permanente et non transitoire :

> During the middle stage, social hierarchies can be playfully reversed or dissolved. Liminality is more than a space. It is a way of existing and experiencing the world. Contrary to Turner, who conceived of liminality as a fundamentally disruptive and creative but only temporary state, Bhabha's third space of exile and migration represents a permanent conflictual condition of insecurity, which does not lead to any reintegration into stable social conditions[910]

En admettant que la traduction, et le traducteur, contribuent à l'élaboration d'un '*third space*', on observe que la conception internationale du roman selon Thirlwell suit une dynamique proche, fondée sur les possibilités offertes par le statut liminal du roman conçu par lui comme traduction. L'histoire du roman est ainsi cet espace où les cultures et les langues se télescopent : « a place of possibility where cultures meet and clash and where they can be recombined in new creative and surprising ways »[911]. Ainsi, la conception du roman selon Thirlwell répond d'une structure elle-même liminale.

Dans cette perspective, la nature du roman est façonnée par la traduction car elle attire l'attention sur l'élasticité des mots, sur leur malléabilité fondamentale qui contribue à souligner l'artificialité du langage. En ce sens, la traduction amène à relativiser le texte et le langage : par la traduction, on touche à l'origine même du langage du roman, dans l'écart entre le signe et le signifié que le roman ne cesse de sonder. En d'autres termes, le roman et la traduction travaillent de concert pour dévoiler l'interstice irrémédiable entre les mots et les

[907] Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », p. 38.
[908] Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* ».
[909] Homi K. Bhabha, *The Location of culture*, p. 5.
[910] Rainer Guldin, *Translation as Metaphor*, p. 57.
[911] *Ibid.*

choses, qui fait de la 'mise en roman' un « miroir qui renverse et, en même temps, reflète »[912], comme le dit Turner du rite de passage. On évoquait au début du chapitre 5 la tendance du roman à fonctionner à la manière d'un miroir déformant, et ce depuis *Don Quichotte*. On pense une fois encore à ce roman moderne de la première heure dans la mesure où il semble porter en germe cette tendance du roman à penser le renversement par la traduction. Après tout, le livre II, chapitre LXII, contient un épisode faisant explicitement référence à la traduction dans un passage connu où l'activité de lire une traduction est comparée au déchiffrage de l'envers d'une tapisserie, autrement dit une lecture renversée :

> "I would venture to swear," said Don Quixote, "that your worship is not known in the world, which always begrudges their reward to rare wits and praiseworthy labours. What talents lie wasted there! What genius thrust away into corners! What worth left neglected! Still it seems to me that translation from one language into another, if it be not from the queens of languages, the Greek and the Latin, is like looking at Flemish tapestries on the wrong side; for though the figures are visible, they are full of threads that make them indistinct, and they do not show with the smoothness and brightness of the right side; and translation from easy languages argues neither ingenuity nor command of words, any more than transcribing or copying out one document from another. But I do not mean by this to draw the inference that no credit is to be allowed for the work of translating, for a man may employ himself in ways worse and less profitable to himself. This estimate does not include two famous translators, Doctor Cristobal de Figueroa, in his Pastor Fido, and Don Juan de Jauregui, in his Aminta, wherein by their felicity they leave it in doubt which is the translation and which the original. But tell me, are you printing this book at your own risk, or have you sold the copyright to some bookseller?[913]

Sans oublier que le *Quichotte* est lui-même le fruit d'une traduction, on ne peut ignorer la dimension réflexive de cet épisode, dans lequel le roman est implicitement associé à une lecture renversée où les fils de l'ouvrage apparaissent dans leur dénuement le plus total : la traduction, et le roman, nous offrent la possibilité de contempler la mise à nu de la trame de notre réalité. Le roman, comme la traduction, dévoilent les dessous du langage. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Cervantes nous frappe tant par sa modernité et sa lucidité, car *Don Quichotte* renvoie sans cesse à l'artificialité du langage et à l'insuffisance de la traduction. Comme l'observe André Brink, la traduction est une composante essentielle du processus de démystification du langage qui opère dans ce roman (« translation is merely one among several strategies employed by Cervantes to interrogate the credibility of his own text »[914]), et qui a pour particularité de placer l'œuvre sous le règne du doute absolu : « and in

[912] Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* ».
[913] Cervantes, *Don Quixote*, transl. John Ormsby, chapitre LXII.
[914] Brink, *The Novel*, p. 24.

Cervantes, indeed, doubt is the very key to, and the condition of, reality. And doubt, we should add, is the condition of language—most particularly when language itself, viewed as 'translation', as 'the words of others', becomes necessarily suspect »[915]. C'est d'ailleurs ce que Fuentes entend lorsqu'il propose de rapprocher le roman moderne de la folie érasmienne qui est selon lui « une opération doublement critique : simultanément, elle éloigne le fou des faux absolus et des vérités imposées par l'ordre médiéval, mais elle projette une immense ombre de doute sur la raison moderne »[916]. Au même titre que la raison qui « doit se regarder elle-même avec les yeux d'une folie ironique »[917], le langage doit impérativement se relativiser « par la folie critique et ironique »[918] qu'offrent la traduction et le roman : d'où le parallèle envisageable entre traduction et folie érasmienne, laquelle se situe « à la croisée de deux cultures, [et] relativise les absolus de chacune d'entre elle »[919].

La traduction trouve donc naturellement sa place au sein du roman dans la mesure où ces pratiques relèvent toutes deux d'un certain relativisme, tel que Michel Maffesoli l'entend, c'est-à-dire comme « mise en relation »[920], car « c'est en s'affrontant l'un l'autre, en se soutenant l'un l'autre, que le livre et la vie donnent le meilleur d'eux-mêmes, libèrent, au mieux, leurs richesses respectives »[921]. Partant, il est possible de concevoir écriture du roman et traduction comme deux pratiques complémentaires visant à mettre en relation les littératures, les textes et les langues. C'est pourquoi l'histoire du roman vue selon l'angle de la traduction, telle que Thirlwell l'envisage, donne à voir logiquement une autre forme de mondialisation de la littérature, qu'il désigne comme roman international. À la différence d'une mondialisation qui uniformise les cultures et universalise certaines valeurs, le roman international est quant à lui l'expression (hétérogène) d'une part, du relativisme inhérent au genre et d'autre part, de sa capacité à mettre en relation les cultures, les langues mais aussi les individus ou encore les temps (on reviendra dans le chapitre 9 sur la dimension anachronique du roman selon Thirlwell, que la traduction permet et encourage). L'art du roman international relève donc d'un art du doute et du scepticisme qui cherche moins à imposer une représentation souveraine de la réalité qu'à en montrer la dimension relative et multiple, faite

[915] *Ibid*, p. 29
[916] Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, p. 118.
[917] *Ibid.*
[918] *Ibid*, p. 119.
[919] *Ibid.*
[920] Michel Maffesoli, *Du Nomadisme*, p. 81.
[921] *Ibid*, p. 12.

de fils multiples que romancier et traducteurs mêlent et démêlent en même temps selon la certitude ironique qu'endroit et envers sont à la fois contraires et complémentaires.

CHAPITRE 8 : LA SINGULARITÉ DU MULTIPLE

L'importance accordée à la traduction dans la vision du roman de Thirlwell témoigne de la nature éminemment contradictoire de la forme. Création linguistique unique, le roman offre pourtant la possibilité d'être reproduit dans une langue différente, sans en dénaturer l'originalité ni la singularité. C'est d'ailleurs le constat qui ouvre *Le livre multiple*, celui d'une nature contradictoire que Thirlwell compare à la recherche frustrée, dans les sciences physiques, de la Théorie du Tout :

> au début, je croyais que ce serait simple, comme la réconciliation de deux vérités contradictoires dans la beauté d'une équation totale. Ces deux vérités sont les suivantes : a) un roman est un enchaînement unique de signes linguistiques en une seule langue. b) cette singularité peut être aussi reproduite en n'importe quelle autre langue[922]

Le recours à l'image chimérique de la Théorie du Tout – en référence aux efforts de ces dernières décennies pour mettre au point une équation totale qui unifierait les théories de la relativité générale, permettant de penser les phénomènes d'ordre cosmique (phénomènes macroscopiques), et de la physique quantique, qui conceptualise quant à elle les phénomènes subatomiques liés aux particules (phénomènes microscopiques) – invite à concevoir l'art du roman comme une objet intellectuel pareillement irrésolu et indéterminé. Ainsi, l'entrée en matière du *Livre multiple* ne manque-t-elle pas de mordant ni d'ironie, étant donné que cette réconciliation « simple » reste jusqu'à maintenant une quête impossible. Dans le domaine de la physique, l'absence d'une théorie du tout susceptible de réconcilier les vérités de la physique quantique à celles observées par la théorie de la relativité générale attire l'attention sur l'incompatibilité de deux modèles de pensée pourtant valides dans leurs champs respectifs. Cette incapacité à unifier les deux grandes théories, dont les succès respectifs ne cessent de prouver leur justesse, n'a de cesse de rappeler à la communauté scientifique la contradiction essentielle qui stigmatise notre compréhension de l'univers. L'esprit doit ainsi redoubler de ressources et jongler entre un modèle de penser 'micro' et un autre 'macro', en

[922] Thirlwell, *Le Livre multiple,* p. 11.

tous points irréconciliables mais vrais, malgré tout. En ce sens, le succès et le progrès de la pensée contemporaine reposent sur un échec et une faille entre continuité et discontinuité.

Dans un certain sens, il en va de même avec le roman. Prises séparément, les deux vérités qui l'animent sont justes, puisque le roman est une singularité (théorie A : un objet singulier), mais l'expérience montre que l'on peut le reproduire par la traduction (théorie B : un objet multipliable). Cependant, la cohabitation de ces deux vérités ne retire rien à la dimension contradictoire de leurs postulats, que l'on peut résumer ainsi : une singularité qui se définit par sa capacité à être multipliée – en bref, une singularité multiple. En dépit des observations qui attestent cette nature oxymorique, la logique ne parvient pas à totalement résoudre cette contradiction, donnant à voir l'histoire du roman comme un échec théorique, en même temps qu'un succès pratique. Et c'est précisément au cœur de cette faille que la désinvolture prend racine et croît, faisant de ce manque de complémentarité la valeur et la force de l'art du roman : selon Thirlwell, la vérité du roman est d'être à la fois total et partiel, continu et discontinu, singulier et multiple.

La singularité du style d'un auteur apparaît ainsi comme une considération on ne peut plus problématique dans le cadre du roman. En dépit des éventuelles infidélités et impossibilités résultant de la traduction, il est néanmoins possible qu'un style soit « multiplié à l'international ». Le style et sa singularité peuvent donc être considérés comme l'énigme de l'art du roman. Thirlwell formule ainsi une théorie du style, non comme objet purement linguistique, mais plutôt, et on touche ici à la tension essentielle de sa vision du roman, comme un objet de nature multiple. Dès lors, le style d'un auteur est à la fois singulier et multiple, à la fois inimitable au sens stricte mais cependant portable : un style peut ainsi être déplacé d'une langue à une autre, d'un espace à un autre, d'un genre à un autre. Sans pour autant s'admettre vaincu face à cette contradiction, Thirlwell propose d'y voir l'essence de l'art du roman, lequel répond d'une logique moins linguistique que picturale : pour Thirlwell, le roman est un art de la composition.

Il n'est donc pas surprenant d'observer que cette vérité romanesque s'exprime le plus ouvertement à travers un art du montage. Les romans de Thirlwell donnent en effet à voir une pensée composite, qui fait de la multiplicité le cœur de toutes ses représentations. En favorisant des effets relevant d'une logique du montage, le roman construit son discours et son originalité autour d'une dynamique simultanée de fragmentation et d'assemblage, de continuité et de discontinuité. Le roman peut être appréhendé comme une forme cinétique qui ne fait sens qu'en mouvement : le roman est une illusion qui s'affiche comme telle. Mais le montage permet également d'incorporer dans la matière du roman une profusion de formes,

qui produit un objet multiple et irrésolu – une forme impossible qui fait du roman un objet impossible.

A. Singularités : l'écriture comme traduction

1. La pensée de la traduction : conséquences

Le constat fait dans le chapitre 7, à savoir que l'art du roman est international puisque les styles sont transportables dans toutes les langues, donne ainsi à voir une pratique d'écriture dont l'horizon esthétique et philosophique prend en compte la présence continue de la traduction. Ce constat peut surprendre étant donné que la traduction occupe en général, dans le développement de l'art du roman et de la littérature, un rôle négligé, si ce n'est très souvent critiqué. Comme en témoigne l'idée reçue selon laquelle la traduction relève d'un double jeu, visant à servir deux langues à la fois comme l'espion sert deux maîtres, le traducteur a longtemps suscité un sentiment de méfiance – ne serait-ce que de la part des auteurs eux-mêmes. Les notions vagues de vrai et de faux sont donc inséparables de la traduction, tandis que le traducteur est souvent pris à parti dans des considérations de fidélité et de trahison. Même si le traducteur joue désormais un rôle moins contesté dans nos sociétés, ses prédécesseurs ont tout au long de l'histoire contribué à l'évolution des langues et des littératures, et des cultures dans leur ensemble. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le roman *Terra Nostra*, dans lequel Fuentes place la traduction au cœur du théâtre de la mémoire (et donc de l'histoire). En tant que personnage traducteur par excellence, La Malinche, interprète personnel de Guzmán (la version fictive d'Hernán Cortés dans ce roman), est amenée à influencer le déroulement de la conquête du Mexique. Cependant, Fuentes insiste moins sur le seul rôle de traductrice que sur les frontières difficilement discernables entre ses fonctions de traducteur, de conseiller et d'intermédiaire – rôle multiple dont les facettes sont souvent difficiles à distinguer, ce qui explique la méfiance envers le traducteur et son pouvoir. C'est pourquoi l'étiquette de traître fut longtemps associée au nom La Malinche, comme le rappelle Ottmar Ette : « for a long time, la Malinche became the (gendered) embodiment of the traitor of the New World's indigenous populations. In this figure, whose key role countless images, among them the Florentine Codex, display, time and again, the image of the

translator as traitor assumes a peculiar concreteness »[923]. Néanmoins, La Malinche est passée à la postériorité en tant que figure contradictoire, ce qui ne fait que souligner la position difficile à cerner du traducteur dans l'histoire des cultures, à la fois traitre et victime. Même s'il n'est pas impossible d'imaginer que le sort du peuple Mexicain aurait pu être d'autant plus violent et impitoyable sans l'intervention et l'influence de La Malinche, cette figure historique reflète de manière emblématique le statut controversé de la traduction et du traducteur.

Ces raisons conduisent à penser qu'en accordant un rôle si fondamental à la traduction dans sa pratique du roman, Thirlwell cherche à inscrire l'art du roman dans la double perspective méfiance/défiance, brouillant dans la foulée leurs définitions, et perturbant le système de valeurs attaché à elles. Il peut être surprenant qu'un auteur fasse le choix d'adopter la traduction comme modèle d'écriture : si un texte peut être traduit, doit-on en conclure qu'il n'est pas si unique qu'on le pense ? Doit-on par ailleurs en déduire que l'intraduisibilité d'un texte est gage de qualité ? On comprend que la traduction puisse susciter des réactions vives et parfois radicales (on pense par exemple à certains groupes religieux, réticents à l'idée de traduire des textes[924]) puisqu'elle porte atteinte à l'idée même d'originalité, d'authenticité et enfin d'autorité. La méfiance qui peut acceuillir le texte traduit est étroitement liée à l'irruption d'un intermédiaire dans le rapport entre texte et lecteur. Si bien que la traduction relève, dans une certaine mesure, de cette « littérature de seconde main »[925] évoquée par Thirlwell, une expression qu'il utilise en référence à l'œuvre de Pouchkine qui prend selon lui la forme d'une « enquête sur les conditions de la fiction »[926]. Selon Thirlwell, la rédaction de préfaces ou de notes d'un éditeur fictif chez Pouchkine montre que l'auteur russe s'amuse à brouiller la frontière entre œuvre et préambule, autrement dit entre la fiction à proprement parler et l'apparat éditorial qui l'englobe. Selon Thirlwell toujours, c'est bien dans le but de mettre en péril, comme Borges se plaît à le faire, l'autorité du texte et l'originalité de son style : le lecteur ignore ainsi où commence l'œuvre et, inconscient de la vraie nature du préambule, le lecteur débute la lecture en cours de route et est incapable de dire ce qui appartient, ou pas, au style de l'auteur. Chez Pouchkine, l'œuvre et le style porte atteinte à l'unicité de la voix de l'auteur, car comme le conclut Thirlwell, « l'accent que met Pouchkine sur le préambule en tant qu'objet formel n'est qu'une façon de

[923] Ottmar Ette, *Writing-Between-Worlds. TransArea studies and the literatures-without-fixed-abode*, pp. 162-163.
[924] On pense à la question problématique de la traduction dans la culture juive.
[925] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 62.

mettre en scène une intuition capitale : le style absolu n'existe pas. Toute voix peut être imitée »[927].

Imitation et style vont ainsi main dans la main. C'est bien l'angoisse de l'imitation que met en lumière l'attitude de méfiance vis-à-vis de la traduction. Et comme en réponse à cette inquiétude, Thirlwell fait le pari d'un art du roman qui met volontairement à l'épreuve la valeur suprême qu'est l'originalité, au profit d'une pensée de l'écriture, et de l'imagination romanesque comme différence, et défi : le roman rejette l'idée d'un style absolu. Thirlwell favorise à l'inverse une philosophie d'écriture inconvenante, faisant sciemment la confusion entre original et copie pour aller à l'encontre de la structure implicite de toute littérature, communément divisée entre texte original d'un côté et texte traduit de l'autre. La traduction trouve donc une place légitime dans l'imaginaire thirlwellien car elle offre une interface naturelle où se rencontrent originalité et copie – fidélité et trahison. Naturelle, car l'art du roman se définit dans et par la confusion des langues. À la fois problème et solution, la traduction n'est tout au long de l'histoire du roman pas subie comme limitation, mais plutôt reconnue comme raison d'être du roman. Ainsi, lorsqu'un auteur se tourne vers la traduction pour fonder son modèle d'écriture, ce dernier ne fait qu'embrasser la nature profondément imparfaite et multiple du langage pour en faire sa matière première. C'est ce qui amène Georges-Arthur Goldschmidt à déclarer que « la traduction, en quelque sorte, confirme la langue en elle-même »[928], si bien qu'il soutient, d'une manière qui n'est pas sans rappeler la pensée de Georges Steiner, que « la langue unique d'avant-Babel ne pouvait pas être une langue puisque par elle-même toute langue implique un autrement, un saut, une "sortie", elle contient en elle ce qu'elle n'est pas. La langue fait signe, elle montre »[929]. La conception de l'écriture-traduction de Thirlwell étaye ainsi sa conception de l'art du roman établie sur une volonté de défiance face à l'un et à l'unique. On peut d'ailleurs ajouter que la traduction rejoue du point de vue linguistique la poïétique de l'écart observée dans le chapitre 4, dans la mesure où la traduction déclenche à l'échelle du langage une forme de détachement : dans ces termes, le roman devient l'expression d'une écriture exilée. On retrouve cette idée dans l'œuvre de Salman Rushdie, qui met en scène des personnages migrants, c'est-à-dire *in translation* et atteste d'une vision de l'être humain comme être traduit :

---

[926] *Ibid.*
[927] *Ibid*.
[928] Georges-Arthur Goldschmidt, *À l'Insu de Babel*, p. 95.
[929] *Ibid*, p. 41.

> Pour Rushdie, le migrant est l'archétype de ce que devrait être l'individu moderne, car il a de la réalité une vision stéréoscopique : envisageant les choses d'au moins deux points de vue, il est plus à même de comprendre les biais perceptifs, l'antagonisme des conduites de vie et le caractère provisoire ou relatif d'un certain nombre d'énoncés que d'autres tiendront pour absolus. Le déplacement culturel est à cet égard une leçon du modernisme : le migrant n'a d'autre choix que de renoncer au point de vue de nulle part, à l'illusion d'un jugement objectif qui découlerait d'une position de surplomb, et il intériorise intuitivement, parce que c'est pour lui une réalité vécue et non un postulat théorique, le fait que tout point de vue soit nécessairement situé[930]

Chez Rushdie, l'identité moderne est le fruit d'une vision au moins double de la réalité, et qui trouve son pendant esthétique dans les formes composites qu'exploite son écriture. Thirlwell développe ainsi un art du montage et du collage qui rappelle à plus d'un titre l'œuvre de Rushdie, dans sa capacité à multiplier les figures hybrides et chimériques. Toujours est-il que la traduction relève d'une perspective stéréoscopique, au même titre que la désinvolture. Il existe une certaine complémentarité entre traduction et désinvolture, chacune impliquant un mode de pensée à dimensions multiples que l'on peut rapprocher de l'ironie. Là où la traduction transfigure la pureté du langage, la désinvolture transfigure quant à elle la pureté des représentations. Dans les deux cas, on est en présence d'une pensée ironique qui appréhende la frontière entre les langues, entre les valeurs, comme ambivalente, car, selon Jankélévitch, « telle est, en effet, l'amphibolie de la limite : elle dit à la fois oui et non, elle affirme la substance dans ses frontières et elle lui refuse une infinité d'adjectifs ; elle est la fin comme but et la fin comme terme, et elle oblige l'esprit, tour à tour, à regretter la perfection de l'infini et à craindre la négativité de l'indéfini »[931].

2. Imperfection de la traduction et faillite du roman : un impossible succès

L'ironie se tient au cœur de la pensée du roman de la traduction. En effet, la traduction fait apparaître le langage tel qu'il est, à savoir un compromis efficace mais imparfait qui rejoue chaque fois l'expérience de l'imperfection, de l'inexactitude et de de la déformation. En ce sens, la traduction nous fait prendre conscience que le langage est toujours autre et même ailleurs. En d'autres termes, concevoir la traduction comme le cœur battant du roman revient à dire que le roman renvoie toujours à l'expérience de l'écart élémentaire qui signale

[930] Message, *Romanciers pluralistes*, p. 260.
[931] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 22.

que le mot n'est pas la chose, et que la chose est toujours traduite par le mot. C'est la raison pour laquelle André Brink associe l'idée même de réalité à un acte de production, qu'il envisage comme traduction, ce que *Don Quichotte* (et on peut ajouter *Madame Bovary* ou encore *Tristram Shandy*) ne manque pas de mettre en avant :

> what we term 'reality' […] is no more than a historically and culturally determined *construct*, a system of received, and accepted, ideas of how we believe the world to be: it is based on *perception*, or what Erasmus termed 'opinions'—but perception already presupposes interpretation and imaging, in other words, translation[932]

Selon Brink, le roman de Cervantes nous confronte à la vérité du langage qui tient au simple constat que la réalité n'est pas le réel, mais seulement une traduction possible de ce dernier. C'est pourquoi Brink en vient à conclure que la sagesse du *Quichotte* réside dans sa capacité à révéler tout langage comme un acte de traduction : « the entire narrative world of the *Don Quixote* is a construct of language: language experienced as *translation*, as *alien*, as *the language of others* »[933]. On peut faire le même constat à partir d'un autre roman proto-moderne, comme le *Tristram Shandy* de Sterne, dans lequel le narrateur assimile à plusieurs reprises sa démarche à une traduction. On rencontre ainsi dans ce roman la figure du narrateur-traducteur, attirant l'attention sur les rapports entre écriture, lecture et traduction. Dans cette œuvre, le roman s'offre comme une traduction du réel, des intentions des personnages, de leurs comportements et de leurs mots. Comme les nombreuses omissions et les équivoques l'indiquent par ailleurs, le langage dans *Tristram Shandy* s'offre à nous dans toute son imperfection et son insuffisance : la répétition des points de suspension et la multiplication des retards et délais dans la narration ne cessent de mesurer l'écart entre le monde et le mot. C'est pourquoi on peut isoler cette œuvre comme un exemple du succès paradoxal du roman : en s'affichant comme traduction, par le recours à l'adaptation, la transformation et la créativité, le roman est tout à la fois un échec et un succès.

C'est ce qui justifie selon nous que l'on puisse appréhender la traduction comme une pratique ironique, au même titre que le roman dans la mesure où il est question, dans un cas comme dans l'autre, d'une pratique d'écriture qui renvoie à une expérience du langage qui s'auto-relativise, qui met le langage en relation avec lui-même selon une logique réflexive à la fois critique et démystifiante. Après tout, la traduction est par définition une mise en relation des langues et des cultures entre elles. De ce fait, la traduction semble dire,

[932] Brink, *The Novel*, p. 30.

quoiqu'implicitement, qu'un roman, un style ou encore une qualité de vision ne sont jamais plus qu'une possibilité parmi tant d'autres, et qu'aucune d'elles ne peut se développer dans l'isolement et la pureté. La réflexivité de la forme romanesque est ainsi redoublée par la traduction, car celle-ci nous dit dans chacune de ses phrases que le langage n'est pas inné et reste somme toute imparfait. Par la traduction, le langage se commente et qui plus est, il se traduit en doute, faisant ainsi vaciller la vérité au profit d'une confiance en l'incertitude des mots, des formes et de la réalité dans une plus large mesure (en tant que construction intellectualisée du réel). Le roman-traduction est ainsi l'expression d'une conscience aiguë de la légèreté intrinsèque des mots, qui, à la manière de l'attraction terrestre, nous garde paradoxalement au sol et nous préserve d'une envolée tragique qui nous aurait fait oublier que la place de l'homme n'est pas de prétendre aux cieux de l'abstraction et de la pureté mais de se détacher du poids du sérieux afin de les regarder avec modestie, scepticisme et humour.

En tant que forme par excellence de l'ironie, du doute et de l'incertitude, le roman trouve dans la traduction un complice hors-pair pour commettre ses frasques désinvoltes. Si Thirlwell favorise une conception du roman sous l'égide de la traduction, c'est parce qu'elle est à même de cimenter la nature désinvolte et ironique du roman pour faire de cette forme un impossible succès. En tant que littérature de seconde main, les traductions d'œuvres originales ont pour conséquence de fausser le rapport à l'œuvre. C'est la raison qui explique qu'une lecture en traduction d'un roman est très souvent associée à une lecture non authentique, laissant entendre par là que la traduction ne serait pas la vraie œuvre. Somme toute naïve, cette opinion répandue permet de mesurer l'écart qui existe et perdure entre œuvre originale et œuvre traduite. Comme par défiance envers ces définitions superficielles et réductrices, Thirlwell met non seulement à mal la généalogie des textes et des littératures mais il renverse également l'idée selon laquelle l'œuvre, et le style, participent à une quête de la perfection et de l'absolu. Pour Thirlwell, l'histoire du roman est l'art d'une imperfection réussie.

En soulignant le rôle décisif de la traduction dans l'art du roman, Thirlwell ne fait que reconnaître la nature imparfaite de la forme romanesque. Le roman selon lui est une forme qui peut être traduite même s'il ne va pas jusqu'à prétendre que la traduction est irréprochable. C'est même tout le contraire: aux yeux de Thirlwell, la traduction relève sans le moindre doute du compromis : « In spite of everything, translation can work: far better, for all its flaws, that there's a bad Spanish translation of Ferydurke than none at all. To praise diasporas,

[933] *Ibid*, p. 31.

I think, is also to praise translation »[934]. Il y a donc un régime d'équivalence dans sa poïétique entre écriture diasporique et traduction. La traduction permet au roman d'accéder à une position insaisissable qui rappelle la diaspora : par la traduction, le roman est à la fois partout et nulle part. La traduction a donc un double apport dans sa pensée : elle est autant l'origine de l'écriture que son aboutissement, c'est seulement en passant par le test de la traduction qu'un roman peut devenir international selon Thirlwell. En ce sens, la traduction n'est pas seulement le creuset de la littérature mais aussi une épreuve, distinction qui recouvre le double sens du terme « *crucible* » en anglais. Au même titre que la diaspora, le devenir international du roman répond d'une logique de la multiplication impliquant nécessairement un phénomène de déformation qui n'est pas synonyme de 'trahison' mais, bien au contraire, de justesse. Dès lors, le succès du roman (on entend ici sa capacité à survivre à la traduction) ne fait qu'exprimer la condition paradoxale et contradictoire de l'histoire du roman : toute histoire du roman se résume à un impossible succès.

Du point de vue de Thirlwell, l'histoire du roman est l'histoire d'un genre et d'une forme (de pensée, de représentation) que l'on ne peut dissocier de l'idée d'imperfection. On pourrait s'attendre à ce que cette imperfection soit vécue comme une menace et un risque (on pense une fois encore à la posture méfiante de Kundera vis-à-vis de la traduction) mais il est autrement envisageable de penser cette imperfection non comme une mise en péril du sens et de la valeur du texte, mais, comme le propose Thirlwell, comme l'expression intrinsèque de l'esprit du roman. À cet égard, on serait tenté d'ajouter que Thirlwell pousse à son paroxysme la pensée désinvolte propre à l'œuvre de Kundera. Tandis que l'ironie romanesque, chère à Milan Kundera, a pour objet de dévoiler la relativité des choses humaines, et l'incapacité de l'homme à s'extraire de la multiplicité des langages et des vérités partielles, Thirlwell élargit l'emprise de l'ironie pour l'appliquer à l'idée même de la langue. Pour Thirlwell, la vérité n'est pas seulement noyée dans une mer de langages différents et distincts qui s'opposent et se brouillent – il va bien plus loin car la vérité est selon lui incompatible à la nature même de la langue et du langage. Ainsi, la traduction exprime aux yeux de Thirlwell la conscience aiguë de la faillite du langage que le roman explore et sonde avec désinvolture.

En d'autres termes, le roman s'apparente selon Thirlwell à une forme d'écriture qui peut se détacher de sa propre image pour en questionner la validité et surtout, la traîtrise et la fausseté. Ce faisant, l'art du roman correspond moins à une pratique d'écriture comparable à l'image du miroir reflétant le chemin sur lequel l'auteur avance (comme Stendhal le propose).

[934] Thirlwell, « In Praise of Diasporas ».

En mettant l'accent sur la traduction, Thirlwell exprime plutôt une conception récursive de l'écriture romanesque, où les inventions esthétiques et les découvertes existentielles réapparaissent d'une œuvre à l'autre, offrant non seulement une vision du monde mais également du miroir qui le reflète, jusqu'à précipiter la représentation dans une mise en abyme vertigineuse que l'image multipliée des miroirs (les œuvres, les traductions, les retraductions) fait sombrer à l'infini. À ce titre, on note une répétition du motif visuel de la poupée russe dans les romans de Thirlwell (et des structures gigognes), qui tend à montrer la nature enchâssée de la réalité et des situations dans lesquelles les personnages se trouvent.

C'est pourquoi l'objet principal du roman est de penser le réel en questionnant nos réalités, c'est-à-dire, le réel filtré à travers nos représentations et déformé par les membranes (culture, langue, langage, idéologie) qui filtrent toute perception humaine. La traduction s'affiche dans l'œuvre de Thirlwell comme la reconnaissance de la nature essentiellement ironique de l'art du roman. Qui plus est, là où l'ironie, chez des auteurs comme Kundera, Roth ou Fuentes, permet de dénoncer la relativité des situations humaines, selon l'idée qu'« aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elle se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements »[935], la traduction semble appliquer, chez Thirlwell, un principe équivalent à la langue. Tandis que Thirlwell observe que « chez Kundera, l'ironie [est] un élégant instrument de correction, un moyen de fustiger les caprices du moi »[936], avant de conclure que « ce que l'ironie pourfend, c'est l'espèce humaine »[937], chez Thirlwell, ce que la traduction pourfend, ce sont les définitions réductrices de l'originalité et de l'authenticité – et par extension, de l'identité. Dans la perspective de la pensée de la traduction de Thirlwell, l'existence de l'espèce humaine est ainsi indissociable du « caractère fautif »[938] du langage. Le roman rend ainsi compte de l'expérience d'un échec, au même titre que la traduction renvoie à l'imperfection et à l'instabilité du sens, comme le remarque Paul de Man lorsqu'il commente *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin : « the translation belongs not to the life of the original, the original is already dead, but the translation belongs to the afterlife of the original, thus assuming and confirming the death of the original »[939]. Même si la notion de pureté que Walter Benjamin dégage de la traduction est en tous points éloignée de la pensée de Thirlwell,

[935] Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 237.
[936] Thirlwell, « Tout est condamné à être risible ».
[937] *Ibid.*
[938] Berman, « De la translation à la traduction », p. 37.

qui favorise quant à lui l'impureté (voir chapitre 9), on ne peut nier que les deux auteurs s'accordent sur l'aptitude de la traduction à « briser les clôtures vermoulues de sa propre langue »[940], ainsi que sur la capacité qu'elle offre de pouvoir « s'expliquer avec l'étrangeté des langues »[941], au même titre que le roman n'est qu'une façon de s'expliquer avec l'étrangeté du monde et de l'existence.

Cependant, dans le cas de Benjamin, on s'intéresse moins au discours qu'à la démarche aporétique derrière l'écriture du texte, comme l'observe Oseki-Dépré qui note que « selon De Man, c'est le caractère éminemment aporétique du texte benjaminien, la contradiction indépassable de sa pensée, présent également dans les métaphores, qu'il ne faut ni interpréter ni utiliser dans la traduction »[942]. C'est pourquoi les commentaires de Paul de Man éclairent si bien la pensée de Benjamin, car dans *La tâche du traducteur*, la réflexion sur la traduction relève d'une impasse et d'un échec ironique, qui n'est pas sans rappeler la traduction dite impossible de l'expression *traduttore traditore* (la qualité paronomastique de l'expression mettant un accent, ironiquement, sur l'impossibilité de traduire fidèlement le jeu de mot). Il en va de même pour le texte de Benjamin, car comme l'observe De Man, il met en abyme le problème de la traduction : « the text about translation is itself a translation, and the untranslatability which it mentions about itself inhabits its own texture and will inhabit anybody who in his turn will try to translate it […] it is a *mise en abyme* in the technical sense, a story within the story of what is its own statement »[943]. Autrement dit, l'effet de mise en abyme auquel participe la traduction a pour conséquence de dénaturer notre rapport à la langue, et par-dessus tout à notre langue, jusqu'à nous faire faire l'expérience d'une aliénation :

> We think we are at ease in our own language, we feel a coziness, a familiarity, a shelter in the language we call our own, in which we think that we are not alienated. What the translation reveals is that tis alienation is at its strongest in our relation to our own original language, that the original language within which we are engaged is disarticulated in a way which imposes upon us a particular alienation, a particular suffering[944]

---

[939] Paul de Man, *« Conclusions » Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*, p. 37.
[940] Benjamin, *La Tâche du traducteur*, p. 133.
[941] *Ibid*, p. 121.
[942] Inês Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours*…, p. 25.
[943] Paul de Man, *« Conclusions » Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*, p. 39.
[944] *Ibid*, p. 37.

Et c'est l'une des raisons supplémentaires pour lesquelles Thirlwell valorise le rôle de la traduction dans l'histoire du roman. Celle-ci participe de ce processus de démystification de la langue par la langue elle-même, et par extension du processus de désacralisation des œuvres, et des représentations de la réalité qu'elles contiennent :

> Benjamin, who is talking about the inability of trope to be adequate to meaning, constantly uses the very tropes which seem to postulate the adequation between meaning and trope; but he prevents them in a way, displaces them in such a way as to put the original in motion, to de-canonize the original, giving it a movement which is a movement of disintegration, of fragmentation. This movement of the original is a wandering, an *errance*, a kind of permanent exile if you wish, but it is not really an exile, for there is no homeland, nothing from which one has been exiled[945]

En d'autres mots, on en revient ainsi à la notion d'exil et d'écart propre à l'écriture thirlwellienne. Au regard de l'art du roman, la traduction ne fait que consolider chez Thirlwell sa conception de l'écriture romanesque comme exil imaginaire et volontaire. Permettant à la langue d'accéder à sa propre étrangeté, la traduction nous amène à sonder l'écart irréductible entre le monde et les choses, si bien qu'elle peut être associée à un « phénomène d'ironisation et d'indétermination »[946] de l'écriture et du sens qu'aucun texte, qu'aucune forme ne peut atteindre avec certitude et de manière définitive. À l'image de la traduction toujours imparfaite, et qui appelle à de nouvelles retraductions, l'art du roman international est du point de vue de Thirlwell l'expérience d'une pensée sans cesse reconduite, qui ne s'accomplit que dans un mouvement de relance.

C'est ce qui justifie que l'on ait décrit l'histoire du roman comme le succès d'un échec, dans la mesure où la traduction met au jour l'imperfection créatrice du langage et de l'écriture, idée qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la position de George Chapman, qui au XVII^{e} siècle déjà, favorisait l'idée d'une traductologie « qui dépasse les problèmes formels de fidélité littérale et déplace le centre de réflexion vers le domaine de la création »[947]. De la même manière, Thirlwell invite à penser la traduction non pas dans la perspective de la communication, mais plutôt dans l'optique de l'invention et de la création. C'est d'ailleurs l'argument principal qui oriente sa version de l'histoire du roman. Comme il le remarque dans *Miss Herbert*, traduction et style sont inséparables, d'où la nécessité d'appréhender la traduction non comme une discipline rigoureusement scientifique mais plutôt comme une

[945] *Ibid*, p. 44.
[946] André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, Vol. 30, No. 3, 1998, p. 64.

pratique artistique à part entière, dont la méthode se remet en question selon l'œuvre à traduire[948]. Il ne serait pas tant question de traductologie, que d'un art de la traduction :

> Underneath all theories on translation is the idea of the synonym: the benign and eighteenth-century idea that there is a reality external to words; that words represent this reality to a more or less precise extent; and that some words are similar in meaning to others, in another language. […] It is, inherently, sceptical of the idea and ideal that form and content are inextricable. […] General rules about translation are not possible: there are so many ambiguities. The theory of translation may well be different for a poem than for a novel. All theories of translation depend on a genre. A theory which may fit the translation of a poem may not fit the translation of a novel at all. Or, even more minutely, a theory which fits one novel may not fit another one[949]

À l'inverse d'une méthodologie systématique suggérée par le terme de 'traductologie', l'art de la traduction[950] opère quant à lui au cas par cas, mobilisant des solutions stylistiques taillées sur mesure à chacun des romans traduits. On comprend d'autant mieux la complémentarité entre traduction et roman, étant donné que ces deux arts se dérobent à toute tentative d'uniformisation de la langue, de la forme et du sens. Ainsi, l'évolution du roman international témoigne de la capacité de la forme à faire de l'imperfection, de la faillite du langage, la ressource principale d'une pensée ironique et désinvolte qui instaure au cœur même de l'esprit du roman (traduit) un imaginaire de la faille, faille à sonder pour extraire des vérités humaines fondamentales.

B. Multiplicités : de l'importance de la composition

La traduction porte donc atteinte à l'authenticité du langage de l'œuvre et qui plus est, à l'authenticité du style de l'auteur. Ce n'est pas sans provocation que Thirlwell projette sur le territoire romanesque l'ombre de la traduction et à travers elle la menace de la conquête, de l'annexion, du vol et de la trahison. En faisant planer le spectre de la traduction sur l'histoire du roman, Thirlwell cherche en premier lieu à fragiliser le statut du texte et du langage pour faire du roman un régime instable et fluctuant qui promeut la recherche de nouvelles

[947] Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 131.
[948] Ce qui rejoins la thèse d'Henri Meschonnic, qui préfère parler de poétique plutôt que de traductologie.
[949] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 396.

définitions. Pour Thirlwell, écrire un roman revient avant tout à explorer en quoi le mot n'est jamais tout à fait la chose :

> Que le mot puisse être si intimement lié à la chose qu'il signifie est un désir ancestral […] Mais changer un mot en chose signifierait la création d'une langue intime. Oui, le rêve de la langue intime est, je crois, identique au rêve de l'intraduisible : un idéal de l'intime absolu. Mais ce n'est aussi qu'un fantasme—le déni du caractère nécessairement public de toute langue[951]

C'est en raison du caractère 'public' de la langue que Thirlwell envisage le roman (pour ne pas dire toute écriture) comme une forme inauthentique et faussée, étant donné que les mots peuvent recouvrir différentes réalités et désigner plusieurs choses à la fois – rappelant au passage « la figure de l'infidèle »[952] chez Proust, dans la mesure où « les liens entre les mots et les choses sont rompus »[953]. C'est la raison pour laquelle Thirlwell considère que « ce rêve de mots-choses a ainsi créé l'illusion, en quelque façon, que la langue est liée à l'ineffable. Alors que l'ineffable n'est qu'une illusion de la langue elle-même. C'est l'hypothèse d'une limite, là où en fait tout n'est que limites »[954]. Ainsi, le roman donne lieu à une pensée des limites : une interrogation du mot par le mot qui vise à sonder la nature changeante de toutes définitions ainsi que l'écart qui sépare le monde de sa représentation. Traduction et roman montrent dans quelle mesure le sens des mots est contextuel.

Et quelle forme plus appropriée pour traduire la faille et la limite que l'art du montage ? C'est en tout cas la proposition esthétique (et théorique) que Thirlwell formule. Thirlwell valorise la création d'effets qui relèvent de formes composites, à la fois dans sa propre pratique mais aussi dans l'histoire du roman de manière générale, car selon lui, l'art du roman est l'expression d'une pensée complexe, négociant habilement la délicate dialectique de l'un et du multiple. À ce titre, le roman trouve chez Thirlwell une expression spécifique qui témoigne de la nature paradoxale de la forme : une « unité multiple »[955]. C'est en quelque sorte le fil rouge qui guide l'histoire du roman vue par Thirlwell, et qui gagne à être rapproché de la notion centrale, chez lui, de 'formes impossibles'. Celles-ci désignent en effet des structures esthétiques (et donc de pensée) de nature paradoxale, oxymorique ou encore

---

[950] On pense d'ailleurs à l'article de Steiner qui porte le nom « On an Exact Art (Again) », *The Kenyon Review*, Vol. 4, No. 2, 1982, pp. 8-21.
[951] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 408.
[952] Isabelle Poulin, « La figure de l'infidèle : pulsion traductrice et transport romanesque », p. 192
[953] *Ibid.*
[954] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 409.
[955] *Ibid*, p. 52.

ironique, permettant de dévoiler la nature contradictoire de l'existence et de l'expérience. Autrement dit, toutes ces formes mettent en jeu la tension inhérente entre langage et réalité avec laquelle le roman joue pour révéler la vérité de la forme romanesque : la vérité est en soi une impossibilité formelle.

1. Le grand débarras

Le postulat de cette partie – le roman comme forme composite – était pressentie dès la deuxième partie de la thèse, étant donné que l'imaginaire de Thirlwell mobilise des formes hybrides et mêlées. De ce point de vue, les exemples les plus notables sont très certainement les descriptions et les choix de représentation de la ville dans le roman *Lurid & Cute*, roman qui d'ailleurs fait explicitement référence au mouvement artistique brésilien Tropicaliste, notamment fondé sur une esthétique du mélange. La perspective cosmopolite dont témoignent les romans de Thirlwell étaye indubitablement la piste du roman composite, car le caractère cosmopolite de ses récits (on pense par exemple à *Kapow!* dont l'intrigue se divise entre Londres et Le Caire) donne à voir le roman comme un espace où se télescopent des objets culturels internationaux. On observe aussi que la dialectique de l'un et du multiple oriente aussi bien le cosmopolite que le romancier, car dans les deux cas ces figures tentent de résoudre le multiple au sein d'une singularité, sans pour autant gommer les différences :

> Episodic yet cohesive, compositeness forges narrative assemblage out of a seemingly desultory dispersion of plot and characterization. Cosmopolitan representation resorts to the montage of techniques of contemporary cinema, effecting rapid shifts in focus and perspective with the aim of cramming as many story lines and clashing imageries as possible into one and the same mise en scène[956]

On retrouve ici une description parfaitement adaptée à la technique du montage employée par Salman Rushdie dans l'épisode de *Midnight's Children*, précédemment étudié. Cosmopolitisme et montage iraient ainsi de pair, car les formes composites offrent une solution technique et formelle au problème de la multiplicité. Pour Thirlwell, l'invention de formes composites (montage, collage, juxtaposition entre autres) est le propre de l'art du roman de manière générale. C'est pourquoi il n'est pas étonnant d'observer que du point de

[956] Berthold Schoene-Harwood, *The Cosmopolitan Novel*, p. 14.

vue de la théorie, Thirlwell associe l'art du roman à l'art du montage, ce qui nous amène à baptiser, en le paraphrasant, sa conception du roman par l'expression suivante ainsi : le grand débarras.

Dans son essai *Miss Herbert* (et sa traduction française, *Le Livre multiple*[957]), Thirlwell multiplie les images visant à saisir l'essence de l'art du roman (le roman valise, le roman patchwork, le roman passeport) mais en dépit de leur diversité, toutes s'accordent à proposer une conception du roman comme un espace où se trouvent mêlés des éléments variés. C'est donc sans surprise que l'on rencontre chez Thirlwell, à de nombreuses reprises, une définition de l'art du roman comme art du bric-à-brac. Comme le laisse entendre cette image, le roman s'apparente selon Thirlwell à un bazar où seraient accumulés, pêle-mêle, divers objets de plus ou moins grande valeur. On constate que Thirlwell associe l'écriture d'un roman à une forme de recyclage, dans la mesure où l'œuvre reviendrait à donner une seconde vie à des formes passées de mode, délaissées et troquées pour des formes plus en vogue. On remarque par ailleurs que cette conception du roman est indissociable de l'héritage romanesque européen où le roman s'apparente à un art du recyclage et de l'assemblage. C'est justement la particularité d'un dès roman de Gombrowicz, *Ferdydurke*, au sujet duquel Thirlwell remarque que les formes homogènes et ordonnées laissent place au désordre, observant qu'« au lieu d'un entrelacs harmonieux et complet, le roman de Gombrowicz repose sur "la base de parties séparées, en concevant l'œuvre comme une partie d'œuvre, l'homme comme un groupement de parties, l'humanité comme un mélange de parties et de morceaux." C'est un bric-à-brac. Totalement imparfait »[958], – ce qui l'amène à conclure que « Gombrowicz est un auteur expérimental [qui] souhaite inventer une forme littéraire entièrement singulière, entièrement personnelle, par opposition aux formes héritées, ces formes de seconde main »[959].

On repère une nouvelle contradiction dans la lecture que Thirlwell propose du roman de Gombrowicz : l'invention d'une forme singulière passe par le recyclage et la réutilisation de multiples formes disparates. On a là un point de tension fondamental qui permet de définir la conception de l'art du roman car selon Thirlwell : la singularité d'une forme, d'une œuvre, n'exclut en aucun cas le recours à l'assemblage. Néanmoins, il est nécessaire de distinguer deux attitudes possibles face aux formes passées, selon la distinction proposée par Guy

[957] Une précision s'impose car la traduction de *Miss Herbert* évolue sur la fine frontière entre réécriture et adaptation.
[958] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 225.
[959] *Ibid.*

Scarpetta, qui suggère que l'on a « d'un côté, la veine rétro, nostalgique, passéiste »[960], c'est-à-dire le kitsch, et « de l'autre côté, et cela seul est intéressant, l'art du détournement, de la réappropriation décalée […] lorsque plusieurs styles sont enchevêtrés, superposés. En bref : lorsqu'on passe du pur et simple codage au *surcodage* »[961]. Dans le cas de Gombrowicz, et par extension de Thirlwell, il serait ainsi question de la deuxième attitude, celle qui s'emploie à recycler et à réemployer les formes passées afin d'y attacher une valeur nouvelle. Autrement dit, le roman nous confronte à ce que Scarpetta et Barbedette s'accordent à appeler une esthétique du recyclage, et qui serait le propre du roman européen. Tandis que Thirlwell se concentre principalement sur le grand débarras centre européen, s'intéressant aux œuvres de Bohumil Hrabal et de Jaroslav Hašek, qui mettent en lumière, selon Thirlwell, l'infini bazar humain :

> ce sont ces objets de seconde main qui constituent le contenu des romans de Hrabal, qu'il s'efforce sans relâche de préserver de la tyrannie de l'oubli. La forme adoptée peut bien être le flux, un zigzag, une série hystérique de virages brutaux et d'hésitations : ce qui est préservé, toutefois, c'est le passé privé, l'infini bazar humain[962]

C'est une réflexion semblable qu'Hašek poursuit dans son œuvre (et qui inspirera d'ailleurs Hrabal), puisque son roman la plus populaire, *Le Soldat Chvéïk*, fait également usage d'objets tombés en désuétude (notamment les objets patriotiques) que la ferveur nationaliste accumule pêle-mêle dans l'espoir de donner forme à une identité soit disant singulière et authentique (qui rappelle à plus d'un titre l'accumulation de souvenirs dans les sites touristiques). Or ces objets se révèlent n'être les vestiges kitsch du rêve illusoire d'une nation cohérente et uniforme et que les conflits font imploser[963], ce qui amène Thirlwell à conclure qu'« Hašek n'a pas été utile à Hrabal seulement comme modèle d'ironie radicale: son roman est aussi un musée géant de détritus linguistiques »[964] – raison pour laquelle il définit l'apport de l'Europe centrale dans l'histoire du roman en ces termes : « Une métaphysique du bric-à-brac: telle est la leçon d'Europe centrale qu'apporte Hašek »[965].

---

[960] Scarpetta, *L'Artifice*, p. 122.
[961] *Ibid.*
[962] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 260.
[963] Comme le remarque Thirlwell dans son introduction au roman d'Hrabal: « Hašek's constant subject was the petrificxation of language into kitsch. His novel is a montage of the kitsch styles produced by authority », Hrabal, *Dancing lessons to the advanced in age* p.xxiii.
[964] Adam Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 260.
[965] *Ibid*, p. 261.

Tandis que le roman centre européen dévoile selon Thirlwell les mécanismes de pétrification propre à l'esprit du kitsch auquel les conflits de la première moitié du XX[e] siècle apporteront une résolution dramatique[966], on peut ajouter que la dimension 'bric-à-brac' du roman n'est pas une qualité limitée à un lieu et à une époque. Comme le remarque Gilles Barbedette, on distingue les marques du recyclage dès les débuts du roman moderne, comme l'œuvre de Cervantes le montre :

> *Don Quichotte* annonçait ce que *Tristram Shandy* a systématisé, à savoir le recyclage de la littérature. L'historien arabe permet à Cervantès de dire au lecteur que la littérature se reproduit en vase clos et qu'elle est à elle-même sa propre source. En d'autres termes, la littérature est hermaphrodite et n'a pas besoin de copuler avec la vie pour exister. La grande fornication interne qu'elle pratique conduit à penser qu'il ne saurait y avoir de textes-sources. Il n'y a que des textes recyclés[967]

On peut ajouter que *Don Quichotte* confirme le processus de 'reproduction en vase clos' dans le deuxième volume étant donné qu'Alonso Quichano devient lui-même le protagoniste d'un roman, multipliant des épisodes motivés par les événements du premier volume : le roman s'abîme dans une métafiction vertigineuse et circulaire (qui aboutit à un épisode dans lequel le protagoniste visite une presse, faisant le constat de la fabrication matérielle du livre).

Ainsi, le roman serait par nature combinatoire, un mode de création et de pensée composite visant non pas à reproduire des formes vides de sens mais dont l'inventivité est galvanisée par la réinvention de formes préexistantes en fonction de valeurs renouvelées, comme la légèreté chez Thirlwell . Ainsi qu'il le déclare : « ce qui compte, comment reproduire et changer en légèreté le poids du réel : c'est avec la composition qu'on peut jouer avec les choses et créer des ironies »[968]. À la différence d'un marchand animé s'évertuant à convaincre les badauds que les antiquités sont la marque du bon goût, le roman assemble des objets disparates afin de saper l'idée même de bon goût et de changer la valeur des formes grâce à une mise en regard adroite des objets entre eux : les formes passées sont ainsi transformées, non sans ironie comme le laissent entendre les romans de Thirlwell, de Hrabal et de Hašek. C'est pour cette raison que Thirlwell compare la logique du bric-à-brac à une organisation désorganisée, un assemblage de divers objets « organisé de manière à former la surface d'un réseau, semblable à un patchwork. Ainsi l'identité d'un roman serait-elle

[966] On pense ici à l'essai d'Hermann Broch intitulé « Sur la dégradation des valeurs », qu'il insère dans son roman *Les Somnambules*.
[967] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, p. 101.

l'inventaire de répétitions—ou, simultanément, une liste de ses singularités, de ses moments de vérité. Le bric-à-brac ne se dissout jamais intégralement dans la forme »[969]. Manifeste d'une unité multiple, le caractère confus de l'art du roman témoigne de la nature complexe de la forme, apte à négocier un équilibre adroit entre fusion et confusion, visant à préserver la singularité des éléments tout en promouvant une cohérence d'ensemble propre à chaque auteur et chaque style. Comparable à un juste équilibre, la machine du roman semble opérer selon des dynamiques semblables aux processus atomiques de formation des étoiles qui se consument entre explosion et implosion – entre fusion et fission, entre agglomération et fragmentation –, et dont la spécificité de chacune tient à la constitution interne des éléments qu'elles consomment et produisent tout à la fois. Le roman peut donc être comparé à cette singularité qui absorbe tout, sans prêter attention ni à la qualité ni à l'origine, pour faire rayonner dans l'espace anonyme des formes passées et désuètes l'éclat d'une création originale et d'une invention destructrice : semblable aux creusets célestes, le roman crée et détruit tout à la fois selon une mécanique désinvolte.

2. La composition : l'« âme du roman »

Si l'on s'en tient à la définition thirlwellienne du roman comme forme façonnée par la logique du réseau, il va de soi que « l'art de la composition »[970] constitue la clé de la poétique romanesque. C'est en tout cas une dimension que Thirlwell isole chez Gide, lequel s'emploie à mettre en forme dans son roman *Les Faux monnayeurs* une composition romanesque empruntant à la musique la technique de composition de la fugue :

> Le roman musical ! Dans ce moment d'auto-répétition, Gide invente sa propre spirale comique. Car le fait que ce roman soit doté d'une logique aussi précise que celle d'une fugue n'est qu'un vœu pieux. Mais je crois qu'à travers cette idée de la musique, il énonce une vérité profonde. Il défend, à ce moment fort avancé dans l'histoire du roman, une idée du roman comme une composition mise en scène : un artefact dont la surface est striée de motifs, marquée de thèmes visibles ou audibles seulement par la crème des relecteurs[971]

---

[968] Extrait de l'interview « L'écrivain britannique Adam Thirlwell » dans l'émission *L'Humeur Vagabonde* sur France Inter ; https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-14-avril-2014.
[969] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 94.
[970] *Ibid*, p. 66.

Cette observation est fondamentale car l'influence de la musique dans l'histoire du roman doit, selon Thirlwell, être tempérée, même s'il faut reconnaître que des œuvres majeures, et des inventions techniques précieuses, ont vu le jour grâce au modèle musical. Comme évoqué dans la première partie, la musique n'offre pas une pureté esthétique à atteindre chez Thirlwell, ce qui le distingue de nombreux auteurs modernistes avec qui il montre pourtant une certaine affinité. Comme en témoigne l'exigence formelle propre à la création musicale chez des auteurs tels que James Joyce, Virginia Woolf ou encore Thomas Mann (sans oublier des théoriciens comme Walter Pater, pour ne citer que lui[972]), la musique a longtemps joué, pour les écrivains comme pour les peintres, le rôle d'idéal formel et esthétique en raison de sa pureté et de son immédiateté. D'une certaine manière, on observe au cours du XX^e^ siècle une convergence des formes et des médiums de plus en plus explicite. La musique est probablement la forme artistique qui suggère le plus une vision utopique de l'art, même si le cinéma et la photographie laisseront une empreinte tout aussi importante, si ce n'est décisive à l'approche du XXI^e^ siècle. Aux yeux de Thirlwell, la musique ne représente pas un idéal romanesque compte tenu qu'elle implique une définition du style contraire, selon lui, à l'essence du roman ; à savoir que la musique est du côté de la justesse immaculée des mathématiques, le roman, de celui de la vérité impure des mots :

> un thème, dans un roman, est un facteur variable. Il peut subir des mutations, des variations. Et tandis qu'en musique les variations sur un thème sont reliées selon une logique mathématique, dans un roman les notions de thème et de variation sont plus difficiles à cerner. En musique, la forme pure existe. Mais jamais tout à fait dans le roman[973]

Thirlwell occupe ainsi une position ambivalente face à l'influence de la musique dans l'histoire du roman : il ne nie pas les découvertes formelles d'œuvres musicales (on peut mettre aux côtés de Gide le cycle français de Kundera, romans dans lesquels la fugue influence les règles de compositions) mais il refuse de voir dans l'exactitude de la musique le but formel du roman. La musique représente selon Thirlwell une forme artistique qu'il qualifie de transparente, ou pure, du fait de l'immédiateté que lui assure son autonomie vis-à-vis du langage fait d'elle l'expression d'une forme pure :

---

[971] *Ibid,* pp. 66-67.
[972] À titre d'exemple, voir l'ouvrage de Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, Stein*, de Jean-Pierre Barricelli, *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New York: University Press, 1988 ou encore de A. Aronson, *Music and the Novel*, Chapel Hill: University of North Cardina Press, 1956.
[973] Thirlwell, *Le Livre multiple*, pp. 60-61.

> Music is the art form in which form is most transparent. And this means that it is a corrective to sentiment, to what Kundera has called 'The Tribunal of the Feelings'. It is true that music can be instantly moving; but it is also true that music can represent a pure, inhuman aesthetic—objective, and endemically anti-sentimental[974]

Mais chez Thirlwell, la pureté important moins que le mélange, c'est donc l'art de la composition qui intéresse Thirlwell par-dessus tout, d'autant plus que la composition est tout à fait adaptable en termes romanesques et permet par ailleurs de préserver l'imperfection élémentaire du roman ; en effet, « à la différence de la musique, l'art de la composition dans le roman est entravé et animé tout à la fois par les complications du sujet choisi : une tentative de restituer fidèlement le "chaosmos" qu'est le réel. Dans le roman, le thème est donc bien plus désordonné et plus vaste que son équivalent musical »[975]. À l'inverse de la pureté musicale, le roman selon Thirlwell désigne une forme impure et troublée par le langage, une forme corrosive portant atteinte au sentimentalisme et à l'abstraction. Musique et roman ne sont donc pas des formes artistiques équivalentes mais elles relèvent en revanche chacune d'un art de la composition et d'un langage combinatoire.

Même s'il n'entretient pas le rêve d'un roman musical au même titre que Gide ou Kundera, on remarque néanmoins que Flaubert contribue, selon Thirlwell, à la découverte de la nature composite du roman, et donc à l'importance que joue l'art de la composition dans les œuvres[976]. En effet, chez Flaubert la composition est inséparable de l'ironie ; elle est donc l'esprit même de son style. L'ironie est l'effet principal sur lequel repose sa qualité de vision, qui fait de l'assemblage des parties, la composition, la vérité du roman. C'est en effet par la juxtaposition des éléments (des paroles, des images) que l'ironie flaubertienne fait imploser l'homogénéité et la perfection apparentes du récit. Son art de la composition est donc, en d'autres termes, l'instigateur d'une rupture par laquelle un réseau de détail vient saboter l'autorité du langage et la prise au sérieux des représentations (c'est-à-dire le sentimentalisme). C'est pourquoi Thirlwell appréhende la manie du détail chez Flaubert, et la rigueur de son écriture (tout aussi marquée chez Nabokov d'ailleurs), comme autant

---

[974] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », *Areté* 21, 2006, p. 69.
[975] *Ibid*, pp. 61. On reviendra sur la notion « *chaosmos* » empruntée à Joyce.
[976] Flaubert ne compare peut-être pas sa tâche d'écrivain à celle d'un compositeur mais on ne peut nier que la rigueur de son travail trahit une inquiétude formelle propre aux préoccupations d'un compositeur. L'idée selon laquelle Flaubert était incapable de reproduire un air tant son oreille n'était pas musicale mériterait peut-être d'être reconsidérée à l'aune de son ironie tranchante, comme une pirouette supplémentaire, tant ses romans semblent compenser sa soi-disant mauvaise oreille par leur composition rigoureuse et musicalement riche (et dont l'écriture ne pouvait se passer de son gueuloir).

d'exigences du succès de ce que Thirlwell appelle « la scène ironique »[977], par essence romanesque. En tant que « noyau de juxtaposition »[978], le roman flaubertien est capable de dévoiler la nature ironique de l'existence, ce qui implique que le style ironique de Flaubert :

> rend avec rigoureuse vérité la façon dont l'être humain s'efforce de convertir les scènes de ce monde en fiction romanesque : il crée un nouvel instrument d'optique, pour montrer avec précision le manque de précision dont font justement preuve les gens qui tentent de représenter le réel. Ainsi, de même qu'il veut juxtaposer dévastation et triomphe, il laisse une langue de second ordre pénétrer ses phrases parfaites. Son roman devient alors un mausolée musical de citations de tous bord[979]

La notion de mausolée n'est une fois encore pas loin de l'idée du roman bric-à-brac qui compile des formes de seconde main[980]. En tant qu'art de la répétition, où des détails sont tissés entre eux tout au long du roman, le style de Flaubert est musical, du point de vue de Thirlwell, au même titre que l'art de Gide ou de Kundera qui au-delà d'une application littéraire des principes structurants de l'art de la fugue, font de l'écriture romanesque un travail de composition ironique opérant, dans un certain sens, à la manière d'une mémoire qui emmagasine force détails et dresse un réseau de correspondances ironiques.

Bien qu'inspirée de la musique, la composition serait ainsi le principe moteur de l'art du roman, « car la phrase n'est pas la seule unité de style »[981] selon Thirlwell, comme en témoigne le roman de Hrabal, *Cours de danse pour adultes et élèves avancés*, dont la totalité se résume à une seule et unique phrase. Il va donc de soi que l'art de la composition n'est pas laissé pour compte dans les romans de Thirlwell. L'exemple le plus parlant à ce titre est sans nul doute la « novella » *Kapow!*, qui envisage la composition du roman de manière visuelle : structuré à la manière d'un roman graphique, le texte s'organise selon des agencements et des assemblages multiples sur la page. Avant de s'attarder sur la spécificité de cet art chez Thirlwell, il est important de noter que la composition correspond à ce que seul le roman peut découvrir, dans la mesure où contrairement à la poésie, le but du roman n'est pas d'élaborer des moyens d'expression authentique (taillée sur mesure par un « moi » spécifique) mais de faire émerger des idées qui prennent forme dans un fourbi de mots, de phrases et de motifs de seconde main. Tout comme l'exemple de Pouchkine l'a montré dans le chapitre précédent, le mode naturel du roman correspond ainsi à une idée large de la parodie, car chez Pouchkine,

[977] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 49.
[978] *Ibid*, p. 51.
[979] *Ibid.*
[980] On ne peut d'ailleurs pas ignorer que Flaubert compile ces clichés et fragments de sagesse kitsch dans son *Dictionnaires des idées reçues* (1913).

comme chez Flaubert, le romancier réemploie des formes émoussées par le temps et les usages. C'est pourquoi la vérité du roman réside d'après Thirlwell dans cet art d'assembler les choses qui comme chez Gombrowicz, permet d'aboutir, par le recyclage, à une expression originale, personnelle et nouvelle.

C'est d'ailleurs ce constat qui amène Thirlwell à soutenir l'idée selon laquelle le roman ne souffre pas de la traduction. Tandis que la traduction de la poésie rencontre des difficultés insurmontables, dans la mesure où les rimes, pour n'évoquer que cet aspect, ne peuvent être traduites à la perfection (chaque langue possède des sonorités différentes, incompatibles entre elles), le roman quant à lui s'accommode aisément des variations et des imperfections engendrées par la traduction. La nature du roman est de se nourrir de bribes de littérature de seconde main pour les transmuer en expression originale et renouvelée, d'une façon qui rappelle inévitablement la traduction. Selon Thirlwell, le langage est un bien public dont l'utilisation continue ne peut qu'affaiblir le caractère original des paroles et des idées. En réponse à cet état de fait, le roman confronte les langages édulcorés à leur statut inauthentique. N'est-ce pas là un processus comparable à celui de la traduction ? Après tout, la traduction et la retraduction (on peut en effet considérer que toute traduction est limitée dans le temps, dans la mesure où un texte est retraduit de façon relativement régulière) confrontent la littérature à sa nature recyclée. Autrement dit, la traduction d'un roman prolonge la vérité ontologique de l'art du roman : un art qui compose avec le faux et l'inauthentique pour produire une pensée neuve et originale.

C'est une raison supplémentaire pour laquelle la traduction sied parfaitement au roman, car en multipliant une forme originale, la traduction permet à l'œuvre de devenir une « unité multiple ». Le paradoxe de la traduction trouve donc son pendant dans le paradoxe de l'art du roman. De ce fait, on comprend que la traduction ait pu amener Thirlwell à reconsidérer son idée du style : comment expliquer qu'en dépit de l'impossibilité de traduire à l'identique les phrases d'un roman, les lecteurs internationaux parviennent à s'accorder sur la valeur et le style d'un auteur ? Thirlwell fournit une réponse radicale et incontestable : « un style n'est pas qu'une affaire de linguistique (un grand styliste peut avoir un mauvais style). Le style est autre chose »[982]. Le roman ne perd rien dans le processus de multiplication offert par la traduction, car tout roman est lui-même multiple, même dans sa propre langue d'origine.

[981] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 257.
[982] *Ibid*, p. 243. Il ajoute même dans *Miss Herbert* : « In fact, [style] can become something which is finally not linguistic at all. For the way in which a novelist represents a life depends on what a novelist thinks is there in a

C'est pourquoi le multiple exprime l'ontologie du roman, d'où l'entente cordiale qui s'établit entre le roman et la traduction (comme métaphore de l'écriture), et qui voit le jour par l'entremise de la composition :

> aucun mot qui soit identique à l'autre, et tous pourtant dépendent les uns des autres, en ce qu'ils constituent différents aspects de l'art de la composition. Or, la composition, c'est l'âme, et elle est traduisible. Car elle est indissociable de son contenu. Oui, c'est pourquoi le roman est international : son contenu se distribue tel un réseau[983]

Enfin, la composition joue un rôle fondamental dans l'art du roman, désignant selon Thirlwell l'âme de toute œuvre. En tant que telle, on comprend pourquoi la scène ironique est selon Thirlwell la découverte stylistique et existentielle majeure de Flaubert, dans la mesure où son art singulier de la composition dévoile une vérité existentielle collective. On comprend donc qu'un roman tel que *Madame Bovary* puisse être traduit, car dans le cas de la scène ironique, la traduction peut vriller le sens original des mots sans pour autant porter atteinte à l'ensemble. À partir du moment où la structure globale de l'œuvre, et le réseau d'échos et de correspondances ironiques sont conservés d'une langue à une autre, alors la traduction, bien qu'imparfaite linguistiquement, peut être considérée comme un succès. Thirlwell va même jusqu'à dire que même si « la traduction n'est pas consubstantielle à la littérature ni à son modeste mystère […], elle révèle que la littérature est une perpétuelle histoire de brouillons »[984], avant de conclure que « l'importance de la traduction tient à ce geste révélateur : comme un Polaroid, elle fait apparaître la véritable nature de l'âme d'un roman »[985]. Ainsi la traduction souligne-t-elle à son tour la nature nécessairement imparfaite d'un style romanesque :

> there's no such thing as the perfect style, which is why there's no need to be angry that no translation is perfect, either. A translation can only be an imitation in certain ways: it can never be comprehensive. Which is why distortions are, in the end, to be encouraged. For even the purest, most faithful translation will represent a systematic distortion. So that yes in the end, I'm with Bolaño: a work that resisted all translation wouldn't in fact be a work of art at all. A translation is a reading, an interruption. So my ideal with this project was to intensify that distortion: to create a multiple thing, all grainy and pollinated and drifting…[986]

---

life to be represented. A style is therefore as much a quirk of emotion, or of theological belief, as it is a quirk of language. A style does not entirely coincide with prose style, or formal construction, or technique », p. 20.

983 Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 82.

984 *Ibid*.

985 *Ibid.*

986 Susan Tomaselli et Adam Thirlwell, « Variations on a theme », *Gorse*, 2014. On distingue une conception de la traduction partagée par Thirlwell et Roberto Bolaño. Dans son essai « Translation is an Anvil », Bolaño

En d'autres termes, traduction et composition travaillent de concert pour dévoiler la vérité romanesque d'une œuvre compte tenu qu'elle participe du principe élémentaire de l'art du roman : la relecture. On voit donc que l'idée de traduction, ainsi que l'envisage Thirlwell, souligne l'importance de la relecture (mais aussi de la réécriture comme le montrera le chapitre 9) dans l'art du roman. L'art de la traduction et l'art du roman s'accordent ainsi à aborder le texte selon l'angle de la relecture, qui est le mécanisme moteur de l'art de la composition. Selon Thirlwell, écrire un roman implique avant tout de le relire car « les œuvres, sont de patients efforts d'auto-multiplication »[987], si bien que « sans un procédé de relecture constant, attentif, le jeu temporel créé par la composition du roman se dissout, et un habile enchaînement laisse place à un chaos d'assertions singulières »[988]. Pour Thirlwell, le style d'un romancier réside par conséquent dans la manière dont il orchestre des éléments hétéroclites tout en nouant un entrelacs de correspondances ironiques, d'où sa théorie d'une ligne de pensée qui associe l'art du roman à un instrument optique. C'est la raison pour laquelle en dépit de l'usage ponctuel de termes vagues tels que 'esprit' et 'âme'[989], Thirlwell favorise, on l'a vu, l'expression proustienne de 'qualité de vision' pour définir le style d'un auteur. C'est une nuance essentielle étant donné qu'en mettant l'accent sur la manière particulière dont un auteur, et son style, donnent à voir (par la reconstitution d'une image) le réel, Thirlwell rend explicite sa volonté d'extraire la question du style du domaine strictement linguistique : « a style is not just a prose style. It is, said Marcel Proust, a quality of vision. […] A style is not identical to the language in which it takes form […] A style is a quality of vision; it is not limited by language »[990]. La composition romanesque s'apparente à une forme de manipulation qui tient plus des techniques propres aux arts visuels qu'à l'écriture. Chez Thirlwell, le réel ne s'actualise qu'à mesure que nous tentons de le mettre en forme : « this is abstract, obviously, but I think that this abstract definition is the best anyone can do. […] Real life does not exist—not abstractly. It only exists when it has been given a particular form,

---

envisage la traduction comme une pratique d'écriture à même de dévoiler la qualité des œuvres. Voir *Between Parentheses. Essays, Articles, and Speeches, 1998-2003* (édité par Ignacio Echavarria).

[987] *Ibid*, p. 203.

[988] *Ibid*, p. 54.

[989] « A style is not just a prose style. Sometimes, it is not even a form of composition. Style is a quality of vision; a soul. This word *soul* is not my favourite word, it is not one I would use if I could help it, but I am not sure I have any choice. Only with this kind of abstraction is it possible to be precise about the difficult, particular thing called style »,Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 308.

[990] *Ibid*, pp. 276-277.

when it has been defined by the technical quirks and physiological constraints of a style »[991]. Ainsi, la qualité de vision communiquée dans un roman ne revient pas à saisir le réel mais plutôt à le reconstituer (on pense aux observations des chapitres 5 et 6) comme une image peut l'être dans un équipement optique, en passant par de multiples distorsions et renversements.

En ce sens, l'art du roman de Thirlwell postule que le réel n'a de réalité concrète qu'à partir du moment où il est perçu et mis en forme. Vue de cette manière, on comprend pourquoi Proust est à l'origine de l'expression 'qualité de vision', puisque *La Recherche* aboutit au fameux constat du narrateur Marcel que seul l'art est capable de saisir l'expérience. Thirlwell s'inscrit donc dans cette lignée d'auteurs[992] qui appréhendent le roman non comme instrument pragmatique visant à établir une représentation objective du réel mais plutôt comme un instrument de pensée formel visant à imaginer les réalités concurrentes de l'existence. La composition s'apparente ainsi à un processus proche de la technique du traitement d'image, une manière d'étudier des image pour en extraire des informations, une technique qui laisse entendre que toute image est un processus de fabrication. Il n'est donc pas question de fournir une image fidèle du réel (supposément authentique) mais plutôt de reconstituer, par la juxtaposition et l'assemblage de multiples fragments pour fournir une image reconstituée, donc consciemment faussée sans pour autant être fausse. On voit donc que même s'il ne condamne pas la comparaison entre roman et musique[993], Thirlwell privilégie dans sa théorie du roman une terminologie empruntée aux arts visuels, soulignant une pratique d'écriture qui s'inspire du cinéma et en particulier de l'art du montage, ce que la prochaine partie se propose de montrer.

C. Impossibilités : la singularité du multiple

Chez Thirlwell, la pratique de l'écriture est façonnée par la préoccupation du 'multiple'. On est en droit de penser que l'intérêt de Thirlwell pour la multiplicité rejoint les remarques

[991] *Ibid*, p. 20.
[992] Nabokov, Calvino et Kundera entre autres.
[993] « Gide veut une terminologie plus précise pour l'art du roman. Surtout dans la mesure où, pour lui, le roman est un art de la juxtaposition. Un art de l'ironie et du collage : une séquence d'éléments. Aussi semble-t-il naturel que le roman, art de la composition – dont les éléments se produisent successivement, comme dans un morceau

de Calvino dans ses *Leçons américaines*, qui regroupe une série de communications sur l'avenir de la fiction organisées autour des questions du multiple et de la légèreté (pour ne citer que ces deux valeurs). La multiplicité apparaît principalement chez Thirlwell sous les traits de la traduction (qui produit des multiples d'un roman, comme l'a montré le chapitre 7 notamment), mais elle se concrétise également dans son écriture par le recours à l'art du montage. Celui-ci attire l'attention sur le problème de la multiplicité à travers la réflexion qui le sous-tend sur les possibilités offertes par l'articulation de diverses parties. Mais le montage ne représente pas seulement une méthode d'organisation du récit pour Thirlwell. Il accorde en effet à cet art un rôle bien plus substantiel, qui souligne le principe du montage latent dans la désinvolture. C'est pourquoi on voit dans cet art bien plus qu'une simple technique : il désigne la logique qui anime la qualité de vision désinvolte de Thirlwell.

La conception du roman comme « bric-à-brac » laissait déjà entendre l'importance du montage dans l'imaginaire de Thirlwell. C'est dans *Miss Herbert* que l'influence du montage est exposée le plus clairement : dans cet essai, Thirlwell multiplie les exemples d'auteurs ayant recours à une forme ou une autre du montage. Celles-ci recouvrent aussi bien la technique de la juxtaposition chez Flaubert, que l'accumulation chez Hašek ou encore le renversement chez Hrabal. Dans chacun des cas, Thirlwell insiste sur le rôle structurant du montage dans le style de ces auteurs, en ce qu'il permet de négocier la délicate frontière entre unité et multiplicité. À leur tour, les essais critiques de Thirlwell donnent à voir l'histoire du roman comme une variation sur la technique du montage, qui montre comment les auteurs inventent des utilisations différentes et originales du montage pour révéler la complexité de l'expérience. Thirlwell n'est bien évidemment pas le premier à dresser un parallèle entre l'art du roman et l'art du montage. Comme il le précise dans *Le Livre multiple*, le cinéaste Sergueï Eisenstein voyait déjà dans l'œuvre de Dickens les signes caractéristiques du montage parallèle : « Dans son essai intitulé *Dickens et Griffith : genèse du gros plan*, écrit en 1944, Sergueï Eisenstein salue chez Dickens l'usage de la double intrigue entrecoupée, ou l'ancêtre du cinéma ; longtemps avant D. W. Griffith, Dickens a inventé le montage dans le récit »[994]. Cette remarque est importante car, à la manière d'un montage parallèle justement, elle place l'histoire du roman en regard de l'histoire du cinéma. L'originalité de la remarque de Thirlwell est de renverser les idées reçues sur la relation roman/cinéma. Même si depuis le modernisme, le roman s'inspire librement du septième art, la narration adoptant souvent un

---

de musique, et non simultanément, comme dans un tableau –, emprunte ses termes à la musique », Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 66.

point de vue qui rappelle les méthodes de cadrage cinématographique, Thirlwell insiste sur le fait que le roman précède le cinéma. Quoiqu'en apparence anecdotique, ce renversement de point de vue a une signification de taille dans la théorie du roman de Thirlwell, car en inversant la filiation entre Dickens et Griffith, c'est-à-dire entre le roman et le cinéma, Thirlwell suggère que les pratiques d'écriture romanesque *a priori* empruntées au cinéma sont en réalité des techniques proprement romanesques. En d'autres termes, le roman n'est pas subordonné, selon Thirlwell, au cinéma : le cinéma est en fait une extension, voire une ramification, du roman.

Il n'est pas surprenant de constater que Thirlwell mêle cinéma et littérature car ces deux formes artistiques relèvent d'un art temporel, dont la forme est inextricable de sa progression dans le temps (ce qui concerne également la musique). C'est la raison pour laquelle Eisenstein, l'un des pères du cinéma moderne et du montage, ne cesse de puiser, dans ses essais critiques, dans l'histoire du roman et de la littérature dans une plus large mesure, ce qui a pour conséquence, selon Jean-Pierre Morel, de « donne[r] au montage une généalogie littéraire qui remonte parfois loin dans le temps »[995]. Selon Eisenstein, le montage serait une invention technique tout d'abord apparue chez Dickens, avant d'être récupérée par le cinéaste américain D. W. Griffith qui transpose le premier cette technique dans sa pratique cinématographique : « Griffith arrived at montage through the method of parallel action, and he was led to the idea of parallel action by—Dickens! »[996]. L'évolution de cette technique se fait selon des pratiques parallèles, comme le précise Eisenstein selon qui Dickens n'est pas le seul romancier à avoir tiré profit de la technique du montage, car de l'autre côté de la Manche, selon un parallèle digne de *A Tale of Two Cities*, Flaubert fait ses propres découvertes. C'est sans surprise que l'on évoque ici Flaubert, dont l'art du roman, qui s'articule autour de la scène ironique on l'a vu, emploie une logique de la composition et de la juxtaposition propre au montage : « Strangely enough, it was Flaubert who gave us one of the finest examples of cross-montage of dialogues, used with the same intention of expressive sharpening idea »[997]. Cette idée d'ajouter du mordant à l'expressivité d'un plan ou d'une scène, une idée que l'on peut rapprocher de l'idée de profondeur en littérature, est au cœur des considérations théoriques d'Eisenstein, et de Flaubert car c'est bien le propre du roman flaubertien d'être

[994] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 109.
[995] Jean-Pierre Morel, « Cinq difficultés—au moins— pour parler de montage en littérature », p. 41.
[996] Sergueï Eisenstein, *Film Form*, p. 205
[997] *Ibid*, p. 12.

construit comme « un montage, une série de moments juxtaposés »[998]. D'après Thirlwell, l'histoire du montage débute ainsi selon la logique du montage car Dickens et Flaubert travaillent en parallèle sur une technique leur permettant à chacun de faire des découvertes existentielles et esthétiques différentes : la scène ironique pour Flaubert, la scène parallèle pour Dickens. Même si ces considérations n'apparaissent que dans la traduction de *Miss Herbert*, on peut soutenir qu'en mettant en parallèle Flaubert et Dickens, Thirlwell cherche à faire du montage l'une des techniques centrales de l'histoire du roman, une idée qu'il résume par son propre montage en quelque sorte : « l'année où Dickens traverse la Manche pour rendre visite à son amante en France, Flaubert suit le chemin inverse et se rend à Londres pour une raison similaire »[999]. Comme cette image l'indique, c'est bien Julia Herbert qui est au centre du voyage de Flaubert, laissant envisager l'ouvrage *Miss Herbert* comme une invitation à un voyage au cœur de l'histoire du roman à travers les motifs de la traduction, du montage mais aussi de la frivolité.

1. Continu et discontinu à la fois : le paradoxe du montage

À en juger par l'importance accordée par Thirlwell à l'art de la composition, la notion de montage au sens large (ce qui comprend des techniques aussi diverses que le collage, l'ironie, le pastiche ou encore la comparaison) participe de la mécanique du roman. L'avènement de la photographie et du cinéma a certes permis de rendre plus visible la technique du montage, mais il importe de ne pas en négliger la présence dans les arts au cours des siècles qui précédent le développement du médium filmique. Eisenstein n'est bien sûr pas le seul cinéaste à reconnaître l'influence majeure de la littérature dans l'invention des techniques cinématographiques, comme le remarque Lev Kuleshov qui envisage le montage comme la logique commune à tout art : « montage (the essence of all art) is inextricably tied to the world-view of the person who has the material at his disposal »[1000]. Selon Kuleshov, le montage relève tout autant du cinéma que de la littérature, car roman et montage sont inséparables de la notion de points de vue. D'une certaine manière, Kuleshov voit dans le montage une façon spécifique de penser permettant de traduire une vision du monde

[998] Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 39.
[999] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 116.

particulière, ce qui renvoie à la qualité de vision proustienne : « The artist's relationship to his surrounding reality, his view of the world, is not merely expressed in the entire process of shooting, but in the montage as well, in the capacity to see and to present the world around him »[1001]. Ainsi, pour Kuleshov, le travail du cinéaste ne se limite pas à filmer des scènes (description) mais aussi à assembler ces scènes ensembles (composition). C'est pourquoi le montage permet selon Kuleshov de mettre au point la vision d'un cinéaste, au même titre que la composition permet au romancier de faire voir le monde sous un nouveau jour : « Artists with differing world-views each perceive the reality surrounding them differently; they see events differently, discuss them differently, show them, imagine them, and join them one to another differently »[1002]. Le travail de l'artiste dont parle Kuleshov n'est plus seulement de capturer des images du monde mais de capturer une manière de voir le monde. Il en va de même pour le roman, car bien avant l'apparition du cinéma, le roman offrait déjà la possibilité de jouer avec la notion de perception. Pour s'en convaincre, on pense encore une fois à *Don Quichotte* qui attire l'attention sur la manière dont les personnages voient le monde, et surtout sur les disparités entre leurs différents points de vue. Après tout, Don Quichotte ne voit-il pas des géants en lieu et place de moulins ? Ou encore un heaume resplendissant, là où Sancho ne voit qu'un plat à barbe – comme autant de montages aussi mélancolique que comique ? C'est à partir du XX^{e} siècle que la critique littéraire s'empare fermement du montage, sous l'impulsion évidente du cinéma et du théâtre. Thirlwell ne manque pas d'évoquer ce tournant critique, lorsqu'il s'attarde dans *Le Livre multiple* sur le cas de Bertolt Brecht. La référence ne surprend pas car, ainsi que le précise Morel, « Brecht est l'un des premiers écrivains et artistes, avec Walter Benjamin, Vladimir Pozner, Serguéi M. Eisenstein ou André Malraux, à avoir donné droit de cité à la notion de "montage" dans la critique et la théorie littéraires »[1003]. Le début des années 1930 marque en effet une époque charnière car « c'est Brecht qui […] invente à Berlin la méthode du théâtre épique, ses effets d'aliénation, le spectateur assistant à une pièce dont on lui rappelle sans cesse qu'elle en est une »[1004]. Par ces jeux de rupture, Brecht intègre dans ses pièces la topologie accidentée propre au montage. Mais il ne faudra pas attendre longtemps avant de voir l'empreinte du montage sur le roman : quelques années suffiront pour qu'il devienne

[1000] Lev Kuleshov, *Kuleshov On Film. Writings of Lev Kuleshov,* p. 195.
[1001] *Ibid,* p. 184.
[1002] *Ibid.*
[1003] Jean-Pierre Morel, « Brecht et la question du montage dans les années trente », p. 229.

> un procédé formel utilisé par plusieurs romanciers contemporains – Gide, Joyce, Döblin, Dos Passos – […] mais, au yeux de Brecht, son premier intérêt est de témoigner davantage des transformations récentes du genre dans son ensemble que des vertus d'expression des œuvres prises isolément[1005]

En d'autres termes, la technique du montage est une interface qui donne de l'élan à un principe d'ouverture entre « des pratiques artistiques différents (littérature, théâtre, cinéma), à rebours du paradigme moderniste, alors en voie de formation, pour lequel chacun des arts devrait se replier sur lui-même pour travailler le matériau ou le support qui le caractérise »[1006]. Ainsi, le montage s'apparente à une technique sans affiliation exclusive, compatible avec les principes d'appropriation et de distorsion, une technique qui s'accommode parfaitement et librement des aléas de l'adaptation. Autrement dit, le montage est une entité non définitive qui puise sa force dans cette capacité à créer des formes toujours autres – ce qui explique les affinités électives entre le roman et le produit du montage car on est en présence, dans les deux cas, de formes ouvertes et indéfinies. En dépit des liens étroits entre montage et cinéma, il est capital de ne pas restreindre le montage à ce seul contexte. Pour ce faire, il est nécessaire de s'accorder sur les implications conceptuelles liées à la notion de montage. En effet, le montage n'est pas seulement une manière de voir et de représenter. Comme esquissé plus haut, le montage désigne aussi une manière de penser, appartenant aux modes subversifs, aux côtés de la désinvolture, de l'irrévérence et de l'ironie, se voulant « anti-idéaliste [….] anti-naturaliste et anti-"réaliste" »[1007] dans la mesure où le montage « est difficilement conciliable avec la théorie de l'art comme simple *reflet* de la réalité »[1008]. Chez Thirlwell, le montage représente par-dessus tout une manière de penser la réalité en interrogeant nos modes de représentation. C'est pourquoi Felicie Pastorello rapproche le montage d'une « déconstruction de la réalité »[1009] (mais aussi des formes et des genres, comme l'a par exemple laissé entendre Derrida[1010]) par laquelle « la réalité n'est plus "totalité" mais éclats. Le miroir se brise et le reflet spéculaire devient impossible »[1011]. C'est ce qui explique l'intérêt marqué de Thirlwell pour le montage, qui permet de penser la représentation sans oublier le cadre, sans nier les

---

[1004] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 136.
[1005] Morel, « Brecht et la question du montage dans les années trente », p. 233
[1006] *Ibid*, p. 234.
[1007] Felicie Pastorello, « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », p. 119.
[1008] *Ibid*, p. 124. Pastorello ajoute par ailleurs que « ce n'est donc pas un hasard si le montage (en tant que technique) joue un rôle déterminant dans les polémiques qui opposent d'une part, en U.R.S.S. : les avant-gardes esthétiques éternelles […] aux détenteurs de normes esthétiques éternelles ».
[1009] *Ibid*, p. 125.
[1010] On reviendra sur la question dans le chapitre suivant.
[1011] Felicie Pastorello, « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », p. 125.

déformations inhérentes à toutes formes de représentation. On comprend mieux aussi le goût de Thirlwell, et de Brecht pour la métafiction, étant donné que le montage « désigne cette distance critique de l'artiste par rapport à la réalité dans laquelle il puise les éléments matériels de son montage »[1012], mais aussi l'écart critique de l'artiste par rapport à son propre travail.

En ce sens, le montage est un mode de penseé car « monter des images, c'est déjà penser »[1013], ainsi que l'observe Thomas Golsenne. Il est d'ailleurs possible de comparer la novella *Kapow!* à une expérience de pensée car dans cette œuvre, Thirlwell pose la question de l'intégrité du récit :

> what *Kapow!* is about is the question of what is relevant and what is not, which is another way of asking, how can one ever begin and end a plot? The narrative voice in *Kapow!* was meant to represent a certain moral anxiety, a constant distraction of attention[1014]

L'interrogation de Thirlwell l'amène ainsi à éclater la trame du récit et à pulvériser la forme habituelle (notamment visuelle) du texte sur la page, interrogeant de la sorte les potentiels esthétiques de la surface. Là-encore, Thirlwell semble tirer son inspiration de Flaubert. Selon lui :

> le roman de Flaubert, bien plus sophistiqué, repose sur les plaisirs complexes que procure l'observation de ses procédés. Plutôt que de se perdre dans les personnages, le nouveau lecteur est censé se montrer sensible aux motifs des clichés, à leur collage. [*Madame Bovary*] n'est qu'une surface : son sens provient de toutes les échappées que permet sa composition[1015]

Dans *Kapow!*, Thirlwell pousse ainsi à l'extrême les possibilités offertes par l'art de la composition observé chez Flaubert. De fait, *Kapow!* est une œuvre dont les principes structurant premiers sont le montage et la composition, permettant à Thirlwell de faire éclater la souveraineté de la page et de la phrase. Comme évoqué dans la première partie, cet éclatement produit un espace textuel qui se réalise pleinement sur la surface délimitée des pages, où sont distribués et répartis de multiples morceaux de texte sur la surface délimitée des pages. Pareille à une carte de voyage (qui appelle à être dépliée), *Kapow!* orchestre en premier lieu la rencontre du texte et de l'image, selon un procédé caractéristique d'œuvres que

[1012] *Ibid.*
[1013] Thomas Golsenne*, La Connaissance par montage*.
[1014] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », pp. 631-632.
[1015] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 70.

l'on classe dans la vaste catégorie de « visual fiction ». Cela étant, il faut préciser que *Kapow!* est moins une œuvre qui fait cohabiter texte et image qu'un court récit faisant s'entrechoquer l'idée de texte et l'idée d'image dans un tourbillon d'expérimentations formelles, où les variations typographiques expriment des mouvements et des dynamiques invitant le lecteur à réfléchir sur leur statut et leurs caractères intrinsèques.

Kapow! pourrait appartenir à ce que Wolfgang Hallet nomme « multimodal literature »[1016], comme le suggère Gibbons :

> [t]he term "multimodal literature" refers to a body of literary texts that feature a multitude of semiotic modes in the communication and progression of their narratives. Such works are composed not only of words, type-set on the page in block fashion as has become publishing convention[1017]

Cette définition semble bien s'appliquer à *Kapow!*, puisque l'on y rencontre de nombreuses manipulations typographiques qui font courir le texte hors des limites physiques du livre, littéralement et métaphoriquement – une particularité que Gibbons associe justement aux œuvres multimodales de manière générale. Selon Gibbons, ces œuvres ne peuvent en effet pas être détachées du medium qu'est le livre : « [multimodal novels] experiment with the possibilities of book form, playing with the graphic dimensions of the text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object »[1018]. Les analyses de Martin Côme viennent étayer cette remarque; il observe que ce type de romans articule deux principes de manipulations formelles : « [multimodal novel's feature] revolve either around the page (for micro devices such as the insertion of an image, or the manipulation of typography) or the book (for macro devices, as in the case of a pop-up or die-cut book for instance) »[1019]. Autrement dit, ces définitions insistent sur le livre entendu comme « surface graphique »[1020], ce qui permet au roman multimodal de naviguer entre deux eaux : celle de la fiction visuelle et celle du livre objet. Ces techniques mettent donc en scène la réalité physique du livre dans et par la fiction.

[1016] Wolfgang Hallet, « The Multimodal Novel: the integration of modes and media in novelistic narration », in S. Heinenand et R. Sommer (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative* Research, pp. 129-153.
[1017] Gibbons, « Multimodal Literature and Experimentation », *The Routledge Companion to Experimental Literature*, pp. 420.
[1018] Gibbons, « Multimodal Literature and Experimentation », p. 420.
[1019] Martin Côme, « Proposition for a Mutual Study of Visual Fiction », *Revue française d'études américaines*, No. 151, p. 166.
[1020] Glyn White, *Reading the Graphic Surface*.

En prenant appui sur la typologie de la littérature multimodale dressée par Gibbons, on remarque que *Kapow!* exploite tout particulièrement les possibilités offertes par le sous-groupe des « concrete/typographical fictions »[1021]. Celui-ci regroupe des œuvres qui explorent pleinement les potentiels esthétiques et visuels de la page, en s'appuyant principalement sur un principe d'instabilité typographique généralisée à l'œuvre tout entière. Par ces jeux typographiques, le texte se révèle comme assemblage.

Ainsi, Thirlwell s'amuse à subvertir les codes de l'écriture, aussi bien à l'échelle de la phrase (*micro device*), que de la page et du livre dans son ensemble (*macro device*) – ce qui rend délibérément la lecture inconfortable : « I wanted to make reading an experience that aged you »[1022]. De cette manière, les codes de lecture s'en trouvent inévitablement bouleversés, par l'irruption de ce que Gibbons appelle un revirement conceptuel (« *conceptual shift* ») : « Plainly, the process of reading becomes foregrounded and the physical act of engaging with books heightened. Thus, we might want to think of reading multimodal novels in active terms: not just as using, but also as engaging and performing »[1023]. L'acte de lire devient une activité pleinement consciente (la forme du livre garantissant une lecture semée d'embûches et de détours physiques), d'autant plus que le narrateur fait ouvertement référence au lecteur en train de lire : la fiction et le monde réel s'entrechoquent et s'imbriquent.

On constate ainsi que l'écriture « multimodale » de *Kapow!* renforce la nature métafictionnelle de la pratique de Thirlwell, ce qui fait de la forme multimodale un dérivé de de la fiction métafictionnelle, comme le précise Gibbons [multimodal literature] often pushes at its own ontological boundaries, whether in the form of metafictive writing, footnotes and self-interrogative critical voices, or through ontological masquerade in itself[1024]. Dans *Kapow!,* la structure de l'intrigue précipite la rencontre de deux niveaux narratifs distincts : le roman met en scène l'auteur en train d'inventer la fiction, que le lecteur est lui-même en train de lire. En résulte une explosion du statut du récit, où s'entremêlent et se brouillent progressivement la narration et le discours sur les conditions de son élaboration. En orchestrant ce choc métafictionnel, Thirlwell élabore ce qu'Alastair Fowler appelle un « poioumenon » :[a] work-in-progress novel—the narrative of the making of a work of art. In this genre fiction and reality, characters and their creator, mingle problematically; so that it is

[1021] Gibbons, « Multimodal Literature and Experimentation », p. 431.
[1022] Thirlwell, *Kapow!*, p. 19.
[1023] Gibbons, « Multimodal Literature and Experimentation », *The Routledge Companion to Experimental Literature*, p. 421.
[1024] *Ibid*, p. 420.

sometimes treated within the broader grouping of metafiction[1025]. Bien entendu, ce type d'œuvre est monnaie courante depuis les expérimentations modernistes et la pensée postmoderne qui a généralisé l'emploi des techniques métafictionnelles, sans oublier que la critique postmoderne a progressivement fait l'amalgame entre réflexivité et manipulation graphique, comme le rappelle Glyn White[1026].

Cependant, il importe de ne pas réduire le caractère métafictionnel et réflexif de *Kapow!* à un artifice purement postmoderne : « to dismiss graphic devices as meaningless gimmicks or to immediately reduce innovations to postmodern concepts of self-reflexivity play is to divisively defend a particular critical position at the expense of literature itself »[1027]. Bien au contraire, les manipulations graphiques et les jeux métafictionnels dans *Kapow!* ont pour effet de faire résonner le thème principal de la 'révolution' dans la composition visuelle du roman. Comme l'indique la structure digressive du récit, le livre se plie à mesure que le lecteur le déplie (se li(t)e à mesure que le lecteur le délie), en créant un cycle de production (« *poiuoumenon* » vient du grec, 'produit') et de reproduction, comme le précise Thirlwell : « I wanted where you have no idea where you are within the sequence of shocks: where each element is the beginning of a story, or the end of one, and no one can tell which is which. A system of chicanes! »[1028]. Ainsi, la réalité physique du texte et l'immatérialité du récit s'interpénètrent et semblent s'engendrer l'une l'autre, comme le suggère la dernière ligne du roman : « kept on going »[1029]. La narration est le fruit d'un processus de confusion qui fait se mêler les mécanismes du texte et les mécanismes du livre. Leur rencontre donne lieu à une explosion du nombre de sources d'inspiration et d'improvisation, par lesquelles le récit ne cesse de se dédoubler pour se commenter et s'engendrer selon une dialectique du même et du différent[1030]. De la sorte, le début et la fin du récit ne sont que des bornes artificielles, *Kapow!*

[1025] Alastair Fowler, « The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types », *in* Ralph Cohen (ed.), *Future Literary Theory*, p. 294.
[1026]« Postmodernist criticism has, however, established a critical convention in which the use of the graphic surface always self-consciously or self-reflexively signifies the materiality of the text », White, *Reading the Graphic Surface*, p. 206.
[1027] Glyn White, *Reading the Graphic Surface*, p. 208.
[1028] Thirlwell, *Kapow!*, p. 177.
[1029] « The last line of *Kapow!* was deliberately mini-splastick […] It was really important to me that the last phrase was "kept on going"—because the idea was that this story was a continuous project », Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 629.
[1030] « what seemed new might only be a very small and irrelevant adjustment in reality, but […] this also had its opposite twin: very small adjustments in reality could create something new entirely », Thirlwell, *Kapow!*, p. 42.

laissant plutôt entrevoir la possiblité d'une narration infinie, comme en témoigne la structure digressive du roman qui soumet le texte à une démultiplication vertigineuse[1031].

En résumé, *Kapow!* est une œuvre composée selon la logique du montage et du collage à travers laquelle l'ordre naturel du texte est remis en question. En tant qu'assemblage, le texte est marqué par l'instabilité et la confusion. Les blocs subissent des déformations morphologiques, abandonnant parfois la cadre rectangulaire classique pour adopter, par exemple, une forme longiligne (comme l'évocation visuelle d'une chute ou d'une ascension, une forme fluide qui fait s'écouler les mots d'une page à l'autre) ou encore une forme arrondie, comme gonflée sous pression ; dès lors, le titre traduit un processus qui aboutit, *Kapow!*, à l'explosion du texte. Tandis que la logique d'un film ou d'un roman conventionnel multiplie les coupes et les raccords pour donner l'illusion d'un récit continu – où les événements se succèdent en donnant l'impression que le récit relève d'une certaine unité – on trouve dans *Kapow!* une forme à la fois verticale et horizontale : *Kapow!* sonde ainsi la profondeur de la surface en suggérant qu'un texte puisse être composé en trois dimensions, comme l'illustrent les pages qui sortent, à proprement parler, du livre. Ainsi, l'art du montage et de la composition permet à Thirlwell de déclarer qu'« une surface est aussi une profondeur »[1032] : les fragments de texte se superposent les uns aux autres de manière à illustrer la nature composite du livre, et à révéler la logique du roman selon Thirlwell – un assemblage de bribes textes et de discours multiples.

On constate donc que chez Thirlwell, l'art du montage tend à se confondre avec le principe de composition, ou encore de collage. Dans sa pratique, ces techniques sont autant de formes à même d'orchestrer des « voisinages inattendus » (pour reprendre la formule de Bakhtine), et de promouvoir des relations sémantiques nouvelles, telle que la rencontre des *cartoons* et des *Mille et Une Nuits* dans les pages de *Kapow!*. Comme le précise Thirlwell, le collage est à l'origine du projet :

> I remember when I first planned the project with Visual Editions, our brief was simply, "The most digressive book ever written." And at the same time, I knew that I wanted to do something that would be almost a collage of the present moment—like Bertold

[1031] « I always feel very aware than any story is a way of ignoring other stories. With *Kapow!*, I wanted to give the illusion that every story in the world was going to be included, even though obviously […] that's an impossibility. I wanted the writing to be as manic as possible, to say that there are other things going on and those other things can be rightful objects of your attention and therefore also rightful objects of narrative attention », *ibid,* pp. 632-633.
[1032] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 70.

> Brecht's *War Primer*. I've always been interested in collage as a form. The bifurcations and endless qualifications were meant to be both comic and also utopian[1033]

En employant le collage et le montage, Thirlwell cherche à susciter une attitude de lecture qui rappelle le travail de l'auteur. Par ces techniques, l'écriture se pense comme la rencontre d'objets étrangers et incongrus, nécessitant de la part du lecteur une capacité à tisser des connections : « I was developing a theory that the important thing was to make connections between as many disparate objects as possible, like Godard saying somewhere that an image shouldn't be a comparison so much as a meeting of two or more separated realities »[1034]. Autrement dit, la lecture devient raccord et, de façon plus spécifique, montage comme en témoigne la remarque du narrateur-auteur : « I pasted things up. I made what in another line of work would be called my montages » [1035].

Comme évoqué, l'allusion à Godard fait du montage textuel le pendant du montage cinématographique, dont le rôle est de définir « la relation entre les plans, dans une perspective essentiellement esthétique et sémiologique »[1036]. Avant l'apparition de méthodes d'édition digitales, le montage était une activité manuelle, nécessitant de monter physiquement un film en coupant et en collant différentes plans ensembles selon trois étapes : la première, « *cutting »* désigne un processus semblable au découpage du texte dans *Kapow!*, visant à constituer une séquence de scènes ; la seconde, « *montage* », qui redistribue les fragments afin de procéder à « la synthèse des éléments visuels et sonores qui donne au film son visage définitif »[1037] ; la troisième, « *editing* », qui correspond à l'ajustement des scènes nouvellement constituées. On voit que le montage cinématographique influence l'écriture de *Kapow!* : l'auteur monte et édite des images multiples et des éléments disparates afin d'aboutir à des séquences narratives réassemblées. De cette manière, Thirlwell invite à penser le travail du romancier d'une manière qui rappelle le travail du cinéaste, dont l'art consiste à assembler des images dissonantes. On touche ici à une définition de l'esthétique désinvolte de Thirlwell, dévoilant le monde par l'assemblage incongru de fragments multiples de la réalité. C'est ce qui explique en partie l'intérêt de Thirlwell pour le cinéma, pour sa capacité à nouer et dénouer le réel qui créer, par la composition de fragments, l'impression illusoire d'une expérience continue.

[1033] Gibbons, « Altermodernist Fiction », *The Routledge Companion to Experimental Literature*, p. 633.
[1034] Thirlwell, *Kapow!*, pp. 10-11.
[1035] *Ibid*, p. 19.
[1036] Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, p. 110.
[1037] *Ibid*.

Émerge ici l'importance de la digression chez Thirlwell. Procédé qui fragmente et rassemble tout à la fois, la digression joue de la frontière entre continu et discontinu en complexifiant l'idée même de progrès. Il y a donc une certaine équivalence entre l'utilisation de la digression et du montage chez Thirlwell, utilisation visant à créer et rompre en même temps l'illusion de progression : « much of what was important was insisible... Television creates the illusion of a linear narrative and gives events the semblance of a beginning, a middle and an end »[1038]. La digression s'apparente à une forme de libération[1039] par laquelle l'écriture s'émancipe depuis la captivité de la narration classique linéaire[1040] (pré-établie) vers la liberté de narration digressive : « You just have to describe: you just have to describe in every direction and who gives a fuck about what it looks like—until your eyes pop out on their cartoon springs »[1041]. La digression permet ainsi de déborder les contraintes imposées de la narration classique en faveur des formes recomposées, ouvertement artificielles, par lesquelles l'écriture et la lecture dérivent dans l'espace textuel en favorisant des compositions multiples : « where time frames were all mixed up and everything happened at once but not at all »[1042]. Comme l'évoque l'image des pages qui se gonflent avant de déverser leurs textes hors du livre, la digression est capable d'étendre la narration dans toutes les directions, tandis que la progression factice de l'intrigue est ballotée par les courants multiples de l'imaginaire. De cette manière, plus le texte fait proliférer les relations sémantiques possibles, plus l'écriture se libère – une conception du texte qui n'est pas sans rappeler la construction de l'identité selon Rushdie : « to him it is a matter of planting the self in several places »[1043] (qui trouve un écho visuel dans l'image déjà évoquée du voile perforé).

On peut ainsi lire *Kapow!* comme l'expérimentation d'une écriture cinétique : en cherchant à libérer le mouvement de la pensée et de l'imagination, l'auteur rompt le(s) lien(s) fixé(s) au préalable, il abat les limites établies par la logique du montage, faisant imploser et exploser tout à la fois les frontières, tout en refusant d'accepter un centre de gravité unique :

[1038] Thirlwell, *Kapow!*, p. 31.
[1039] Thirlwell s'émancipe lui-aussi, abandonnant son ancienne pratique d'écriture pour une technique plus libre : « I'd grown bored of messing around with the hifi splicers and spools, the tape decks you had to deal with just because you wanted to tell a story—a story which was, by definition, a sequence whose conclusion you knew but which the reader didn't. Instead, I wanted scumble and crossings out, like those notebooks scrawling paintings of Cy Woombly », Thirlwell, *Kapow!*, p. 31.
[1040] À noter que Thirlwell est spécifique dans l'utilisation de « television » : une lecture rapide pourrait amener à faire l'amalgame entre cinéma et télévision. En dépit du support audiovisuel partagé, le cinéma met l'accent sur l'artifice et sa nature narrative (une forme) tandis que la télévision simule l'immédiateté et le « naturel » du vécu (un médium).
[1041] Thirlwell, *Kapow!*, p. 77.
[1042] *Ibid*, p. 65.
[1043] Frank, *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, p. 143.

sans origine ni point de fuite, l'écriture de *Kapow!* rend sensible, et visible, une imagination désinvolte multiple. Il est donc envisageable de concevoir l'art du montage comme l'un des moteurs techniques de la désinvolture, expression d'une volonté de penser le réel autrement. Et c'est précisément l'une des possibilités ouvertes par *Kapow!* : un texte en mouvement par lequel le livre devient autre, et à la lecture duquel le lecteur se laisse dériver selon les courants et selon l'influence d'objets multiples.

L'art du roman de Thirlwell interroge donc tout autant l'acte d'écrire que l'acte de lire. En insistant sur la capacité du lecteur à orienter le sens du texte, comme on l'a vu dans la première partie, l'auteur élabore insiste sur la possibilité de lire un texte de façon multilatérale et multidirectionnelle, ce qui souligne le potentiel combinatoire de toute lecture : une littérature montage qui rappelle la notion d'acrobatie, habile interaction entre impulsion et déviation, et qui emprunte au cinéma le potentiel d'une pensée cinétique. La lecture du roman est ainsi une lecture faite de raccords, de dissonances et de ruptures qui révèlent, paradoxalement, la dimension continue du réel : les distinctions entre les catégories ne sont qu'artifice.

Le roman de la désinvolture se caractérise par une pensée contradictoire, oxymorique, qui superpose le discontinu (fragmentation) et le continu (assemblage) dans une seule et même représentation. C'est ce qui explique qu'il soit parfois délicat de distinguer le montage du collage – raison pour laquelle Jean-Pierre Morel propose de « considérer qu'ils désignent le même dispositif, vu de deux points de vue différents : le collage se référant aux éléments montés et à leurs particularités […] et le montage aux formes d'agencement : entrecroisement, entrelacement et enchevêtrement visibles, discrets ou cachés »[1044].

La pratique désinvolte de Thirlwell témoigne ainsi du rapport étroit et inextricable entre les principes cinématographiques (*cutting*, *montage* et *editing*) qui interviennent dans la production de ses romans. D'ailleurs, la notion de production est on ne peut plus adaptée au cas du roman thirlwellien, car l'art du montage et de la composition ne consistent pas seulement à accumuler des objets disparates (comme la simple notion de bric-à-brac le laissait entendre) – ils vont bien plus loin en cherchant à produire des sens nouveaux à partir d'objets multiples. Comme le précise Luis Fernando Morante, il est important de ne pas faire l'impasse sur l'origine matérielle du montage : « The term *montage* comes from engineering and theatre and means, in its literal sense, *the process of construction of machines and vessels* and *the preparation phase of a stage*. Later, this term was used to designate the last step in

making a film »[1045]. Ce sens n'est certainement pas étranger à Thirlwell puisqu'il compare à plusieurs reprises le fonctionnement et l'utilisation d'un style romanesque à une machine : « tout style est un système d'opérations pratiquées sur une langue dans le but de produire des effets : c'est un genre de machine »[1046]. Comme touche machine, sa fonction est de produire. Ainsi, les façons dont l'art de la composition d'un romancier se manifeste donnent des indications sur le fonctionnement de sa machine stylistique. Chez Thirlwell, le montage est donc indissociable de la désinvolture romanesque de Thirlwell. On peut ainsi en conclure que le style désinvolte thirlwellien est une machine à multiplier l'existence (œuvres, représentations, idées, sens des mots), semblable à toute machine de production qui multiplie les biens et les quantités – ce qui permet d'aboutir à une distinction proprement thirlwellienne entre les deux dispositifs synoptiques que sont d'une part le simple collage et le montage d'autre part. Tandis que le collage débouche sur une somme (une accumulation), le montage aboutit plutôt à un produit (une transformation), pareil au résultat d'une multiplication, comme le résume Scarpetta : « Pour un cinéaste comme Eiseinstein, ce qui qualifiait le montage, c'était que le résultat du choc de deux plans successifs relevait plus de leur "produit" que de leur "somme" »[1047].

2. La « perspective astronautique » de la désinvolture : influence de la poésie martienne et du surréalisme

La machine stylistique de Thirlwell a pour effet principal de produire une impression de défamiliarisation. C'est pourquoi on peut dire que la technique du montage participe chez Thirlwell à la qualité surréaliste de son imaginaire. À ce titre, le montage d'images ou d'objets inattendus est l'un des principes sous-jacents de la poétique désinvolte de Thirlwell, visant à produire une impression de rupture suscitée par le décalage entre le familier et l'inhabituel. On constate donc une certaine équivalence entre l'effet de surprise et de défamiliarisation propre à la désinvolture et le mécanisme composite de la perception surréaliste. D'ailleurs, Thirlwell souligne la logique surréaliste propre à tout montage, dans la

[1044] Morel, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », p. 39.
[1045] Luis Fernando Morales Morante, *Editing and Montage in International Film and Video*, p. 2.
[1046] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 42 (déjà cité au chapitre 7).
[1047] Scarpetta, *L'Artifice*, p. 180.

mesure où un film et une œuvre surréaliste ont en commun une certaine connivence avec le rêve et sa structure composite :

> a film is a visual medium. In many ways what I enjoy in it is that a script is an irrelevant object: it's something to provide an armature, but the true narrative investigation is through images and the juxtaposition of images. What it's maybe made me realize about novels is that the novel also can incorporate perhaps more strangeness than it at first seems. A film seems deeply related to the surreal and to the structure of dreams[1048]

L'intérêt de Thirlwell pour le montage réside donc dans la capacité de cette technique, qui concerne aussi bien le cinéma que le roman, à structurer notre perception de la réalité à la manière du rêve. On sait que les structures du rêve sont à l'origine du mouvement surréaliste, lequel avait pour objectif de dévoiler la réalité sous un jour nouveau, souvent à travers le télescopage de plusieurs réalités. Sans pour autant pouvoir être qualifié de surréaliste, le roman de Thirlwell élabore un certain nombre d'images surréalistes. Pour être plus précis, la fiction de Thirlwell attire l'attention sur la capacité du roman désinvolte à percevoir dans l'insolite « un décalage entre ce qu'on prévoit et ce qui est donné, ou, comme dit Breton, une "dissemblance" qui est en même temps un "excédent" »[1049]. L'excès du roman désigne plus particulièrement chez Thirlwell la capacité du genre à ingérer ce qui habituellement reste hors de la représentation, faisant des comparaisons fréquentes chez Thirlwell autant d'indices de la nature désinvolte de son art. Comme évoqué, la désinvolture a pour effet de superposer plusieurs réalités au même titre que le montage assemble plusieurs images, parfois contradictoires. On trouve par exemple dans *Kapow!* une remarque qui aide à formuler une théorie de la désinvolture qui opère à la croisée du cinéma et du surréalisme :

> Because in my suspended state I was developing a theory that the important thing was to make connections between as many disparate objects as possible, like Godard saying somewhere that an image shouldn't be a comparison so much as a meeting of two more or less separated realities. The more the relations between the two realities are distant and just, said JLG, the more the image will be a strong one[1050]

Tirant son inspiration de l'art du montage de Godard, la pratique de Thirlwell prend appui sur une valorisation des assemblages inattendus. Au même titre que le montage cinématographique qui favorise l'invention de connections inédites entre différentes réalités, la désinvolture prête attention à la multiplicité de l'expérience afin de produire l'image de ce

[1048] Voir interview en annexe.
[1049] Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman*, p. 145.

que l'on pourrait appeler une 'réalité télescopée'. Il s'agit pour Thirlwell d'élaborer des formes de représentation qui témoignent de la nature souvent conflictuelle de notre perception et de notre expérience. Ainsi la technique du montage est incorporée à la pensée de la désinvolture afin de dévoiler la réalité sous un jour nouveau, d'une manière qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la Poésie Martienne qui se développa en Angleterre à partir de la fin des années 70. Ce mouvement, héritier du surréalisme, auquel on associe communément la poésie de Craig Raine et James Fenton[1051], est probablement l'influence la plus directe sur la qualité surréaliste de la fiction de Thirlwell. C'est dans un article de *News Stateman,* « Of the Martian School », publié en 1978, que James Fenton baptise ce type de poésie en référence au titre du recueil de Craig Raine intitulé *A Martian Sends a Postcard Home*. Selon Alan Robinson, la Poésie Martienne fait preuve d'une « exubérance ludique »[1052], reposant sur l'idée, chères aux surrealistes, de défamiliarisation : « The idea was that everyday objects and sights should be described as though encountered by a visitor from Mars: viewed without preconceptions, they could be seen again »[1053]. Comme le précise Joseph Brooker, le principe de "défamiliarisation" est un processus commun à toute production littéraire, ainsi que l'a montré Viktor Schlovsky au début du XX^{e} siècle[1054] – un processus qui s'affirme ouvertement dans la désinvolture. En revanche, le *Martianism* n'est pas seulement cantonné à la poésie, car Martin Amis en fait usage à son tour dans son roman *Other People: A Mystery Story*, adoptant dans ce récit un point de vue distancié sur la réalité ordinaire[1055]. On constate d'ailleurs la présence d'une structure commune au quatrième roman de Martin Amis et *Lurid & Cute* de Thirlwell, dans la mesure où l'intrigue de ces deux romans débute au moment où le protagonsite se réveille dans un monde inhabituel bien qu'ordinaire en apparence, comme le précise Brooker : « *Other People* centers on a woman who wakes from a coma bereft of memory, the ordinary world around her turned unfamiliar. She is thus a book-length version of Raine's alien, who rediscovers everyday objects through conjecture and

---

[1050] Thirlwell, *Kapow!*, p. 10.
[1051] Il est possibler de soutenir l'idée que la poésie martienne soit une influence directe sur Thirlwell étant donné que Thirlwell occupa la fonction d'*assistant editor* de la revue d'arts Areté, édité et fondé par Craig Raine lui-même.
[1052] Alan Robinson, *Instabilities in Contemporary British Poetry*, p. 1.
[1053] Joseph Brooker, *Literature of the 1980s: After the Watershed*, p. 53.
[1054] Le concept de défamiliarisation (*ostranenie*) est l'un des tenants de la théorie du Formalisme russe, une idée qui entretient de nombreux parralèles avec la désinvolture dans la mesure où la défamiliarisation cherche à renouveler la perception : « literature as a means of renewing perception by exposing and revealing the habitual and the conventional », Patricia Waugh, *Metafiction*, p. 65.
[1055] En ce sens, on peut voir dans la Poésie martienne un mouvement héritier des *Lettres Persanes* de Montesquieu, qui utilisa le point de vue d'un étranger pour commenter et critiquer la société française. La point

misunderstandings »[1056]. De la même manière, le protagoniste de *Lurid & Cute* se réveille dans une chambre d'hôtel, incapable de se souvenir clairement des événements de la veille et se voit contraint de faire face aux conséquences de ses actions dont il n'a pourtant aucun souvenir. On serait tenté d'ajouter que *Lurid & Cute* est le roman de Thirlwell le plus lourdement influencé par la Poésie Martienne, tant la réalité dont il rend compte apparaît hors du commun d'une manière qui n'est pas sans rappeler les torsions langagières propre à la Poésie Martienne selon la définition de Fenton, comme l'observe Natalie Pollard : « Fenton had characterised the Martian style as using a « twist and mix' of language that, through unusual metaphors and similes, crystallises and compacts experiences, rendering the familiar strange »[1057]. Mais au delà de *Lurid & Cute*, la perception décalée du quotidien suggérée par les images dites martiennes est un effet observable dans la totalité des romans de Thirlwell. *Kapow!* fait le plus ouvertement référence au point de vue martien, compte tenu que le narrateur attire l'attention sur la « perspective astronautique » qu'il adopte : « this astronautical perspective was one of the new things I was having fun with in my doped but cafeinated state »[1058]. Le narrateur invite d'ailleurs le lecteur à adopter un point de vue similaire afin de prendre de la distance par rapport à la réalité : « So float back up, dear reader, in your jetpack. Take a final astronautical look »[1059]. Thirlwell va même jusqu'à faire un clin d'œil au poème de Raine en réutilisant l'image de l'oiseau qui ouvre *A Martian Sends a Postcard Home*. Le poème de Raine s'ouvre avec l'image suivante : « Caxtons are mechanical birds with many wings / and some are treasured for their markings – », tandis que Thirlwell complète l'image par le pastiche suivant : « Above the tower blocks towards the flyover, a last bird was clumsily trying to punch in the code of the sky »[1060]. Ceci étant, l'objectif de Thirlwell n'est pas seulement de renouveler notre perception de la réalité, comme le propose principalement la Poésie Martienne, mais plutôt d'élaborer une qualité de vision désinvolte en décalage avec une perspective uniquement terre à terre. En effet, Thirlwell semble faire usage du style Martien afin d'arracher le point de vue terrestre et ainsi acquérir, par la prise de hauteur assurée par la perspective astronautique, une légèreté permise par l'apesanteur de son regard ludique. Ainsi, l'imagerie martienne telle qu'on la rencontre chez

---

de vue martien fournit quant à lui une perspective d'autant plus radicale et absolue sur la réalité humaine dans son ensemble.

[1056] Joseph Brooker, *Literature of the 1980s: After the Watershed*, p. 56.

[1057] Natalie Pollard, « Stretching the Lyric: The anthology Wars, Martianism and After », in Edward Larrissy, *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, p. 100.

[1058] Thirlwell, *Kapow!*, p. 10.

[1059] *Ibid*, p. 13.

[1060] *Ibid*, p. 11.

Thirlwell tend à orchestrer une perception multiple du monde qui fait converger dans un même point de vue différentes réalités. On retrouve donc l'influence de la légèreté chez Thirlwell, laquelle suscite une prise de distance avec les objets du quotidien afin d'en renouveler les qualités, d'une manière qui n'est pas sans rappeler le fantastique tel que le définit Calvino, c'est à dire dans son sens initial : « dans le langage littéraire français d'aujourd'hui, le terme *fantastique* est employé surtout pour les histoires d'épouvante […] En italien les termes *fantasia* et *fantastico* n'impliquent nullement cet abandon du lecteur au courant émotionnel contenu dans le texte ; ils supposent au contraire une prise de distance, l'acceptation d'une autre logique, voire d'une logique portant sur d'autres objets que ceux de l'expérience quotidienne »[1061]. Dans cette perspective, l'imagerie martienne participe de ce point de vue fantastique, décalé, sur le monde. Fantastique et désinvolture travaillent donc de concert pour dévoiler la réalité à travers le flottement[1062] de l'imagination, car ce que montre le mode désinvolte n'est autre que la fluidité de la perception et la nature indéterminée de la réalité. On pourrait aller jusqu'à dire que chez Thirlwell la réalité est sans qualités, toujours en suspens entre plusieurs versions d'elle-même que la désinvolture met en tension pour « redéfinir sans cesse le monde afin d'échapper à son emprise »[1063].

Comme en témoignent l'influence de la Poésie Martienne et ses affiliations avec le Surréalisme, l'art du montage est donc inséparable de la volonté thirlwellienne de multiplier les œuvres, les textes et dans une plus large mesure, de multiplier les possibilités existentielles que le roman donne à voir. Mais bien plus encore, le montage est le garant d'une pensée subversive du style selon Thirlwell car toute sa pratique, et sa conception de l'histoire du roman, reposent sur la valorisation d'une catégorie proprement désinvolte : l'inauthenticité.

[1061] Calvino, « Définitions de territoires : le fantastique », *La Machine littérature*, p. 61.
[1062] La traduction anglaise de l'essai de Calvino évoque un effet de lévitation : « *fantasia* and fantastico […] imply a detachment, a levitation, the acceptance of a different logic based on objects and connections other than those of everyday life or the dominant literary conventions », Calvino, *The Literature Machine: Essays*, trad. Patrick Creagh, London: Vintage Books, 2011.
[1063] Delsol, *L'Irrévérence*, p. 28.

CHAPITRE 9 : L'ESPRIT DE LA DÉSINVOLTURE

L'esprit de la désinvolture est donc l'expression d'une pensée composite qui s'évertue à dévoiler la réalité dans toute sa multiplicité dissonante. L'art du roman de Thirlwell favorise des formes d'écriture qui communiquent une vision du réel comme continuum. Pour être plus précis, la désinvolture semble reposer chez Thirlwell sur une valorisation esthétique de l'impur, de l'impropre, du mélange et de la corruption. Parcequ'elle engage les formes de représentation dans un régime de rupture et de continuité, la désinvolture structure un imaginaire du multiple qui dévoile simultanément l'inextricable continuité des choses et le rapport discontinu que l'on entretient vis-à-vis d'elles. La désinvolture insiste sur le constat que le réel est un continuum que l'expérience humaine se plaît à fragmenter et à réduire en unités afin d'imposer de l'ordre à la structure supposément désordonnée de la réalité. En cela, la désinvolture conteste les cloisonnements que les usages consolident et que la société félicite afin de faire valoir par-delà tout ordre artificiel le désordre équivoque du réel et les modes d'expériences qu'il appelle. La désinvolture, tout comme le montage et l'ironie, s'oppose à l'achevé et au fermé, attirant toujours notre attention sur la possibilité de voir autrement, et ne considérant jamais le vrai pour acquis en admettant que la réalité est ailleurs.

De là vient l'importance de l'essai dans les romans et la pensée de Thirlwell. Sa fiction évolue dans le domaine de ce que Kundera appelle l'« intelligence rayonnante », ce domaine romanesque où la fiction se pense et la pensée se fait fiction. Inséparable de l'histoire du roman, l'essai précipite le langage et le 'moi' dans un dialogue infini par lequel chacun d'eux se relativise et se pense par l'autre. Par l'essai, l'écriture s'affiche avant tout comme lecture, ce qui renforce les liens entre roman et traduction observés dans les chapitres 7 et 8 – après tout, la traduction n'est-elle pas une écriture par la lecture ? Essai et traduction suggèrent un même effort : celui de faire de la lecture le fondement de toute créativité. Ainsi, la traduction et l'essai concourent dans la pratique de Thirlwell à penser le langage et ses travers, opérant à la manière d'un système de '*checks and balances*' afin de limiter la possibilité qu'un seul langage ou discours puisse s'octroyer les pleins pouvoirs sur le sens, et la réalité. Cela amène à penser la dimension éthique de l'esthétique de Thirlwell, une éthique désinvolte dans la mesure où elle favorise et valorise l'impureté. L'objectif éthique de Thirlwell est ouvertement de corrompre le lecteur, en l'amenant à faire l'expérience du réel à

travers l'impureté, lui permettant de relativiser la qualité des choses et, dans un sens nietzschéen, leurs poids, comme le distingue Philippe Ponton lorsqu'il souligne qu'« une affinité secrète semble ainsi s'esquisser entre l'art et la "croyance à la valeur et à la dignité de la vie", qui repose elle aussi sur la "pensée impure" » [1064]. Et pour cause : le refus de la pureté se donne comme seul et unique principe éthique du roman, ce que la créolisation du langage et le métissage des formes exposent explicitement dans les romans de Thirlwell.

Selon Thirlwell, la valeur et l'originalité du roman se situent justement dans le paradoxe fondamental de l'inauthenticité. C'est ce qui explique que la traduction fasse office de paradigme de l'écriture romanesque selon Thirlwell, car la réussite du roman découle précisément de la capacité à mettre à profit la relativité absolue du langage :

> those who want to hasten the era of world literature will have to accept one vast novelty: the deconstruction of the idea of the *single language*. The world cannot be said in a single language – just as a person is not bound to a single language either. […] what a future world literature will require is the knowledge that a language isn't something that belongs – to a landscape, or a nation, or a person. Sure, this is an era when heaviness is being asserted at every geopolitical level. But there is another way of thinking, according to the terms of world literature. This method will be a form of *créolité*; its values will be lightness, multiplicity, transformation; and it will make the history of the art of the novel as much a history of its translations as of its original works[1065]

Reconnaître la relativité de sa langue est une nécessité que Thirlwell place au cœur du roman international et de ses formes futures. Seule la multiplicité des langues serait apte à produire une expression authentique de l'existence selon Thirlwell. On peut ainsi appliquer au roman les observations de Barbedette sur ce qu'est une œuvre authentique : « Qu'est ce qu'une [œuvre] authentique ? C'est peut-être une [œuvre] qui n'est pas d'emblée satisfaite d'elle-même et qui aspire à devenir autre. Où donc, sinon dans ces relais acrobatiques, pourrait bien se situer le romancier contemporain ? »[1066]. Dans cette perspective, on a constaté que la traduction intronise dans le royaume du roman une imperfection fondamentale du langage et de sa vérité et une tout fondamentale insatisfaction face à eux. La faillite du sérieux du langage constitue ainsi le fort du roman car il est question d'une faillite et d'un échec intériorisés et constitutifs de l'œuvre. Ainsi le roman est-il l'expression de la conscience vive du langage en tant que raison de son succès et de son échec simultané. De ce fait, le roman est un jeu de langage permettant à l'homme de faire sécession du sérieux des choses en

[1064] Ponton, *Nietzsche – Philosophe de la légèreté*, p. 184.
[1065] Thirlwell, « World Literature: Lightness, Multiplicity, Transformation », *The Times Literary Supplement*.
[1066] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, p. 52.

revendiquant l'imparfaite vérité des mots dont découle la mise en doute libératrice de l'homme et de ses vérités. Le roman est ainsi « une source de menace [qui] met en danger […] un univers de gens qui se raccrochent à de petites (ou grandes) vérités, « leurs » vérités »[1067], faisant valoir une prise de risque en refusant la sécurité du sérieux des mots. Comme le résume Thirlwell, « tant qu'on est sérieux, on est en sécurité ; quand on explore le risible, on prend un vrai risque »[1068]. La perspective thirlwellienne désacralise ainsi l'idée d'authenticité et d'originalité telles qu'on les pense habituellement. La valeur du roman selon Thirlwell est alors d'être inauthentique au même titre qu'une traduction l'est, une copie éclairée qui ne pense pas l'origine et l'originalité en termes absolus. Le roman est par essence multiple, et multipliable, au même titre que le langage, et le sens, et l'identité, le sont. C'est ce qui explique que Thirlwell puisse contempler, non sans provocation et jeu, la possibilité d'un idéal d'écriture inauthentique, qui met en échec les paroles autoritaires et porte atteinte à l'idéalisation de la pureté sous toutes ses formes (dogmatique, idéologique, artistique, générique, formelle, identitaire). Pour cela, l'idéal inauthentique ne conçoit pas l'art du roman comme un genre perfectible mais bien au contraire comme un outil de corruption, visant à accroître l'impureté des formes et des idées. Écrire un roman revient ainsi à chasser les certitudes, à importuner sans relâche les évidences et les convictions et ainsi à mettre en échec la volonté de pouvoir implicite des langages et des idées.

A. L'appel de la désinvolture

1. L'appel de la désinvolture : le roman du jeu et de la pensée

Si la traduction, qui remonte dans son acception moderne au XVI^{e} siècle (chapitre 7), occupe chez Thirlwell un rôle décisif, une seconde pratique d'écriture, elle-aussi apparue à la Renaissance, consolide la conception de l'art du roman de Thirlwell comme écriture de la faille : il est ici question de l'essai. Comme annoncé dans le chapitre 3, la pensée dite 'essayistique', qui trouve notamment son origine chez Montaigne, est une influence indéniable sur l'œuvre de Thirlwell. Similaire aux colonnes d'Hercules qui se dressaient de

[1067] *Ibid*, p. 26.

part et d'autre de la limite du monde antique connu, la traduction et l'essai flanquent la conception thirlwellienne du roman, et invitent le lecteur qui pénètre dans son univers romanesque à percer le voile de l'illusion naïve. Doute et scepticisme sont les qualités mises en avant à la fois par la traduction et par l'essai, inséparables l'un de l'autre dans la mesure où « la naissance de l'essai, à la Renaissance, coïncide avec la crise des représentations de la société médiévale et que celui-ci exprime un sentiment d''estrangeté' au monde que décrivait Montaigne »[1069] – un sentiment d'étrangeté redoublé et symbolisé par le regain d'intérêt pour la traduction à cette même époque. C'est donc une posture d'incertitude (dans et par le langage) que l'essai et la traduction mettent en avant dans les romans de Thirlwell, faisant de l'essai et de la traduction deux pratiques complémentaires que le roman selon Thirlwell exploite avidemment.

L'essai opère ainsi dans la conception thirlwellienne du roman comme un élément moteur de déstabilisation et d'ouverture du langage : dynamiques qui sont le propre de l'essai depuis Montaigne chez qui le « texte garde toujours une forme ouverte qui se prête aux additions et qui ne laisse jamais l'impression de se fermer sur lui-même. Aucun danger avec lui de ce qu'on pourrait appeler une totalité close, sujette à l'interprétation. C'est un texte sans résumé possible, comme toute grande œuvre de création, sans centre fixe »[1070]. C'est la raison pour laquelle Kundera, qui se range avec Hermann Broch et Robert Musil parmi les romanciers ayant le plus ouvertement exploré la dimension essayistique du roman, considère que « l'essai et le roman […] sont liés à l'origine par des affinités profondes [car] tous deux sont placés sous le signe de la relativité, de l'incertitude et de l'ironie »[1071]. Tout comme la traduction, l'essai, ou du moins « l'esprit essayistique »[1072], véhicule aussi une conscience vive de l'incertitude et de la relativité de nos expériences, préservant la relativité des choses humaines en valorisant la relativité de l'écriture et de la pensée. Et comme Pierre Glaudes et Jean-François Louette le précisent, il apparaît en effet que

> l'Essai, chez Montaigne, désigne donc l'esprit du travail, en mouvement, qui avance certes, mais aussi recule, hésite, s'interrompt sans parvenir à l'effet, encore moins à l'arrêt, au jugement. Dans cette marche de l'esprit, le penseur subit d'abord l'essai : un objet agit sur lui du dehors et révèle sa capacité à s'ouvrir à la vérité ; puis, l'effort

[1068] Thirlwell, « Le carnet de notes d'Adam Thirlwell aux Assises du roman », *Les Assises du roman*, p. 366.
[1069] Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », p. 114.
[1070] Joseph Bonenfant, « La Pensée inachevée de l'essai », p. 20.
[1071] Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », p. 113.
[1072] Clara de Obaldia, *The Essayistic Spirit*.

> provient de lui et s'applique à l'objet qu'il expérimente, au risque d'échouer dans sa tentative[1073]

L'idée d'expérimentation est centrale à l'esprit qui anime l'essai. C'est d'ailleurs ce que Brian Dillon rappelle dans un essai justement dédié à la pratique de l'essai : « Essayism is tentative and hypothetical, and yet it is also a habit of thinking, writing and living that has definite boundaries »[1074]. Il convient en outre de préciser qu'étymologiquement le terme 'essai' (d'abord apparu sous la forme 'assai') est issu du mot latin *exagium*, qui désignait au XVI[e] siècle une unité de mesure : « In Montaigne's time *exagium* was known as '[…] a standard weight type of a 1/72 of a pound' »[1075]. Avant de devenir une méthode d'investigation intellectuelle avec Bacon[1076],ou un genre à part entière avec Montaigne, l'essai désigne en premier lieu l'acte de peser et d'évaluer les monnaies comme le précise Emily Huurdeman : « The word refers to the weighing of the coins to test their weight and value »[1077]. L'écriture de l'essai tire ainsi son origine de l'activité de soupeser les idées, les concepts, les images, afin d'en évaluer la valeur et le poids. Autrement dit, l'essai est l'expression formelle par excellence de considérations qui portent sur le poids des choses et la valeur qu'on leur attribue. On trouve donc un parallèle intéressant avec la pensée philosophique de Nietzsche, qui accorde à l'activité de réévaluer et de soupeser les idées une place centrale à la démarche philosophique : les idées apparaissent, à travers l'essai, pour ce qu'elles sont, autant de choses dont la valeur, et le sens, n'est pas innée mais acquise, pour ne pas dire imposée :

> This action of *essaying* […] is the attempt to balance and to test the value of its topic; to examine, to drive it to its borders; to chase and to hunt it; to try to attack it from many angles and with many different strategies; to try out with different angles, different tactics and strategies. The goal it to *attempt*: to break with the consensus of the topic, to speculate on its current value; to try to free oneself from dominant teachings[1078]

Autrement dit, l'essai participe d'une démarche de réévaluation et de réappropriation, faisant de l'esprit essayistique une pensée analogue, si ce n'est complémentaire, à la pensée désinvolte dans sa capacité à réévaluer les modes de représentation.

[1073] Pierre Glaudes & Jean-François Louette, *L'Essai*, p. 44.
[1074] Brian Dillon, *Essayism*, p. 21.
[1075] Emily Huurdeman, « Essaying Art: An Unmethodological Method for Artistic Research ».
[1076] David Sedley, par exemple, parle d'une « seconde naissance » de l'essai chez Bacon, car tandis que « Montaigne revendique l'ignorance […] Bacon prêche la connaissance », Patrick Née, « La seconde naissance de l'essai chez Bacon », *Le Quatrième genre : l'essai,* p. 45.
[1077] Huurdeman, « Essaying Art: An Unmethodological Method for Artistic Research ».

La quête de la relativité des choses humaines marque donc le terrain d'entente du roman et de l'essai. Dans la mesure où l'essai trouve son origine dans une démarche d'évaluation proche du modèle monétaire, il n'est sans doute pas surprenant que l'essai communique une vision fluctuante de la réalité, reconnaissant les valeurs subjectives que l'on accorde aux choses (ce dont les places de commerce d'antan et les marchés financiers modernes témoignent : tout n'est que fluctuation). Il y a donc une franche proximité entre les postures inquisitrices du roman et de l'essai (incertitude, doute, scepticisme), et la forme par laquelle cet esprit essayistique s'exprime confirme leur complémentarité. Il est certes difficile d'isoler les caractéristiques précises de la forme de l'essai[1079], notamment parce que sa raison d'être est justement d'aller à l'encontre des formes préétablies, qui risquent de brimer la trajectoire libre de la pensée. C'est justement en se déliant des contraintes du genre et de la forme que l'écriture essayistique peut se déployer, et ouvrir la pensée à de nouveaux territoires de l'imagination. Loin d'être un manquement ou une insuffisance, c'est bien la liberté assurée par ce manque de définition qui semble sceller l'entente entre essai et roman. La liberté et l'indécision formelles garantissent ainsi la portée philosophique de ces deux méthodes d'investigation de l'existence[1080], car dans le roman comme dans l'essai, leurs formes possibles sont multiples (même si on ne peut nier l'existence de conventions fermement établies), si bien que la remarque d'André Brink sur le roman s'applique tout aussi bien à l'essai : « for a genre in an unceasing process of *becoming*, there *is* no singular Great Tradition, no Ideal Form, no Definitive Shape »[1081]. La qualité multiple du roman et de l'essai est on ne peut plus importante étant donné que plusieurs traditions cohabitent, et s'opposent parfois. Il est donc nécessaire de restreindre le champ afin de saisir au mieux la conception de l'essai qui intéresse Thirlwell.

Le roman essayistique ou l'expérience de la faille

Plusieurs pratiques de l'essai cohabitent dans l'œuvre de Thirlwell. Le versant théorique de son œuvre, ses critiques d'œuvres littéraires et cinématographiques par exemple, adoptent explicitement la forme de l'essai, là mise au service d'une méditation libre. Sa pratique de

[1078] *Ibid*.
[1079] Voir l'essai, ironiquement, de Jean Starobinski « Peut-on définir l'essai ? ».
[1080] Comme le rappelle Alexandre J. Butrym dans l'introduction de *Essays on the Essay*, l'essai se définit dans la perspective montaignienne comme une réflexion sur l'existence et l'identité : « The essay is based, according to Montaigne's practice, on the investigation of the self in its manifold relations », p. 4.
[1081] Brink, *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, p. 6.

l'essai est plus innovante lorsqu'il l'intègre à sa fiction. Dans les romans de Thirlwell, l'essai ne constitue pas une entité à part entière comme c'est le cas dans *Les Somnambules* de Broch, lequel délimite très clairement l'essai et la fiction pour favoriser des résonances thématiques. Il s'agirait plutôt de dire que le roman de Thirlwell a une certaine teneur essayistique, laissant entendre que sa fiction relève moins de l'essai à proprement parler que de l'esprit essayistique. Pour le dire autrement, il serait difficile de définir la frontière exacte qui sépare la fiction de l'essai dans ses romans tant la distinction dans le traitement de chacune des deux formes est ténue. C'est surtout par l'entremise du narrateur que Thirlwell fait trembler la frontière entre roman et essai, par le recours à ce que Thirlwell nomme le « "je" essayistique ». Toutefois, *Politics* semble faire exception à la règle, car ce roman est à n'en pas douter celui qui affiche le plus ouvertement la tendance à l'essai fictionnel. Évidemment, il est difficile de ne pas penser à Kundera ici, dont l'œuvre romanesque met en lumière une fusion délicate de l'essai dans le roman, que Kundera appelle « l'essai spécifiquement romanesque »[1082]. Vincent Ferré s'est intéressé à cette forme particulière et propose d'appeler « essai fictionnel » l'irruption de l'essai dans la fiction de manière générale. Comme il le signale :

> on propose d'appeler *essai fictionnel* les séquences *essayistiques* qui, incluses dans ces romans, produisent un *effet (d') essai* – si l'on veut (au sens où l'on parle d'*effet de fiction*) – en renvoyant pour le lecteur, non à une forme abstraite et atemporelle d'Essai, mais à des réalisations concrètes, des essais publiés à un moment historique donné[1083]

C'est un « effet (d') essai » semblable qui imprègne la fiction de Thirlwell. *Politics* est celui de ses romans qui orchestre le plus explicitement la (con)fusion propre à l'essai spécifiquement romanesque tel que Kundera l'entend, « c'est-à-dire qui ne prétend pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique ou ironique »[1084], et, comme l'ajoute Scarpetta, « où la pensée est tout à la fois ludique et relativisée par la fiction »[1085]. C'est la raison pour laquelle *Politics* est le plus kunderien des romans de Thirlwell, car la narration affiche le plus ostensiblement l'interpénétration du récit et de l'essai :

[1082] Kundera, *L'Art du roman*, p. 83.
[1083] Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel*, p. 354.
[1084] Kundera, *L'Art du roman*, p. 83.
[1085] Scarpetta, *L'Impureté*, p. 87.

> the narrative voice would have to open out the novel, and so I ended up with this story narrated by an exhibitionist narrator. But then as soon as this narrator had emerged, then it became natural and necessary for the narrator to develop his own personality, and so all the miniature essays on various moral and political topics emerged[1086]

On trouve d'ailleurs une mise en abyme de ce principe dans un épisode où Kundera devient lui-même l'objet de ces digressions essayistiques, comme si l'apparition de Kundera romancier-essayiste venait entériner la parenté entre roman et essai.

Cependant, les essayistes à proprement parler sont rarement évoqués par Thirlwell[1087]. C'est surtout du côté des romanciers qu'il puise son inspiration, ce qui signifie que sa pratique de l'essai porte la marque de cette qualité 'infusée' : l'essai correspond moins à une forme qu'à une influence. Parler d'essai chez Thirlwell signifie qu'on ne fait pas référence à l'essai comme genre mais plutôt à l'essai comme manière de penser, laquelle sa manifeste dans la présence d'une voix essayistique dans le roman. De là vient l'attrait de Thirlwell pour ce « je » essayistique qui redouble de légèreté et de liberté. Il se trouve que la capacité, et la tendance, du roman à faire place à l'essai insiste sur la fragilité intrinsèque des modes et des registres : la narration essayistique permet en effet de déstabiliser le pouvoir d'illusion du langage en mettant en péril les codes de la fiction et de la représentation :

> It's nineteenth-century convention, true—but I don't think it emerged from the nineteenth-century: much more from the eighteenth-century of Sterne and Diderot and Pushkin, and from the twentieth-century of Musil and Kundera. And in a way I think that this idea of omniscience isn't quite right: what I enjoyed in that voice was that it made everything more fragile—it was a way of trying to emphasise how much fiction was illusion, without wanting to destroy the illusion, at the same time[1088]

L'instance narrative qui interpelle à la première personne le lecteur est une invention qui fait date dans l'histoire du roman. Le roman du XIX^e^ siècle n'est peut-être pas celui auquel on penserait en premier lieu pour illustrer ce type narratif. Cependant, ces romans en font peut-être l'utilisation la plus subtile et, en même temps, la plus percutante tant les attentes du genre romanesque à l'époque mettaient l'accent sur le réalisme et un nombre conséquent de conventions. Comme l'observe Marie Parmentier, on relève, en dépit des codes réalistes, des ruptures narratologiques certaines, comme dans *Le Rouge et le Noir* dans lequel Stendhal, intègre des parenthèses[1089] qui « interrompent le récit pendant une bonne page et donnent à

[1086] Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ».
[1087] À l'exception de Charles Lamb, comme la fin de chapitre le montrera.
[1088] Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ».
[1089] Aux chapitres XIX et XXII.

lire, pour l'une, la conversation de "l'auteur" avec son éditeur, et, pour l'autre, une digression sur le caractère "tout à fait d'imagination" du personnage de Mathilde »[1090]. On pourrait également ajouter l'exemple de Jane Austen, qui sans aller jusqu'à intégrer des essais dans le corps de la fiction ni faire ouvertement usage du « je » essayistique, insère néanmoins dans le déroulement du récit des ruptures narratologiques afin fournir des commentaires d'une ironie cinglante sur les personnages ou les événements d'une scène donnée.[1091]

Quant à Thirlwell, il identifie les marques de l'essai dans le roman dans des œuvres plutôt antérieures et postérieures au XIX^e^ siècle, dessinant ainsi une tradition romanesque certes cahotante, mais non moins continue dans l'histoire du roman. Selon Thirlwell, le recours au « je » essayistique est caractéristique des romanciers du XVIII^e^ siècle et XX^e^ siècle : d'un côté, Diderot et Sterne ; de l'autre, Musil et Kundera. Ce découpage est intéressant car il fait un parallèle entre deux traditions romanesques que Kundera nomme « l'appel du jeu » (Diderot et Sterne), et « l'appel de la pensée » (Musil et Broch). Du point de vue de Kundera toujours, Diderot et Sterne représentent en effet l'apothéose de l'appel du jeu, ajoutant que « le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie »[1092]. Alors que Kundera voit les « romans conçus comme un jeu grandiose »[1093] de Sterne et Diderot comme l'aboutissement d'une possibilité esthétique du roman, Thirlwell quant à lui y voit l'origine d'une tradition qui n'a de cesse de se manifester dans l'histoire du roman, en dépit des contraintes de la vraisemblance et du réalisme qui dominent souvent le genre (et surtout les attentes). Pour Thirlwell (et Stendhal, sommes-nous tentés d'ajouter), le « je » essayistique ne se réduit pas à une destruction radicale de l'illusion romanesque mais correspond plutôt à une mise en relief de ses conventions et à une prise de conscience, et de distance, de leur caractère aléatoire. Selon Thirlwell, « tout discours antiromanesque (que la cible visée soit le *romance* ou le roman) induit une réflexivité qui réveille la conscience critique du lecteur ; il fait office de garde-fou, et l'empêche de tomber dans l'illusion »[1094]. La distinction de Thirlwell n'oppose donc pas, comme pourrait le laisser entendre celle de Kundera, le jeu au réalisme et à la vraisemblance. Bien au contraire, Thirlwell cherche à montrer la flexibilité des catégories que l'on appelle

[1090] Marie Parmentier, « "Le charme est rompu" ? Antiroman et réalisme », p. 131.
[1091] Voir par exemple l'article de John Mullan, « When does Janes Austen Speak Directly to the reader? » in *What Matters in Jane Austen?: Twenty Crucial Puzzles Solved*, London: Bloomsbury, 2012.
[1092] Kundera, *L'Art du roman*, p. 27
[1093] *Ibid.*
[1094] Marie Parmentier, « "Le charme est rompu" ? Antiroman et réalisme », p. 132.

réalisme et vraisemblance. Et s'il dévie plus encore de la théorie[1095] de son père romanesque Kundera, c'est en faisant fi de la distinction entre appel du jeu et appel de la pensée. Pour cela, Thirlwell relie par-delà le XIX^{e} siècle ces deux pôles de l'art du roman : les œuvres de Sterne, Diderot, Musil et Kundera représentent à ses yeux une seule et même tradition romanesque qui se plaît selon lui à dévoiler l'illusion romanesque sans pour autant la détruire. À la fois roman et anti roman[1096], cette conception du roman, qui se veut tout à la fois création de l'illusion et rupture de l'illusion, semble répondre à ce que l'on propose d'appeler l'appel de la désinvolture.

2. Invitation au renversement

En rassemblant roman du jeu et roman de la pensée, Thirlwell invite à concevoir le roman à tendance essayistique non comme une sous-catégorie de romans mais bien au contraire, comme l'expression du roman par excellence : chez Thirlwell, jeu et pensée sont indissociables. Thirlwell semble ainsi adhérer à l'idée de Kundera selon laquelle « Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante [pour] faire du roman la suprême synthèse intellectuelle »[1097], à ceci près que cette intelligence souveraine règne aux côtés du jeu, et qu'elle fit irruption sur la scène du roman par l'entremise de Diderot et surtout de Sterne. La synthèse entendue ici n'est autre que cette hybridation des formes et des genres qui est le propre du roman selon Krysinski :

> le roman moderne se définit par la constitution dans son corps textuel d'une certaine hybridation des champs énonciatifs et des lieux locutifs. Tels : essai, discours philosophique, structures citationnelles et parodiques, documents historiques. C'est pourquoi la polymorphie fonctionnelle du roman moderne renvoie à des carrefours de signes qui marquent le double jeu de la narrativisation et de l'hybridation locutive[1098]

Autrement dit, la polymorphie repose sur la capacité d'absorption du roman, un genre flexible et impur[1099], capable de négocier la rencontre désinvolte de la pensée et du jeu dans la

[1095] On insiste sur théorie car dans ses romans, Kundera procède à la fusion du jeu et de la pensée, ce qui laisse entendre que son œuvre donne à voir un troisième appel.
[1096] L'influence de l'anti-roman sera appronfondie dans la troisième sous-partie.
[1097] Kundera, *L'Art du roman*, p. 27.
[1098] Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes : essai sur le roman moderne*, p. 84.
[1099] Voir partie suivante.

mesure où cette polymorphie « manifeste, d'une part, la fonction cognitive du roman et, d'autre part, le travail du narrateur en ce qu'il modalise, relativise, disperse et met en abyme le récit »[1100]. Dans le prolongement de Kundera, qui insiste sur la capacité du roman à accueillir des formes étrangères telle que celle de l'essai, Thirlwell pousse cette idée encore plus loin en renversant l'idée même du roman-essayistique. Chez lui, ce n'est plus tellement le roman qui incorpore et accorde une place à l'essai mais le roman qui s'exporte dans l'essai :

> I guess I did enjoy a certain lightness of tone for subjects whose seriousness was everywhere approved but which I doubted. There was a kind of sprezzatura narrative voice I developed, in both the fiction and the essays—a ruthless levity. One thing I love about the Central European and Latin American traditions is the way the essayistic and the fictional are merged forms of each other. That's the experimental area that most interests me. So I've always been interested in making criticism artful, allowing it a range of tones it isn't usually allowed. I wonder if that's why I like this essayistic form. It allows the inclusion of what seems off, inappropriate. An essay, like a novel, is a small collage, really[1101]

On voit bien à travers cette citation que la dimension cognitive du roman est indissociable de sa dimension ludique. La 'légèreté impitoyable' que Thirlwell évoque apparaît comme le fer de lance de son esthétique et de sa qualité de vision désinvolte, qui consistent à produire des espaces narratifs (roman) et discursifs (essai) entremêlés. Dans cette perspective, le « je » essayistique s'apparente à un électron libre, capable de se mouvoir dans le champ d'attraction du roman et en dehors, incommodant au passage les définitions déjà complexes du roman et de l'essai. Grâce à la légèreté de la *sprezzatura*, et au pas de côté de la désinvolture, Thirlwell propose de renverser les définitions habituelles pour faire de l'essai un roman, et du roman un essai.

Ce renversement peut certes donner l'impression de sonner le glas du roman, mais on peut tout aussi bien y voir la résilience et la potentialité de ce dernier. Que le roman puisse devenir essai et l'essai roman a de quoi étourdir, mais si l'on garde à l'esprit que Thirlwell ne fait aucune distinction entre pensée et jeu, alors essai et roman ne sont que les faces complémentaires d'un objet cognitif bifrons que l'on nomme désinvolture.

Paradoxalement, Thirlwell voit dans la mise en échec du roman une preuve de la force du roman. L'influence de l'essai sur l'imaginaire de Thirlwell contribue à faire du roman un

[1100] Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes : essai sur le roman moderne*, p. 93.
[1101] Strokes, « Ruthless levity: an interview with our London Editor, Adam Thirlwell ».

« instrument de connaissance »[1102], entre autres par « ce jeu de variations et de polyphonies qui permet notamment d'éviter l'univocité et d'éclairer la complexité et les paradoxes du monde en mettant en avant, non pas une vérité, mais des vérités »[1103]. Il est intéressant de noter que cette « vocation gnoséologique »[1104] du roman, et de la désinvolture (comme l'a montré la première partie), paraît, chez Thirlwell, être étroitement liée à la capacité du roman à exploiter sa propre fragilité. La précarité du roman aux yeux de Thirlwell semble lui fournir sa force et sa raison d'être. À ce titre, l'introduction a montré que Thirlwell s'est engagé dans la voie de l'art du roman après avoir découvert *L'Art du roman* de Kundera – autrement dit, Thirlwell est initialement entré dans le roman par la porte de l'essai ce qui, à n'en pas douter, à laissé une empreinte sur sa conception du roman : pour paraphraser le titre d'un des romans Kundera, le roman est ailleurs.

3. L'incertitude générique de *Miss Herbert* : essai et/ou roman ?

L'interaction entre essai et roman contribue ainsi à brouiller la qualité de l'imaginaire romanesque en bousculant les formes esthétiques stagnantes. Mais c'est aussi la tendance du roman à faire croire à sa maturation sous une forme définitive que le roman désinvolte de Thirlwell combat. La précarité de la forme romanesque n'est pas une limitation en soi mais bien au contraire la source de son originalité et de sa pertinence par rapport à l'expérience humaine. C'est parce que le roman fait face à ses propres limites qu'il est capable de se réinventer inlassablement. C'est pourquoi l'œuvre de Thirlwell interroge les définitions et la nature du roman, ce qui n'est pas sans rappeler la notion paradoxale d'anti-roman esquissée plus haut, accompagnant comme une ombre l'histoire du roman. Indubitablement désinvolte en soi, l'anti-roman reflète la nature oxymorique du roman aux yeux de Thirlwell. Chez lui le roman s'expose comme un objet fuyant, si bien que la pratique de Thirlwell ne propose pas de résoudre l'équation roman/anti-roman mais plutôt d'en apprécier la nature contradictoire et les potentiels esthétiques. Même si *Kapow!* est l'œuvre de Thirlwell la plus ouvertement expérimentale, c'est *Miss Herbert* qui semble renverser le plus radicalement les définitions du roman et de l'essai, en donnant à voir une forme d'écriture irrésolue entre essai, roman et anti-

[1102] François Ricard, *La Littérature contre elle-même*, p. 17.
[1103] Katarina Melic, « Kundera : (im)moralisme du roman ».

roman. En s'interrogeant sur les mécanismes du roman, *Miss Herbert* rappelle la définition de l'anti-roman, une forme romanesque qui se saisit de sa propre relativité, comme le rappelle Brian Stonehill lorsqu'il évoque l'origine de l'autoréfléxivité chez Cervantes : « The history of the novel begins and ends in self-consciousness. As Robert Alter has shown, *Don Quixote* first poked fun at other books, and then went on to talk about itself. "The novel begins out of an erosion of belief in the authority of the written word" »[1105]. Mais avec l'essai, c'est l'imagination et la pensée qui se saisissent l'une de l'autre pour s'ouvrir chacune à de nouveaux horizons esthétiques et philosophiques – une démarche qui se concrétise chez Thirlwell, on va le voir, dans l'utopie désinvolte du 'roman sur rien'.

Dans un article interrogeant la place et le rôle de l'essai dans l'œuvre de Milan Kundera, Bertrand Vibert revient sur les origines de l'essai comme genre, et insiste tout particulièrement sur sa nature problématique. Ce faisant, il remarque que l'essai « ne se laisse imposer aucune règle. Or s'il est un autre genre littéraire dont on a pu dire qu'il n'avait aucune règle, c'est bien le roman dont Bakhtine affirme qu'il est par là a-canonique »[1106]. La parenté et l'affiliation entre essai et roman sont moins génériques que philosophiques, dans la mesure où ces deux genres s'accordent sur un principe de liberté formelle élémentaire, qui les définit comme des formes en perpétuelle redevenir.

A priori, s'interroger sur le genre auquel *Miss Herbert* appartient peut étonner compte tenu des distinctions bien établies entre les deux genres. Ceci étant, définir le roman avec précision peut se révéler être une entreprise risquée[1107] en raison de sa capacité à se réinventer – une observation qui s'applique tout autant à l'essai, ce qui amène d'ailleurs Clara de Obaldia à remarquer que l'essai de manière générale n'existe pas ; seules des pratiques multiples sont observables :

> Some argue that the fluctuations in the meaning of the word 'essay' are due to the fact that the genre varies greatly from one country to the next. Others—and this is the case for most histories of the essay—do not even present it as a genre: they concentrate rather on individual essayists, with a marked emphasis on the biographical and socio-cultural context; indeed, they seem to assume that each essay-structure is unique to the individual essayist, that there is no essay but only essays, as many essays as there are essayists[1108]

[1104] Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », p. 123.
[1105] Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, p. 32.
[1106] *Ibid*, p. 114.
[1107] Dans une certaine mesure, cette thèse, comme tout travail critique, vise implicitement à porter sur la carte de l'histoire du roman de nouvelles possibilités esthétiques découvertes par un auteur ; possibilités inhérentes au genre.

Placer ces deux genres en vis-à-vis éclaire la relation très étroite que nombre de romanciers mettent en lumière[1109]. Si à notre tour la question nous préoccupe dans le cadre de l'œuvre de Thirlwell, c'est en partie dû au rôle de conteur-penseur attribué aux narrateurs de Thirlwell, ce qui confère au roman une identité générique incertaine. Si l'appel de la pensée dans le roman correspond à un territoire romanesque amplement cartographié[1110], l'appel du jeu et de l'imaginaire dans l'essai désigne un territoire aux contours vagues, qui sied à l'œuvre de Thirlwell. Pour prendre la mesure de ce renversement, il suffit de se reporter aux premières pages de *Miss Herbert* dans lesquelles Thirlwell rend explicite sa volonté de manipuler la fiction et le réel et d'en inverser les termes – une démarche qu'il résume ainsi : « This book—which I sometimes think of as a novel, *an inside-out novel*, with novelists as characters is about the art of the novel. It is also therefore about the art of translation »[1111].

Dès lors, le ton est donné. Tel un négatif de son art du roman, l'essai *Miss Herbert* prend forme à la croisée du réel et de la fiction, où « les romanciers deviennent des personnages » et où l'intrigue (s'il en est une) suit le cours de l'histoire du roman. Le titre de l'essai, *Miss Herbert*, qui s'approprie le nom de la gouvernante improvisée traductrice de la nièce de Flaubert, Juliet Herbert, souligne la dynamique de va-et-vient propre au traducteur : entre le roman-essai et l'essai-roman. L'ouvrage est certes affublé du sous-titre « an essay in five parts »[1112], mais il semble incarner, ironiquement, l'hybridité générique de l'ouvrage, l'ambiguïté et la tension, qui donnent forme à la pensée. En effet, *Miss Herbert* abrite deux lignes de pensée : la première n'est autre qu'une pseudo mise en récit de l'histoire du roman tandis que la seconde, indissociable, se penche sur l'histoire parallèle de la traduction. Par le détour de plusieurs continents, langues et époques, cette méditation sur (ou lecture de) l'art du roman prend corps selon une dialectique de la découverte et de la perte que Thirlwell concrétise dans la figure de Juliet Herbert, symbole de la traduction idéale mais perdue de *Madame Bovary* :

> The secret history of novelists is often a history of exile and tourism—a history of language learning. Like the story of Gustave Flaubert and Juliet Herbert, it is a history of loss and mistakes. Flaubert's niece was taught by English governess, Julie Herbert. As

[1108] Clara de Obaldia, *The Essayistic Spirit*, p. 1.
[1109] On pense également à Jean Echenoz, Marcel Proust ou encore John Dos Passos, pour ne citer qu'eux.
[1110] Voir la note 144.
[1111] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 8 (c'est nous qui soulignons).
[1112] On constate une certaine symmétrie structurelle entre *Miss Herbert* et *The Escape*, chacun composé de cinq parties.

> Flaubert finished *Madame Bovary*, Miss Herbert translated his novel into English. But this translation has since been lost. No photographs of Miss Herbert survive, either[1113]

D'une langue à une autre, d'un genre à l'autre, *Miss Herbert* met en scène l'histoire du roman à cheval sur le territoire de l'essai et du roman, de l'histoire et de la fiction que Thirlwell permutte, comme le lecteur tourne et retourne le livre : le livre (l'objet) nécessite en effet de pratiquer le renversement, on voit l'essai laisser la place à la traduction anglaise par Thirlwell de la nouvelle de Nabokov intitulée « Mademoiselle O », à l'origine publiée en français. Autrement dit, le livre *Miss Herbert* se présente comme un objet « bifrons et réversible »[1114], au même titre que le genre de l'essai[1115], et qui rend compte d'une histoire double à travers une forme double elle aussi.

4. L'utopie désinvolte du « roman sur rien »

À la lumière de ces observations, il semble approprié de désigner le contenu de *Miss Herbert* non comme une histoire du roman mais plutôt comme un récit de l'histoire roman dans lequel les auteurs, les œuvres et les styles permettent à Thirlwell de mener une réflexion sur l'existence par le truchement du roman (c'est pourquoi on évoquait précédemment que le roman est l'instrument de mesure de l'homme). Cette œuvre incarne le souhait de Thirlwell de rendre artistique l'essai critique (« I've always been interested in making criticism artful ») en faisant du roman l'objet de son propre récit. Ni roman ni essai, *Miss Herbert* combine dans un objet hybride le jeu et la pensée, ce qui explique que Thirlwell envisage *Miss Herbert* comme un roman renversé, sens dessus dessous, ou un vêtement à l'envers. Il en ressort une œuvre retournée, où les idées, les chapitres et les parties s'établissent et se renversent (« This second volume is an upside-down version of the first »[1116]) selon un art de la variation (« Variations are possible. *Miss Herbert*, therefore, is written with a full acceptance of mistakes, the

[1113] Thirlwell, *Miss Herbert.* Cette citation apparaît dans la section « about the book » dans la version numérique de l'ouvrage.
[1114] Philippe Bertier, *Pierre Herbart. Morale et style de la désinvolture*, p. 118.
[1115] « The essay is associated with the facetious, the trivial, and the anecdotal on the one hand and with the learned treatise and useful, effective expository writing on the other », Alexander J. Butrym, *Essays on the Essay*, p. 4.
[1116] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 137.

complications of anachronism »[1117]), faisant écho à plus d'un titre à la qualité physique de *Kapow!,* que le lecteur doit manipuler en tous les sens. De la sorte, *Miss Herbert* produit une vision de l'histoire du roman comme un objet qui nécessite d'être tourné et retourné inlassablement. Le roman n'est ainsi pas une unité car ces manipulations ont pour objectif d'en dévoiler les multiples faces qu'aucun point de vue d'ensemble ne peut saisir dans sa totalité.

En ce sens, *Miss Herbert* peut être lu comme un roman sur rien dans la mesure où le récit suit la forme de l'ouroboros : une forme qui poursuit sa propre image. Ouroboros, mise en abyme, stratégie auto-télique : autant de techniques et de formes que l'on retrouve dans *Miss Herbert*, donnant à voir un (anti-)roman qui se mire dans son propre reflet. Ce n'est donc pas surprenant d'observer la présence dominante de la figure de Nabokov de part et d'autre de l'œuvre. *Miss Herbert* s'ouvre en effet sur le motif nabokovien de la valise (évoquée précédemment) pour se clore sur le texte « Mademoiselle 'O » – ou inversement selon le sens de lecture choisi par le lecteur. Rien d'étonnant à cela puisque Nabokov n'est pas étranger à la tentation de produire un roman sur rien, ce que Thirlwell évoque d'ailleurs dans *Miss Herbert*. On trouve l'aveu suivant dans la traduction française, *Le Livre multiple* : « Parfois je me demande si je ne veux pas que ce projet soit ma version du roman d'idées nabokovien idéal—avec sa structure de personnages récurrents, sa composition musicale : un roman sans intrigue, ni fiction, ni dénouement : une expérience d'autres vies—un roman qui prétend ne pas en être un du tout »[1118]. Et quel sujet plus adapté à ce projet romanesque que le roman lui-même ? On peut donc considérer *Miss Herbert* comme une version possible du roman d'idées tel que Nabokov pouvait l'envisager ; pour ce dernier, comme pour Thirlwell, l'idée du roman comme genre est antithétique à l'esprit romanesque, qui, rappelons-le, s'évertue à penser l'existence par le détail, la spécificité et la multiplicité :

> For I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases. Somewhere they live, somewhere they multiply. I alone do not exist[1119]

C'est pourquoi on peut soutenir que *Miss Herbert*, pseudo-roman dont l'objet est le roman lui-même, est en soi une œuvre impossible dans le sens thirlwellien – donc

[1117] *Ibid*, p. 83.
[1118] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 340.
[1119] Nabokov, *The Eye*, p. 103.

éminemment romanesque – étant donné que Thirlwell fait écho au constat nabokovien selon lequel le roman, de manière générale, n'existe pas[1120] :

> A different way of describing the timeless yet ephemeral nature of novels is this sentence from one of Vladimir Nabokov's interviews. 'One of the functions of all my novels', said Nabokov, 'is to prove that the novel in general does not exist.' […] All original novels are one of a series and—simultaneously—entirely new objects[1121]

Preuve à l'appui, *Miss Herbert* rend manifeste la vérité romanesque selon laquelle l'idée générale du roman n'est qu'un faux semblant : le roman n'a de réalité qu'à travers ses manifestations particulières et les styles qui en assurent l'évolution. Si bien que même si Thirlwell partage, en apparence, le rêve nabokovien du roman idéal, on se rend compte que tout comme Nabokov avant lui, il reconnaît *tongue-in-cheek* la nature éphémère et illusoire de cette quête :

> What an exciting experience it would be to follow the adventures of an idea through the ages. With no wordplay intended, I daresay that this would be the ideal novel: we would really see the abstract image, perfectly limpid and unencumbered by humanity's dust, enjoying an intense existence that develops, swells, displays its thousand folds, with the diaphanous liquidity of an aurora borealis[1122]

De cette manière, l'histoire du roman est celle d'une possibilité impossible : le roman n'a pas de réelle existence objective en dehors de ses incarnations spécifiques que sont les styles et les œuvres, au même titre que l'existence n'a pas de réalité abstraite en dehors des circonstances particulières et contingentes propre à la vie de chaque être humain. L'expérience de la vie en générale n'existe pas, seules existent des façons particulières d'exister :

> And this is abstract, obviously, but I think that this abstract definition is the best anyone can do. […] Real life does not exist—not abstractly. It only exists when it has been given a particular form, when it has been defined by the technical quirks and physiological constraints of a style[1123]

Ainsi, Thirlwell semble appliquer cette logique au roman lui-même, ce qui implique que *Miss Herbert* ne propose pas une histoire du roman, exacte et immuable, mais plutôt une

[1120] Voir le constat équivalent au sujet de l'essai plus haut.
[1121] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 28.
[1122] *Ibid*, p. 29.
[1123] *Ibid*, p. 21.

histoire qui n'en est pas une ; ou plutôt, une histoire qui n'en est qu'une parmi tant d'autres, au même titre que le roman idéal, ironiquement, n'en est pas un :

> This book is my version of Nabokov's ideal novel—which is not really a novel. It has recurring characters; with a theme, and variations; and this theme has its recurring motifs. It just has no plot, no fiction, and no finale. It is a description of a milky way, an aurora borealis[1124]

Absolument contraire à la notion de roman à thèses, *Miss Herbert* est l'occasion pour Thirlwell d'explorer les possibilités formelles offertes par le roman d'idées. Il ne s'agit pas pour lui de camoufler sous le couvert de la fiction des thèses qu'il veut imposer mais, bien au contraire, de faire du roman un espace de variation qui donne à penser l'esprit du roman, pour reprendre l'image de l'aurore boréale, comme la rencontre lumineuse et éclatante de phénomènes multiples à l'intersection desquels jaillit le spectacle d'une pensée légère et libre. Pour poursuivre la métaphore cosmique, le roman n'est pas un objet céleste immuable, mais un phénomène fulgurant qui n'a d'existence concrète qu'au moment de la friction entre le monde et la subjectivité d'un style. En invoquant l'idée du roman sur rien, l'objectif de Thirlwell semble donc rappeler que la valeur du roman ne se résume pas à l'intrigue, ni à sa fonction démonstrative ou encore moins à son histoire ni à sa forme. Le roman sur rien n'est autre que l'expression de la nature désinvolte du roman, refusant d'être assujetti aux artifices traditionnels de la fiction et de la littérature (genres, formes, codes) afin de promouvoir à la place une forme dynamique de l'imagination qui donne en spectacle la rencontre toujours cosmique et comique de la pensée et du réel.

B. Le roman de Möbius

En jouant avec les définitions génériques de *Miss Herbert*, Thirlwell interroge non seulement la forme du roman mais également le statut de cet ouvrage au sein de son œuvre. *Miss Herbert* appartient-il à la théorie, ou à la fiction ? On remarque que la conception du roman de Thirlwell donne à voir une pratique d'écriture corrosive, qui porte atteinte à l'intégrité des formes et érode les particularités distinguant les genres par un processus

[1124] *Ibid*, p. 30.

général de dégradation formel, suscité par la solubilité fondamentale du roman et de l'essai. Échappant aux définitions trop lisses de ce qu'est ou n'est pas un roman, *Miss Herbert* semble confondre la distinction entre pratique du roman et histoire du roman. Hautement réflexif, *Miss Herbert* gomme la distinction entre théorie et pratique pour déboucher sur une œuvre romanesque 'totale' : un roman du roman. Ce faisant, la fiction et la théorie sont placées sur un même plan : elles appartiennent à un même modèle de pensée qui attire l'attention sur une loi fondamentale de l'univers romanesque de Thirlwell, que l'on propose d'appeler la théorie de l'appropriation générale.

1. Théorie de l'appropriation restreinte

Avant de proposer une modélisation générale de la conception de l'histoire du roman selon Thirlwell, il est nécessaire de s'attarder sur l'une des dynamiques essentielles à sa pratique du roman : l'appropriation. Le principe d'appropriation occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Thirlwell, au point d'influencer sa conception de la littérature de manière générale. Comme le titre de cette partie l'indique, le parcours critique de cette thèse continue d'exploiter les possibilités offertes par l'image scientifique qui ouvre *Le livre multiple.* Par 'appropriation restreinte', on fait référence à la théorie de la relativité restreinte ('*special relativity*' en anglais) énoncée par Albert Einstein en 1905. Définissant les bases mathématiques et conceptuelles qui amèneront à l'élaboration de la théorie de la relativité générale, cette première hypothèse bouleverse le paysage scientifique de l'époque : désormais, temps et espace ne sont plus absolus. Il n'est aucunement question de comparer la pratique de Thirlwell à la révolution scientifique, et philosophique, précipitée par les découvertes d'Einstein. Si on choisit de faire référence à cette théorie, c'est en tant qu'image. Ainsi, on suggère que Thirlwell inscrit sa pratique dans le cadre d'une pensée esthétique où les styles et les inventions techniques de chaque auteur et leurs qualités ne sont pas absolus, mais relatifs. Ce qui revient à dire que la littérature n'est pas une somme d'inventions isolées mais le produit d'interactions multiples entre les œuvres façonnées par l'appropriation, l'assimilation et d'autres formes de transformations.

a. Marchand et voleur : la désinvolture d'Hermès

On a observé précédemment que la pratique de l'art du roman pouvait être comparée, selon Thirlwell, à une activité marchande par laquelle des biens littéraires sont échangés et troqués de part et d'autre des barrières culturelles et langagières. L'analogie mercantile témoigne effectivement de la tendance de Thirlwell à désacraliser l'activité romanesque : pour lui, l'art du roman s'apparente à un commerce de styles et de techniques par lequel les objets romanesques (techniques, styles, œuvres) se multiplient. Mais le marchand n'est pas la seule figure auquel Thirlwell fait allusion. Sa conception est d'autant plus irrévérente (si l'on admet que comparer l'art du roman à l'activité marchande est perçue comme une dégradation) dans la mesure où l'analogie mercantile laisse place à son pendant frauduleux : le vol.

La question du vol (et de l'appartenance) traduit des préoccupations qui se manifestent tout au long de l'histoire de la littérature et des arts. L'image du vol permet de discerner le souci de l'origine et de l'originalité propre à chaque époque. Depuis l'antiquité, des formes de réécriture, telles que la parodie et le pastiche, ont suscité des prises de position diverses sur les problématiques liées à ce que nos sociétés appellent le 'droit d'auteur'. On envisage cette notion dans son sens le plus large ici, qui a trait à la propriété d'un auteur et au devenir de ses créations. Nul n'ignore que c'est justement dans les eaux troubles de la parodie et de la réécriture que les œuvres postmodernes ont élu domicile. D'ailleurs, c'est chez l'un de ces auteurs dits postmodernes que l'on rencontre une attitude proche de celle qui se manifeste chez Thirlwell. C'est encore une fois Calvino qui nous intéresse ici, pour la simple raison qu'on trouve chez Thirlwell et l'auteur italien une posture comparable : ils font le choix d'inscrire leurs œuvres dans la perspective du roman international. Chez Calvino, cette notion est également indissociable de la traduction, qu'il définit comme processus d'internationalisation : « The new idea of the internationalization of his writings led Calvino to look at his linguistic means of expression, the Italian language, in a certain light […] For Calvino, Italian, like any language, should function in a broader international context »[1125]. Le contexte international auquel il fait ici référence trouve son expression la plus claire dans la notion de « littérature continue », qui repose notamment sur une conception du romancier comme traducteur, faisant écho à la conception de Thirlwell :

[1125] Federico Federici, *Translation as Stylistic Evolution,* pp. 246-247.

> Calvino was respecting his ideal of a contribution to the re-inventing of the novel and, consequently, he felt that he had acquired a partial authorship over it […] Calvino's concept of continuous literature and his own idea of "robbery of art" allowed him to adopt a completely different framework for his work as translator, compared to a professional translator[1126]

Calvino conçoit sa pratique d'écrivain selon l'image du cambriolage, ce qui fait penser à Thirlwell qui admet que certains aspects de son écriture sont le résultat d'un pillage : « I've plundered him [Milan Kundera] in some ways—but more as a sanction for my experiments with voice and form, than by way of any direct steals » [1127].

Remarque importante : Thirlwell signale une distinction majeure entre le vol assumé (« *direct steals* ») et l'appropriation du bien d'un autre (« *to plunder* »). Il précise également que pour lui le pillage ne sous-entend pas la recherche d'un profit personnel, en faisant passer les découvertes d'un autre auteur pour siennes. Il donne plutôt à voir le pillage comme la recherche d'un garant. Contrairement au vol, dont l'objectif est de dissimuler la provenance de l'objet dérobé, le pillage revendique l'origine pour justifier de la valeur du bien. Il serait difficile de ne pas s'arrêter un moment sur le verbe « to plunder » car il évoque à bien des égards une problématique étroitement liée à la condition cosmopolite. Le rapport irrévérencieux du cosmopolite à sa culture d'origine et à l'idée de frontière précipite inévitablement toute réflexion sur l'appropriation vers des considérations de droits, de propriété et dans une plus large mesure, de morale : ces considérations désignent des réalités précises pour lesquelles (dans le cadre des études postcoloniales par exemple) la question de l'appropriation recouvre des périodes historiques précises et des évènements le plus souvent traumatiques à l'échelle des individus, et des sociétés[1128]. Ceci étant, comme pour l'exil, Thirlwell provoque encore une fois les consciences en employant un vocabulaire et des notions sensibles d'un point de vue politique, culturel et moral – tout comme Calvino avant lui lorsqu'il comparait sa pratique à un larcin. Nul doute que son utilisation laudative du verbe « *to plunder* » puisse choquer et déplaire. Mais il importe d'appuyer la distinction entre cosmopolitisme politique et cosmopolitisme désinvolte, lequel invite à apprécier des lectures paradoxales (après tout, le terme vient du Grec *paradoxon*, qui signifie 'opinion contraire') et donc contraires aux modèles de pensée habituels.

[1126] *Ibid,* pp. 73-74.
[1127] Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ».
[1128] En 2018, le Royal Albert Museum de Londres a par exemple engagé des discussions avec le gouvernement éthiopien afin de lui retourner (sous forme de prêts à long terme) des trésors nationaux pillés suite à la capture de Magdala en 1868.

Comme le suggère l'image des eaux internationales et le rôle de la traduction chez Thirlwell, l'espace du roman s'apparente à un espace partagé, une qualité collective portant inévitablement atteinte à la sacro-sainte notion de propriété. Selon Thirlwell, la littérature est le fruit d'un commerce entre marchands et voleurs, qui se partagent d'ailleurs le patronage d'Hermès, messager des dieux, dieu du carrefour et figure mythologique du *trickster*, entité désinvolte suprême en charge de « la communication inter-individuelle dans la fête du tabac échangé »[1129], comme l'énonce Michel Serres. La qualité désinvolte de la pratique du roman de Thirlwell s'exprime le plus clairement dans les notions de plagiat et d'écriture collective, et manifeste chez lui un « refus absolu du respect, de l'idée de propriété »[1130]. Si le transport romanesque est une notion on ne peut plus pertinente chez Thirlwell (voir chapitres 5 et 6), on peut maintenant conclure que le commerce des formes littéraires est comparable à un commerce illicite. Ce fonctionnement n'est d'ailleurs pas étranger à l'essai, ce qui explique d'autant plus l'affection de Thirlwell pour cette forme. En effet, la figure de l'écrivain voleur apparaît également chez Montaigne, dans la mesure où l'essayiste « s'expose ouvertement au larcin comme il a pratiqué le larcin »[1131], ce pourquoi Maxime Decout en vient à parler de « sommation au brigandage »[1132]. L'œuvre de Thirlwell semble ainsi suggérer que romanciers et essayistes observent une posture désinvolte commune face à la propriété d'autrui et de soi : d'où l'accent mis par Thirlwell sur la notion d'écriture collective. Il ne s'agit pas uniquement d'un principe théorique car on se souvient que *Kapow!* est le fruit d'une collaboration avec l'éditeur Visual Edition. On peut même envisager ce projet collectif comme la concrétisation de l'intérêt de Thirlwell pour les formes d'écriture collaboratives : « I've always adored those multimedia modernist magazines: or also the books in Moscow in the 1920s, like El Lissitzky's Mayakovsky. So yes, the idea does interest me »[1133]. On précise que ce désir n'exprime pas la volonté d'en finir avec la pratique solitaire de l'écriture. Il s'agit plutôt d'une invitation à penser l'écriture, et le roman, comme une pratique collective en solitude :

> I do also sometimes feel sad that a certain freedom of thinking about art among artists isn't quite replicated in the thinking of literature. I enjoy trying to imagine ways in which literature could be made more liberated […] I think I also find the general idea of collaboration intriguing […] It's interesting how far literature is conceived as a singular project: whereas it seems to me that there are more mini-collectives and collaborations

[1129] Michel Serres, *Hermès I. La communication*, p. 245.
[1130] Thirlwell, *Le livre multiple*, p. 138.
[1131] Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, p. 152.
[1132] *Ibid.*
[1133] Susan Tomaselli, « Variations on a theme ».

> that are possible. Not just artists and writers, but also writers together: like Bioy Cesares and Borges inventing their authors and works[1134]

Thirlwell cherche à transcender la définition de la littérature comme entreprise solitaire et auto-suffisante. Il prend ainsi en modèle les arts-plastiques afin de suggérer la possibilité d'une pratique artistique collective faisant de l'œuvre un multiple par définition. Mais c'est surtout du côté du cinéma que l'intérêt marqué de Thirlwell pour le travail collectif provient, et qui a pour conséquence de fragiliser l'idée même d'auteur : « There's a technical difference, which is that film is pure collaboration. I'm not sure that the idea of authorship really makes sense in cinema »[1135]. C'est ce que la vision de l'écriture comme traduction fait également transparaître, puisque la traduction est au sens large une forme de collaboration. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre *Multiples*, un projet ayant permis à Thirlwell d'expérimenter avec son idée de littérature collaborative, à la croisée de la traduction et de la réécriture. Ce projet, ainsi que le roman *The Book of Zinik* co-édité avec Daniel Kehlmann, sont selon Thrilwell l'expression du besoin de créer des « laboratoires et des expériences multilingues »[1136] afin de faire reconnaître les degrés de collaboration (ou de co-production) que tout style et toute œuvre impliquent :

> Peut-être le concept manquant est-il en fait celui de collaboration, ou de coproduction. Car cette idée de traduction comme second original soulève nécessairement le problème de la propriété littéraire. Toutes les questions de traduction sont à la fois éthiques et esthétiques ; ce sont des tentatives de respecter à qui appartient quoi. Or, il n'est point de réponse évidente[1137]

On peut également ajouter à cette liste l'installation Studio Créole, qui orchestre au sens propre et sens figuré la rencontre des langues, des voix et des auteurs dans un seul et unique projet multimodal. Ceci étant, on ne peut nier que Thirlwell reste malgré tout un écrivain solitaire dans le sens habituel, à la recherche d'une forme romanesque nouvelle et singulière. C'est pourquoi son projet esthétique n'est pas tant de faire de l'écriture une entreprise collective au sens propre mais plutôt d'éclairer, et d'assumer, l'irrémédiable multiplicité qui sous-tend toute écriture, même lorsque l'auteur travaille de manière indépendante. En d'autres

---

[1134] *Ibid.*
[1135] Voir interview en annexe.
[1136] « There is a definite need for more multilingual laboratories and experiments. I'd like to see more cross-linguistic collaborations. I'm doing something with Daniel Kelhmann, which we way or may not ever finish; and I keep talking with José Peixoto about a mutual project with Pessoa, who, after all, also wrote in English », Frances Riddle, « An interview with Adam Thirlwell », *Asymptote* (notre traduction).
[1137] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 430.

termes, une œuvre n'est selon Thirlwell jamais isolée, et un style n'est jamais le pur produit d'un seul auteur.

b. « The appropriation game »[1138] – la littérature comme appropriation croisée

La multiplicité exprime ainsi chez Thirlwell la conscience que toute forme d'écriture orchestre la rencontre de plusieurs auteurs, de plusieurs influences : une œuvre ne peut jamais être réduite à un seul homme, une seule réalité. La notion d'entre-deux étudiée dans la deuxième partie ne désigne donc pas seulement l'origine juive de Thirlwell ni sa conception cosmopolite de la littérature : « *halfness* » désigne également le principe d'appropriation central à sa conception de la littérature. Partant de son refus d'être cerné ou défini avec exactitude (« I saw what I was writing as a refusal to be pinned down »[1139]), Thirlwell semble déployer une réflexion plus large sur l'identité en questionnant l'idée d'« inauthenticité » comme source de créativité, à travers les notions de création, d'imagination et d'écriture .

L'appropriation est partie prenante de la notion de cosmopolitisme. Dans la mesure où le cosmopolite revendique une appartenance multiple, on observe dans cette condition la capacité de faire sien ce qui est étranger et différent, tandis que la désinvolture permet de rendre étranger ce qui est propre. Depuis la position de curiosité et d'ouverture dont le cosmopolite jouit, les autres cultures sont autant de différences qu'il s'agit de découvrir, de comprendre et d'intégrer à soi. Chez Thirlwell, la question sensible de l'appropriation est l'un des mécanismes stylistiques majeurs comme en témoigne *The Escape*, dans lequel Thirlwell affiche ouvertement les emprunts et les citations (sans pour autant fournir des références précises, ni le degré de modification apporté aux originaux). En revanche, l'invitation à s'arrêter sur la question de l'appropriation n'est pas seulement cantonnée à ce que Genette appelle l'intertexte. Si l'on pense au rôle du cosmopolitisme dans la poïétique de Thirlwell, on remarque que pour lui l'acte de traduire cristallise sa réflexion sur l'appropriation, si ce n'est sur l'ensemble des pratiques et des problématiques stylistiques liées à l'art du roman. Ainsi appréhendé selon la perspective de l'« interstice cosmopolite »[1140], pour reprendre

[1138] Expression empruntée à Ralph Ellison, voir « The Little Man at Chehaw Station », in *Going to the Territory*, p. 28.
[1139] Lichtig, « Interview with Adam Thirlwell », p. 37.
[1140] Par cette expression, je fais volontairement écho à la notion d'interstice chez Bhabha : « the overlap and displacement of domains of difference », Bhabha, *The Location of Culture*, p. 2.

l'expression de Homi K. Bhabha, le roman s'affirme comme un objet instable et incertain qui porte atteinte aux notions d'originalité et d'authenticité.

Cependant, le processus d'appropriation n'est pas le seul fait du cosmopolitisme. Par le terme « appropriation », on regroupe l'ensemble des techniques et dynamiques permettant à Thirlwell de puiser l'inspiration dans une œuvre, une culture, un genre, un art. L'appropriation désigne une réalité immémoriale du processus artistique : à travers l'interaction continue des œuvres et des pensées, l'évolution de la littérature s'inscrit dans une dialectique du soi et de l'autre, qui a pour effet d'interroger les notions d'identité et d'altérité. On entend ici un écho de ce que Kundera appelle l'« énigme du moi », et qui représente selon lui l'interrogation élémentaire du roman :

> tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous crées un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé[1141]

La question du moi (ou les questions du moi) occupe une place tout aussi centrale dans la philosophie du roman de Thirlwell, comme en témoigne le caractère incertain assumé de son identité et de sa vision de la littérature : une littérature à moitié juive. C'est donc sans surprise que l'on observe dans son œuvre le recours à l'allusion, à l'emprunt et à la filiation, comme le montre le champ romanesque dans lequel *The Escape* s'inscrit :

> Haffner was meant to compare to Hans Castorp in Mann's novel, "The Magic Mountain," which is also—like "The Escape"—set in a mountain retreat. Or rather, the whole novel was meant as some crazed finale to the last century's European novels that used a placid mountain retreat to refract a society's energy: "The Magic Mountain," then, but also Bohumil Hrabal's "I served the King of England," or Milan Kundera's "Farewell Waltz"[1142]

Du propre aveu de Thirlwell, *The Escape* mobilise un ensemble de références nécessaire à la sa conception du roman (il appréhende en effet ce roman comme l'aboutissement d'une lignée romanesque : « an epilogue, or a coda to Mann's style »[1143]) ainsi qu'à son exécution (il y glisse des citations et des emprunts). On a donc là un exemple du lien inséparable entre écriture et lecture dans la pratique de Thirlwell. Pareil à l'exemple de *Miss Herbert*, on

[1141] Kundera, *L'Art du roman*, p. 35.
[1142] Crouch, « The Exchange: Adam Thirlwell ».
[1143] *Ibid.*

retrouve dans cette citation l'importance accordée à la lecture, citation qui rend également compte de la dimension communautaire de ses romans (ce sur quoi on reviendra). En ce sens, *The Escape* semble fournir le meilleur point de vue sur la pratique de Thirlwell pour sonder les questions d'influence et d'originalité. Il s'agit en effet d'un roman autour duquel gravite un certain nombre d'œuvres satellites, et qui participe au développement thématique de l'idée de « conclusion », comme le déclare Thirlwell :

> I suppose this novel was in fact trying to work out what we even mean by an epilogue, or coda—how it might be possible to put off an ending at all. But this coda's therefore less weighed down, less grand, less world-historical than the grandeur of the modernist twentieth century. Because Haffner, let's be honest, would be terrified to be in a Thomas Mann novel. Compared to Castorp or Aschenbach, he's uncultured, ordinary; a klutz, a schmuck which is why he fits happily in a novel by me[1144]

Ainsi, Thirlwell affiche ses influences littéraires dans ses propres romans : les digressions essayistiques de *Politics* rappellent volontairement le style musico-digressif de Kundera ; les expérimentations typographiques et formelles de *Kapow!* font penser aux manipulations visuelles dans *Tristram Shandy* de Sterne. Les influences palpables dans l'œuvre de Thirlwell permettent ainsi au lecteur de contempler une constellation littéraire dans laquelle chacun des romans de Thirlwell amasse des œuvres satellites, laissant envisager chaque œuvre comme autant de systèmes solaires (sans pour autant hiérarchiser les œuvres). Autrement dit, chez Thirlwell des héritages multiples prennent part à l'invention de sa propre identité artistique. Ainsi, Thirlwell semble dire qu'inventer sa propre voix implique d'avoir recours à la voix des autres, ce qui a pour effet de complexifier la définition de ce qu'est l'originalité pour Thirlwell.

En effet, Thirlwell n'a de cesse de rappeler qu'une œuvre n'est jamais une création *ex nihilo*. Selon lui, aucun auteur ne peut prétendre à l'originalité absolue dans la mesure où un texte de fiction fait inévitablement partie d'un continuum. Roland Barthes, rappelons-le, observe également que l'écriture est un « composite […] où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »[1145]. Selon la définition de Barthes, tout œuvre serait un carrefour où les voix et les identités se confondent et se métamorphosent, et où la voix de l'auteur disparaît derrière la profusion des voix, incapable de s'extraire de l'histoire littéraire, le passé ne cessant de renaître dans l'écriture. Là où la conception de

[1144] *Ibid.*
[1145] Barthes, « La mort de l'auteur » (déjà cité).

l'écriture selon Barthes en conclut à la mort de l'auteur, la pratique de Thirlwell laisse envisager que l'auteur n'existe justement qu'à travers ses interactions avec l'autre, son identité faisait surface dans l'abîme confus de l'écriture. On constate que, d'après Thirlwell, l'identité de l'auteur se définit comme pétrie de doutes et d'interrogations, ainsi « fondé[e] sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines »[1146], comme le précise Kundera.

Il en ressort une conception de l'identité multiple qui se construit par la désinvolture. Plutôt que de subir et de se limiter à une tradition héritée, Thirlwell met en avant la recherche active d'héritages littéraires et culturels dans lesquels l'auteur peut puiser son inspiration en choisssant les influences qui lui permettront de s'imaginer librement. À la différence de l'écrivain qui distille selon les médiums l'expression de son identité, le romancier tel que Kundera et Thirlwell semble envisager l'identité comme une construction, comme le souligne la nécessité selon Thirlwell d'inventer une voix. Le roman désigne ainsi un espace où l'identité est assumée comme invention selon une posture dissidente (partagée avec le cosmopolite) – ce qui signifie qu'extraire les influences de l'œuvre d'un romancier, selon Thirlwell, revient en somme à décoder un ADN romanesque compilé par les propres soins de l'auteur. Une fois encore, l'œuvre de Thirlwell insiste sur le clivage entre héritage généalogique imposé et héritage romanesque approprié. Il est indubitable que Thirlwell se plaît à exploiter l'incertitude de l'identité dans sa pratique de romancier (voir chapitres 1 et 2), ne serait-ce qu'en brouillant les frontières entre réalité et fiction, afin de remettre en question les termes sur lesquels notre identité et notre singularité reposent (une confusion que l'imaginaire pluriel des romans de Thirlwell reflète).

Autrement dit, la démarche manifeste d'appropriation dans l'œuvre de Thirlwell semble indiquer que le moi est toujours autre. Chez Thirlwell, l'appropriation est l'un des mécanismes de son imaginaire désinvolte, par lequel il revendique l'influence d'autres auteurs comme un élément constitutif de l'élaboration de ses romans, et de son identité romanesque. Cependant, on précise que l'appropriation chez Thirlwell concerne surtout des techniques d'écriture et de composition, comme en témoignent les titres de *Politics* et de *The Escape*, que Thirlwell justifie en ces termes : « With *Politics* and *The Escape*, the title was the basic theme—the centre of a network […] Often I discover the title through the writing: the titles *Politics* and *The Escape* were kind of nodal markers »[1147]. L'utilisation d'un mot comme point nodal témoigne ainsi de son rôle de « carrefour thématique » dans le roman (*Politics*

[1146] Kundera, *L'Art du roman*.
[1147] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell ».

serait ainsi une variation autour de la notion de politique ; *The Escape*, autour de la fuite). Cependant, le mécanisme de ces deux titres rappelle une technique similaire utilisée par Kundera, si bien qu'on peut envisager que Thirlwell s'est approprié la forme de Kundera (inspirée de la fugue) : ainsi, ces deux titres sont eux-même une variation de la technique romanesque de la fugue. Pour s'en convaincre, on observe que Kundera privilégie lui-aussi des titres-mots (en particulier pour les romans de son cycle français), tels que *La Lenteur*, *L'Identité* ou encore *L'Ignorance*[1148]. En apparence triviale, cette ressemblance, qui ressemble à s'y méprendre à la pratique de Kundera, est soulignée par l'explication qu'en donne Thirlwell :

> Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux[1149]

On peut dégager un parallèle entre « *the basic theme* » chez Thirlwell et « mots-thèmes » chez Kundera, sans oublier que l'idée du roman comme « *network* » et des titres-thèmes comme *« nodal markers* » sont autant de concepts qui renvoient indirectement à la conception kunderienne du roman : l'exploration de thèmes sous formes de variations où l'auteur « examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »[1150].

Les raisons ayant amené à l'invention de ces titres suggèrent ainsi que Thirlwell s'est approprié la technique de Kundera, d'autant plus que *Politics* évoque ouvertement, rappelons-le, la question de l'appropriation. Ce roman assume en effet l'influence de Kundera : qu'il s'agisse de la structure thématique de l'œuvre, de la division en courtes parties (très fréquente dans le cycle français de Kundera) ou encore la rencontre du récit et de l'essai, sans oublier le recours aux digressions philosophiques. D'autant plus que Kundera lui-même apparaît dans le roman, étant ainsi mis en scène dans la fiction comme il le fit avec Goethe et Nietzsche dans *L'Immortalité*.

Autrement dit, Thirlwell ne se cache pas d'envisager sa pratique de romancier comme un travail d'appropriation, ce que la notion de littérature de seconde main laissait déjà entendre en début de partie, sans oublier que c'est une conception de l'écriture comme

[1148] Les romans de son cycle tchèque ne sont pas en reste pour autant : *La Plaisanterie* et *L'Immortalité*.
[1149] Kundera, *L'Art du roman*, p. 104
[1150] *Ibid*, p. 175.

pratique à plusieurs mains que la traduction donne à penser. C'est pourquoi la traduction corrode autant la souveraineté de l'idée de littérature nationale que la souveraineté du moi de l'artiste. On peut ainsi dire du roman qu'il est la mise en mouvement d'une pensée autonome naviguant sans contraintes insurmontables sur les eaux internationales de l'imagination et de la créativité. Ce faisant, le roman parle une langue esthétique apatride et a-personnelle : le roman international n'est jamais le produit d'un seul auteur. C'est pourquoi l'esprit du roman international remet en doute la fixité de identité, se faisant porteur d'une conception de l'identité qui « n'advient que par l'altérité », ainsi que le formule Henri Meschonnic[1151].

Thirlwell inscrit par conséquent sa pratique dans une conception du roman dont la langue n'est pas élaborée en dogme, mais une langue impure et contaminée, en perpétuelle déformation : une langue qui semble nous dire que le monde ne peut qu'être traduit et retraduit selon les styles successifs d'auteurs et traducteurs multiples. Ainsi que le suggère la traduction comme paradigme de l'écriture thirlwellienne, l'art du roman s'apparente à une langue sans réelle attache, que les auteurs définissent et redéfinissent chacun à leurs manières : semblable au langage dont il dépend, le roman est un bien et un savoir collectif. Signe manifeste de l'évasion du langage, l'art du roman dévoile un être au monde traduit qui, à la manière de la traduction, extirpe la pensée hors de son idiome (existentiel) d'origine et hors du moi de l'auteur.

C'est la raison pour laquelle le roman désigne pour Thirlwell la langue la plus à même de dire l'existence de l'être humain de manière vraie : non d'un point de vue général, épuré et abstrait mais par le détail du style. Pour rappel, Thirlwell déclare que « l'essence profonde du roman [et par extension de sa langue] est une unité multiple »[1152], dont l'évolution repose sur le principe d'une chaîne irrésolue d'erreurs et d'heureuses maladresses que *Miss Herbert* met délibérément en abyme : « *Miss Herbert*, let's remember, is written with a full acceptance of the mistake, the anachronism, the side effect »[1153]. On a là une idée constante dans la pensée de Thirlwell, idée phare de sa « théorie » du roman international, dans laquelle la traduction aide à saboter toute tentative de faire de l'art du roman une histoire ou même une forme idéale :

> All through this book, I have been arguing that style is the most important thing, and survives its mutilating translations—that although the history of translation is always a

[1151] Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, p. 177.
[1152] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 52.
[1153] Thirlwell, *Miss Herbert,* p. 249.

> history of disillusion, somehow something survives. Yet this still shocks me, with my aesthetic prejudices, and preferences[1154]

En tant que genre fondé puis façonné par la traduction, le roman s'impose comme l'art de l'erreur, de la relativité et du doute. Son histoire est celle d'une incertitude et d'une insuffisance fondamentale (on pense à l'analogie de Cervantes, comparant l'œuvre traduite à l'envers d'une tapisserie) que chaque œuvre, et auteur, rejoue selon ses propres règles. Ce faisant, on en vient à apprécier la désinvolture constitutive du roman, que l'on pourrait définir comme l'art de déformer la réalité pour atteindre le vrai. Thirlwell signale ainsi que le le roman ne peut être pris au sérieux car il est fondé sur le constat élémentaire de son insuffisance. Mais sans se limiter à cet échec, l'art du roman permet selon Thirlwell d'intégrer au style l'insuffisance du langage et sa tendance à l'erreur. De la sorte, il fait de l'imperfection du langage (le propre de la nature du roman et de l'être humain) l'objet même de son imaginaire ironique. Ainsi que le conclut Thirlwell :

> car tout bien considéré, la vérité sur l'homme est par nature ironique, écrit Thomas Mann dans son essai sur Tchekhov. Et il a raison : cette ironie est universelle. La mort elle-même n'est pas épargnée par cette comédie des erreurs[1155]

La désinvolture du roman consiste donc à rechercher le vrai en méditant l'erreur à travers les faillites du langage, à commencer par sa tendance à l'abstraction qui prive de sa significance le détail de l'existence : « Rien n'est purement grandiose. Non, le roman est un art de la miniaturisation et de la complication, visant à restaurer les objets pour qu'ils retrouvent leur véritable petite taille. C'est là un projet exubérant. Tout art, même le plus triste, se fait dans le ravissement »[1156]. C'est pourquoi l'imperfection universelle de l'expérience est le constat à partir duquel le roman désinvolte forge en souriant sa capacité de penser le monde, comme Thirlwell le précise : « although this book is an attempt to describe the utopian desire for a rustless and larvae-freestyle, the lost ideal of Miss Herbert, it is not set in a utopia […] Its subject is not cosmopolitan utopia, but universal imperfection »[1157]. La désinvolture trouve ainsi dans le roman international une expression formelle apte à promouvoir l'expression d'un langage qui libère et désacralise l'existence, en la pensant selon un continuum d'expériences. Tout comme la traduction incite à penser la littérature selon un

[1154] *Ibid,* p. 429.
[1155] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 268.
[1156] *Ibid*, p. 390.
[1157] *Ibid,* p. 274.

continuum d'œuvres qui dialoguent et se complètent, la pratique du roman donne à voir la littérature comme un phénomène continu entre les langues, les œuvres et les auteurs.

La philosophie romanesque de Thirlwell souligne et positionne au cœur de sa fiction une limite évanescente entre soi et autrui. Il est possible de désigner son œuvre comme un espace d'appropriations croisées où la technique du pastiche engage l'imagination dans ce que João De Castro Rocha appelle une « poétique de l'émulation », qu'il définit ainsi : « appropriating the whole of literary tradition with innovative freedom and a freeing irreverence »[1158]. Rocha fait ici référence à la poïétique de l'auteur brésilien Machado de Assis, dont l'œuvre interroge le rôle de l'influence et le statut de l'œuvre influencée dans la création littéraire. La question de l'appropriation littéraire que Machado de Assis soulève est profondément liée à la traduction, problématique centrale pour tout auteur issu de culture dite « périphérique » (désignant les cultures non-hégémoniques). Face à l'influence des canons imposés par les cultures hégémoniques, Machado de Assis adopte une philosophie de réappropriation qui passe par la traduction, la lecture et la réinvention des œuvres étrangères. L'exemple de Machado de Assis n'est pas anodin puisque Thirlwell l'évoque dans *Miss Herbert*, en s'attardant sur l'importance que le romancier brésilien accorde à la traduction. Selon Thirlwell, la traduction chez De Assis témoigne de la nécessité pour tout romancier de transcender son caractère provincial : « The history of Machado de Assis's translations demonstrates the problems of provincial taste: they show what he was up against. Like every novelist, he had to cope with his own provinciality, and learn an international technique. The opposite of his work was his library »[1159]. Derrière la traduction, c'est donc l'importance de la lecture comme apprentissage de techniques internationales sur laquelle Thirlwell insiste, utilisant l'image de bibliothèque de Machado de Assis comme allégorie du caractère fabriqué et non inné de l'art du roman : « This library is an allegory. Gradually, through hard work, he stopped being provincial: he became unique, and international »[1160]. Il y a là un écho intéressant entre l'optique de Calvino et celle de Machado de Assis, deux écrivains qui convergent en une conception de l'art du roman comme phénomène d'internationalisation où l'auteur devient paradoxalement unique en accumulant et en s'appropriant des techniques, des styles et des formes inventés de par le monde, phénomène d'appropriation que Rebecca Walkowitz nomme « universal domestication »[1161]. Thirlwell revendique également que le

[1158] De Castro Rocha, *Toward a Poetics of Emulation*, p. 87.
[1159] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 223.
[1160] *Ibid*, p. 224.
[1161] Rebecca Walkowitz, *Born Translated: the Contemporary Novel in the Age of World Literature*.

romancier devient singulier à partir du moment où il apprend à faire sien des traditions et des héritages multiples. D'autant plus paradoxale, sa propre démarche d'internationalisation du roman observe un processus de marginalisation, empruntant le chemin inverse de Machado de Assis dans la mesure où, pour reprendre l'allégorie évoquée, la bibliothèque de Thirlwell est tournée vers la périphérie. Tandis que Dickens et Flaubert se croisaient en traversant la Manche, il semblerait que De Assis et Thirlwell se croisent au-dessus de l'Atlantique. En effet, les deux grandes traditions vers lesquelles Thirlwell tourne son attention, le roman d'Europe centrale et le roman d'Amérique latine, ne sont pas, à proprement parler, des centres culturels hégémoniques étant donné que ces deux « traditions » désignent moins des traditions pures que des filiations croisées, un bric-à-brac de formes et d'influences multiples. Ainsi, Thirlwell se tourne vers des pôles littéraires qui sont eux-mêmes périphériques (il suffit de penser aux lamentations de Kundera qui observe à plusieurs reprises que l'Europe centrale ne fait pas partie de l'histoire de l'Europe de l'Est).

Il est donc possible de rattacher le phénomène de tropicalisation de Londres dans *Lurid & Cute* (voir deuxième partie) à ce processus de marginalisation du roman thirlwellien. Cette dynamique conforte la distinction esquissée tout au long de la thèse entre roman international et roman universel, car ce dernier impliquerait la reconnaissance de qualités hégémoniques (formes, styles, valeurs littéraires, langues) nécessitant d'être adoptées par tous, ce qui sous-entend un rapport de force entre les cultures centrales et périphériques (l'universalisme implique par conséquent que le centre et la périphérie sont hiérarchisées). La visée du roman international est bien distincte car elle ne reconnaît aucune culture centrale, seulement de multiples territoires culturels enchâssés les uns dans les autres. En somme, Thirlwell envisage le roman international comme une forme de copropriété littéraire, dans laquelle les auteurs façonnent des styles en accès libre, et qui témoigne selon lui du « caractère transposable des machines littéraires »[1162], grâce auquel « le style est approprié, puis retravaillé »[1163]. On observe en effet que le travail d'écriture apparaît surtout chez Thirlwell comme un travail de relecture au sens large du terme :

> Oui, j'adore la théorie nabokovienne de la forme parfaite, et pour autant je sais qu'elle ne peut se réaliser. Le roman n'est envisageable qu'en tant que structure s'inscrivant dans la durée : dans son écriture comme dans sa lecture. C'est un avion imaginaire […] Chaque

[1162] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 311.
[1163] *Ibid.*

> lecture sera acte de mémoire : c'est pourquoi chaque vraie lecture, autrement dit, devra être relecture, dans laquelle on puisse de nouveau manipuler les détails avec amour[1164]

En effet, il ajoute ensuite que le sens du roman naît de ce travail de relecture :

> Leur sens n'émerge qu'au cours du processus de composition. Le sens est un effet secondaire de la gigantesque entreprise d'écriture et de réécriture. Car un roman est un avion qui s'assemble tout seul. Un roman est multiple[1165]

Par relecture, Thirlwell fait référence au travail d'édition que l'écriture implique nécessairement. On pense au travail de Joyce sur les épreuves de *Ulysses*, qu'il édite, annote et enrichit sans relâche, ce que Thirlwell appelle « l'effort multiple visant à recomposer une vérité pour le lecteur »[1166]. Mais chez Thirlwell, la relecture porte tout autant sur sa propre œuvre que sur les œuvres qui le précédent et l'entourent. Pour être plus précis, l'originalité d'une écriture romanesque selon lui se révèle dans le processus de relecture, un processus au cours duquel l'auteur approfondit de manière toujours plus détaillée le potentiel stylistique d'une œuvre. C'est pourquoi Thirlwell considère relecture et réécriture comme un même effort, car pour lui, « [t]oute valeur littéraire repose sur le labeur »[1167], si bien que « [l]'écart séparant le premier jet du style final est une façon de jauger ces valeurs : une façon de comprendre qu'un brouillon n'est rien, seules les œuvres comptent. La valeur littéraire se loge dans le fossé séparant le brouillon de sa réécriture, car toute œuvre est réécriture »[1168]. Cela le conduit à esquisser une liste d'œuvres originales qu'il considère néanmoins comme réécritures. Ainsi, « Bras Cubas est une réécriture de *Tristram Shandy* »[1169], tout comme *La Lune et les Feux* de Pavese « est une réécriture de *The Great Gatsby*, expérience sur le secret »[1170]. Les stratégies de réécriture relèvent selon Thirlwell de l'imaginaire du montage, comme il le rappelle en évoquant Pouchkine, chez qui « la parodie est la base du style et de sa théorie de la fiction – cette idée selon laquelle on ne peut se contenter d'être soi-même ; on ne peut inventer un style mégalomane. Il faut plutôt avoir conscience du style des autres »[1171]. Il en va de même pour le pastiche, qu'il invite à penser comme la dynamique fondamentale de l'imagination : « l'imagination est-elle autre chose qu'une forme de pastiche, la création

[1164] *Ibid*, p. 54.
[1165] *Ibid*, p. 202.
[1166] *Ibid*, p. 99.
[1167] *Ibid*, p. 234.
[1168] *Ibid*.
[1169] *Ibid*, p. 162.
[1170] *Ibid*, p. 303.

d'originaux inauthentiques ? »[1172] Historiquement, parodie et pastiche ont nourri les débats sur la question de l'originalité et de l'authenticité des textes. On s'attardera sur la question dans la sous-partie suivante, mais on constate dès à présent que dans la perspective thirlwellienne, parodie et pastiche font de l'écriture d'un roman un atelier, où l'histoire du roman se répète et se réinvente : un style n'est toujours que l'aboutissement temporaire d'une qualité de vision, que les auteurs à venir approfondiront et réinventeront. La qualité inachevée du roman est capitale chez Thirlwell, car en envisageant l'histoire du roman comme un atelier, on insiste sur la qualité non définitive des styles et des œuvres, faisant de l'invention romanesque une réinvention. Pour reprendre l'image du style comme machine, on remarque en effet que l'écriture romanesque s'apparente chez Thirlwell à un atelier dans lequel l'auteur expérimente avec les machines pré-existantes d'autres auteurs : en manipulant leurs mécanismes internes (démantèlement, réassemblage), l'auteur est libre de combiner ou de détourner leurs fonctionnements et fonctions. Ainsi, la liberté fondamentale du romancier est d'utiliser des machines multiples sans être contraint d'en respecter le mode de fonctionnement original ni leur fonction initiale. C'est ce processus que l'on appelle ici relecture, et qui fait de l'histoire du roman un atelier où les auteurs bricolent les styles, en les démontant et les remontant inlassablement. C'est ce qui justifie que Thirlwell insiste sur la notion de co-propriété, comme l'exprime selon lui l'exemple des traductions d'Edgar Poe en français :

> chaque valeur littéraire possède son propre jumeau inversé—si bien que du kitsch peut aussi sembler pur. La valeur est bien plus transposable que les historiens ne veulent l'admettre. Aussi la relative vacuité du style de Poe devient, en français, de la poésie pure. Oui, c'est l'une des preuves du caractère transposable des machines littéraires, et donc peut-être des conclusions encore plus démentes s'avèrent-elles nécessaires. Peut-être le lecteur international doit-il imaginer de nouvelles formes de copropriété littéraire—dans lequel le style est approprié, puis retravaillé[1173]

Traduction, parodie, pastiche et relecture sont donc autant de stratégies de réécriture par lesquelles les œuvres et les styles sont amenés à devenir autres. Assimilation, appropriation, transposition ; autant de concepts qui sont pour Thirlwell les voies de prédilection de l'écriture originale, car pour lui « [l]'histoire de Poe à Paris prouve l'un des sombres

[1171] *Ibid*, p. 63.
[1172] *Ibid*, p. 191.
[1173] *Ibid*, p. 311.

paradoxes de la réécriture : il est possible de voler quelque chose qui en fait n'a absolument jamais été là »[1174].

2. Théorie de l'imitation générale : le roman de Möbius

En valorisant le rôle de la réécriture dans sa conception du roman, Thirlwell soulève ainsi la question épineuse de l'imitation. Pour lui, comme pour d'autres auteurs, tel Jorge Luis Borges, l'imitation absolue est une impossibilité, si bien qu'il est possible de parler, chez Thirlwell, d'une philosophie désinvolte de l'imitation comme création originale. Là-encore, on est en présence d'une réappropriation désinvolte du concept d'imitation, qui a pour conséquence d'en inverser la valeur : chez Thirlwell, l'imitation est une qualité de l'écriture originale. Comme cette partie se propose de le montrer, faire de l'imitation l'une des qualités fondamentales du roman conduit à l'élaboration d'une histoire du roman dont l'espace-temps est déformé, et où les logiques ordinaires de filiation, de généalogie, et même d'histoire, sont bouleversées. Ce faisant, Thirlwell invite à contempler l'histoire du roman comme une extension de sa pratique, ou, pour le dire autrement, la pratique de Thirlwell suggère que la vision de l'histoire du roman chez un auteur renseigne sur sa qualité de vision : style romanesque et histoire romanesque seraient ainsi indissociables, la vision de l'un contenant la conception de l'autre à la manière de poupées russes. C'est pourquoi on propose de parler d'une théorie de l'imitation générale chez Thirlwell, laquelle cherche à rendre compte de la temporalité désinvolte de l'art du roman.

a. La temporalité désinvolte du roman : une histoire potentielle

Selon Thirlwell, l'histoire du roman ne peut être contenue sur un plan linéaire où les œuvres et les découvertes stylistiques se succèdent chronologiquement. L'histoire du roman apparaît comme un espace-temps à plusieurs dimensions où la flèche du temps n'observe pas un mouvement unique et unilatéral. Sa théorie du roman rend compte d'un modèle de pensée qui conçoit l'histoire du roman selon le principe d'une évolution chaotique, l'oubli, l'erreur,

[1174] *Ibid.*

la perte et le hasard, ainsi que le vol et le recel, contribuant aux inventions techniques, aux découvertes stylistiques et plus largement, aux innovations. Ainsi, le roman n'évoluerait pas de façon rectiligne, mais cyclique. De ce fait, il importe de ne pas appréhender l'histoire du roman selon Thirlwell comme l'histoire d'un progrès immuable, car pour lui la valeur de l'histoire du roman réside justement dans son caractère subjectif : l'histoire du roman n'est pas une science mais un art où la relativité règne en maître.

On a observé que le roman thirlwellien évolue dans les eaux troubles du roman métafictionnel, sa pratique oscillant entre roman et anti-roman, par laquelle le roman se prend pour objet de sa propre critique. L'incertitude inhérente de la forme souligne l'esprit de doute fondamental de l'art du roman – une valorisation du doute qui n'épargne pas l'histoire du roman. Ainsi, l'histoire du roman correspond moins à un objet de contemplation qu'à un mode d'expérimentation. Chez les romanciers, l'histoire du roman ne peut être distinguée d'une réflexion critique sur l'historiographie littéraire. Selon Thirlwell, l'histoire n'est pas à définir objectivement ni à enseigner (au risque d'endoctriner les auteurs dans la paralysie d'une seule forme) : elle consiste plutôt en une invention, d'où le rapport constant entre fiction romanesque et histoire du roman chez des auteurs comme Thirlwell, Kundera ou encore Roth. Dans cette perspective, la conception de l'histoire du roman d'un auteur est contenue en germe dans sa fiction – ou inversement, la fiction d'un auteur contient en potentialité une vision de l'histoire du roman. En ce sens, l'art du roman dissimule toujours l'histoire du genre. On a là une conception subversive de l'histoire (littéraire), qui renverse le rapport entre théorie et pratique. C'est ce que l'on a pu voir avec *Miss Herbert*, qui bouscule la frontière entre historiographie et fiction, tout en témoignant d'une confusion volontaire entre différents plans : critique, théorie, fiction. D'une certaine manière, *Miss Herbert* officie dans l'œuvre de Thirlwell comme support scénographique, offrant au lecteur un arrière-plan théorique aux romans de Thirlwell. Mais en multipliant les fuites entre le devant de la scène (fiction) et les coulisses (théorie), l'art du roman de Thirlwell tend à confondre premier plan et arrière-plan, si ce n'est inverser le rapport entre eux. Pareil à la structure double brin du génome, le visage bifrons de *Miss Herbert* symbolise l'entrecroisement du roman et de l'histoire du roman l'un autour de l'autre pour former la double hélice du style romanesque de Thirlwell : loin de toute vérité factuelle, l'évolution de l'histoire du roman selon Thirlwell abandonne la chronologie linéaire pour embrasser la qualité curviligne de l'espace-temps romanesque.

Thirlwell précise d'ailleurs que l'espace-temps du roman n'observe pas une logique temporelle ordinaire puisque « [l]'idée qu'un romancier se fait du temps diffère de l'idée

ordinaire qu'on en a »[1175]. Le temps est l'une des préoccupations centrales à l'art du roman, ne serait-ce que du point de vue de l'expérience de lecture, qui est celle d'une temporalité spécifique. Par exemple, *Lurid & Cute* et *Kapow!* correspondent à deux expériences de lecture, et deux temporalités, drastiquement différentes. Tandis que *Lurid & Cute* impose un flot de parole dense et continu, *Kapow!* privilégie un texte fragmenté où la lecture se veut moins linéaire que digressive. Linéarité, digression, fragment, assemblage suscitent autant de temporalités de lecture différentes. Ainsi, on peut se figurer le temps comme un méta-thème de l'art du roman[1176], méta-thème qui est naturellement le cœur de toute histoire du roman. C'est un constat similaire qui amène Wladimir Krysinki à observer que « l'histoire du roman n'est pas linéaire [mais plutôt] une progression de signes dans un espace irrégulier, discontinu, traversé de nœuds »[1177]. Cet espace-temps du roman peut ainsi être envisagé comme une structure topologique, dont la définition désigne un espace subissant des déformations continues. C'est pour cette raison que l'on peut à son tour qualifier l'histoire du roman selon Thirlwell d'objet multiple. Cette multiplicité s'exprime par le refus d'observer une temporalité linéaire au profit d'une temporalité potentielle : l'histoire du roman n'est pas ce qui a été mais plutôt ce qui pourrait être. En effet, Thirlwell affirme que :

> l'art international du roman n'est pas une invention évidente. Elle requiert d'accepter de nombreux paradoxes, de nombreux retournements. Le chatoiement de l'unique et du collectif requiert de nouvelles théories sur le temps et l'espace. Il s'avère, si l'on suit la logique de l'art du roman, que le temps comme l'espace sont exposés à une dissolution rapide[1178]

On propose ainsi de regrouper les qualités paradoxales de l'espace et du temps sous l'idée de temporalité désinvolte, laquelle désigne la condition relative de l'espace-temps du roman conçu par Thirlwell.

En effet, l'évolution du roman, et par là les rapports et influences entre les œuvres, ne se cantonnent pas au simple modèle généalogique de la filiation et de la tradition, selon un transfert de savoir d'une génération à l'autre. Chez Thirlwell, les œuvres ne sont pas séparées entre elles par des cloisonnements temporels comme époques et mouvements artistiques. Bien au contraire, l'histoire du roman apparaît chez lui comme un phénomène continu, selon une continuité et une contiguïté multidirectionnelles des œuvres. En tant qu'histoire potentielle et

[1175] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 141.
[1176] On reviendra sur la question dans la prochaine partie.
[1177] Krysinski, *Carrefours de signes : essai sur le roman moderne*, p. 77.
[1178] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 332.

multiple, l'histoire du roman peut s'envisager comme un objet indéfini et indéfinissable que chaque époque, et même chaque auteur, est libre de reconfigurer librement. C'est la raison pour laquelle Thirlwell considère l'art du roman international comme un geste d'invention du point de vue formel, mais aussi du point de vue historique : écrire un roman, c'est aussi réécrire l'histoire de la forme et réinventer ses vérités. C'est la raison pour laquelle on parle d'un renversement de la causalité, d'une temporalité sens dessus dessous, où le voisinage des œuvres n'est pas ordonné par la contingence de leur publication chronologique (un enchaînement factuel), mais régi par une multiplicité de liens stylistiques, thématiques et philosophiques. L'art du roman correspond dans ces termes à une forme d'écriture inactuelle et intempestive, donc désinvolte selon la définition de Nietzsche que rappelle Metaux : « La désinvolture de l'art d'après Nietzsche [...] peut être qualifiée d'« inactuelle et d'intempestive ». Elle se caractérise par l'éternel retour de formes comme autant de forces […] non et supra-historique »[1179]. En effet, en s'opposant à la conception hégélienne de l'histoire, Nietzsche envisage « une histoire de l'histoire beaucoup plus complexe qui aboutit à privilégier l'histoire critique du point de vue de l'Éternel Retour des œuvres d'art, désinvoltes par principe. Il est assurément le premier à proposer une histoire du monde du point de vue des œuvres d'art »[1180]. D'une manière semblable, c'est sur la base d'un éternel retour des formes que Thirlwell appréhende l'histoire du roman, comme en témoigne l'écriture de *Miss Herbert,* qui pense l'histoire du roman selon les principes de juxtaposition, de répétition et de variation :

> I think I wanted to see how much one could do with this idea of thematic juxtaposition and variation—how much it might be possible to make a novel out of other people's novels. Where ideas would take the place of characters. And there IS a plot, in a way: a constant backwards and forwards movement between different ideas on style and translation, which reaches some kind of sad resolution at the end. Calling it a novel was perhaps a way of pointing to the fact that even without an overt and linear argument, a book about novels could still have a form. The most abstract novel possible, but still, in a way, a novel…[1181]

Par l'adoption d'une lecture thématique, où des thèmes sont juxtaposés et subissent des variations, Thirlwell invite à contempler l'histoire du roman comme un cycle de formes éternelles, susceptibles de réapparaitre de manière intempestives, en de multiples variations.

[1179] Metaux, *La Désinvolture*, pp. 329-330.
[1180] *Ibid*, p. 329.
[1181] Baron, « On Sex, Politics, and Ping Poing ».

De la sorte, la temporalité désinvolte du roman selon Thirlwell correspond à ce 'Grand Refus' dont parle Alain Blachier : « Temps de la désinvolture, car il est à contre-courant de la vie déréglée et dévitalisée des mondains, de tous ceux qui s'enrôlent dans l'armée du système politico-social, que ce soit pour l'encenser ou pour le dénigrer dans l'éclat de rire sarcastique d'une "Grand Refus" »[1182]. Expression de la liberté caractéristique du roman, ce refus des structures et des formes préétablies fait de l'histoire du roman, pour le romancier, une tâche sans cesse reconduite. On a affaire à un processus de dissolution allant à l'encontre des définitions traditionnelles de l'histoire et du temps, par lequel le roman se refuse de plier à toute tentative de définition autoritaire de sa forme et de sa nature : l'histoire du roman représente dès lors un territoire imaginaire et existentiel où la pensée se soustrait à la dictature du temps et par extension, à la dictature du progrès et de la tradition. Partant de l'observation que « la désinvolture renverse toutes les évidences »[1183], il va de soi que l'espace-temps offre une cible de choix à l'esprit désinvolte qui cherche par-dessus tout à extraire les formes et les pensées des carcans habituels.

La temporalité désinvolte du roman insiste sur le fait que l'histoire du roman n'est pas la somme de connaissance, ou d'œuvres, mais le produit d'inventions (tout comme le roman est le produit de connaissances multiples) : l'invention est le mode de connaissance du roman. L'espace-temps désinvolte relativise le passé, le présent et le futur et dissout les distinctions entre eux. Selon le principe de dissolution étudié dans la deuxième partie de la thèse (qui a montré que les frontières de l'espace et du temps ont tendance à fusionner chez Thirlwell), les catégories temporelles usuelles cessent de s'appliquer, et leur effacement garantit la qualité atemporelle du roman : « l'artiste répète un nombre fini de formes sans souci de cohérence temporelle et cette répétition s'opère selon un infinité de modes »[1184]. On trouve chez Sterne, à n'en pas douter, l'une des expressions les plus frappantes de la temporalité désinvolte : « progressive and digressive at the same time »[1185]. Certes, cette forme s'applique dans son contexte initial à la structure de *Tristram Shandy* mais elle fournit une illustration prégnante d'une structure désinvolte, que l'on propose d'appliquer à l'histoire du roman. Thirlwell n'hésite pas à appliquer l'invention de Sterne à d'autres œuvres, pourtant très différentes en apparence. Ainsi, *Le Procès* de Kafka adopte-t-il selon Thirlwell une « structure [qui]

[1182] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 45.
[1183] *Ibid*, p. 19.
[1184] Metaux, *La Désinvolture*, p. 361.
[1185] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 185.

s'apparente à une spirale—progressive et digressive à la fois—et non une ligne droite »[1186], tandis que Balzac, ajoute-t-il, fait partie de ce que Thirlwell appelle la famille de Sterne :

> When Balzac's [*La Peau de Chagrin*] was first published, in Paris, in 1831, Corporal Trim's flourish was reproduced as the epigraph to the novel. […] It is obviously possible that Balzac used Trim's flourish as a way of signaling that *Tristram Shandy* was a novel on a similar theme to his own—a novel of freedom and compulsion. But I think that is it also, and more importantly, a literary advertisement […] that he belongs to Sterne's tradition in the art of the novel[1187]

En soulignant la filiation (peut-être) inattendue entre Sterne, Balzac et Kafka, Thirlwell illustre les filiations infinies que contient l'histoire du roman. Le principe de filiation relève alors moins de réalités historiques que de la contingence de chaque lecture, susceptible d'inventer des réseaux de connections inépuisables. C'est pourquoi Thirlwell ne cherche pas tant à démontrer l'existence de la filiation Sterne-Balzac-Kafka que d'illustrer l'atemporalité de l'art du roman :

> Good novelists may well be bad historians. Instead of attending to the historical specifics, they may well attend to what can be generalized in previous novels, and reused. They steal techniques which may have been adapted for historically specific and now irrelevant reasons. One word for this is anachronism: but another word is timelessness[1188]

De cette manière, on comprend que les romanciers soient selon lui de mauvais historiens car ils adoptent un regard artistique sur la tradition et l'histoire, par opposition à une approche rigoureusement scientifique. Pour les romanciers, l'histoire du roman n'a de réelle existence qu'en tant que pratique, ce qui revient à dire que l'histoire du roman est l'espace désinvolte de tous les possibles.

b. Imitation impossible : l'histoire du roman multiple

Dans l'univers du roman, parler de temporalité revient à parler d'identité. Second méta-thème de l'art du roman, l'identité, est une question inséparable de la forme, ou, pour reprendre l'expression de Milan Kundera, « le code existentiel »[1189] du roman. En tant qu'art

[1186] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 78.
[1187] Thirlwell, *Miss Herbert*, pp. 184-185.
[1188] *Ibid*, p. 185.
[1189] Kundera, *L'Art du roman*, p. 42.

qui médite sur l'existence et l'expérience humaine, le roman est une plateforme privilégiée pour interroger « l'énigme du moi »[1190]. Il est donc envisageable de penser de façon parallèle les qualités du roman (son identité : sa forme et sa nature) et le moi de l'être humain. C'est tout du moins ce que Thirlwell invite à penser. On peut en effet se référer à l'idée de dissolution qui, on l'a vu, représente l'une particularité du genre romanesque. Le phénomène de dissolution est également applicable à l'identité, selon Thirlwell, qui déclare que la « vérité fondamentale [du roman multiple] est tout entière dissolution : le moi du romancier dans un roman est une ambiguïté vulnérable »[1191], avant d'ajouter qu'« il est exactement aussi vulnérable et ambigu que le moi de son lecteur international »[1192]. Thirlwell se fait ainsi l'héritier de multiples auteurs qui considèrent la dissolution du moi comme un phénomène ouvrant un territoire privilégié d'investigation du roman[1193], d'autant plus exploré depuis la première moitié du XX^e^ siècle, ainsi que dans *L'Homme sans qualités* de Musil. Comme le met en évidence Tiphaine Samoyault :

> On peut lire *L'Homme sans qualités* comme l'histoire d'un être qui, après avoir fait le constat de la dissolution de son moi dans la multiplicité de ses expériences, cherche à regagner une unité par une Expérience qui serait absolue. Cela expliquerait que la digression soit dans ce texte à la fois le signe de la multiplicité et de la perte [...] Par une inversion de ce qui semblerait plus ou moins naturel à chaque lecteur, à savoir que la linéarité d'une histoire mimerait le cours de l'existence, le propos mis au compte d'Ulrich suggère l'origine métaphorique de ce mouvement de la vie inspiré par le déroulement de la narration traditionnelle [...] L'image du réseau peut succéder à celle du fil continu mais non tissé avec d'autres. Elle est à la fois une représentation de la vie, désormais chaotique et non linéaire, et une image de la narration qui doit chercher à réfléchir ce désordre dans sa forme[1194]

Une fois encore, on prend la mesure de la dimension impossible du roman. Impossible, car le roman est à même de faire cohabiter des vérités contraires et mutuellement exclusives, sans pour autant s'effondrer ni être paralysé. Comme l'illustre *Lurid & Cute* avec sa ville impossible, existant à plusieurs endroits à la fois, l'histoire du roman se révèle tout aussi impossible dans la mesure où le roman semble dire que le temps (et l'identité), bien que

---

[1190] *Ibid*, p. 35.
[1191] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 425
[1192] *Ibid.*
[1193] On pense également à la vision du moi selon Montaigne, pour qui le moi de l'homme n'est que flux et changement. Comme l'observe Jean Starobinski : « l'évidence qui s'offre ici n'est donc pas le paysage ou le relief d'un moi "profond" mieux déchiffré, mais celle du sujet ignorant et inlassable qui n'en finit jamais d'enquêter sur lui-même. L'inspection du moi, quelle que soit sa progression intérieure, n'acquiert jamais rien d'autre que la conscience musculaire du mouvement même de l'inspection », *Montaigne en mouvement*, p. 428.
[1194] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, p. 119.

conditions de l'expérience du roman (et de l'expérience humaine)[1195], n'ont de réelle existence au sens générales : ils n'existent que dans leurs expressions concrètes, spécifiques, souvent oxymoriques. C'est pourquoi l'art du roman tel que l'envisage Thirlwell s'extirpe de la chronologie et s'affranchit de l'idée de progrès : la temporalité désinvolte permet de donner à faire l'expérience du temps de manière plus réaliste – non sur un mode homogène comme la notion de progrès le suggère, par exemple, mais sur des modalités multiples, tel qu'en fait l'expérience l'être humain. D'une certaine manière, la temporalité désinvolte rend manifeste la tendance, dans l'histoire du roman, à voir apparaître ce que la théorie de la relativité générale appelle communément des trous de vers : à savoir, des raccourcis dans l'espace-temps, permettant théoriquement de relier tous les points de l'univers entre eux. Pour être plus précis, l'atemporalité du roman désinvolte subit un effet qui rappelle l'apesanteur, puisque le temps, selon la théorie thirlwellienne, semble suspendu, hors de l'écoulement habituel de la chronologie et des événements historiques. De ce fait, la structure de l'histoire du roman ressemble à la structure « impossible » de *Tristram Shandy*, une évolution étant donné que son histoire est marquée, comme en témoigne *Miss Herbert*, de détours, de pertes, de fausses pistes, d'une manière qui rappelle les diagrammes de Sterne : « En surface, ces diagrammes constituent une reconnaissance évidente que le roman de Sterne est sans forme, un pur tortillon—mais en fait, ils sont les fruits d'une plaisanterie aux dépens du lecteur assez ordinaire pour croire que linéarité est synonyme de forme. Ils sont là pour affirmer que l'idée de Sterne a de la forme est tout autre : il y voit une suspension pure »[1196].

Ces observations semblent applicables, selon la vision de Thirlwell, à l'histoire du roman dans son ensemble. Thirlwell invite effectivement à penser l'espace-temps de l'histoire du roman comme « suspension pure », grâce à laquelle les formes cohabitent simultanément, une multiplicité excessive « où avancer et reculer deviennent une seule et même chose »[1197] ; une histoire à la fois progressive et digressive, une histoire qui se nie par sa nature infinie comme dans le roman de Sterne, car une fois « soumises à l'infini, la digression et la progression deviennent une seule et même chose »[1198]. *Miss Herbert* s'articule sur un effet comparable, qui trouve son origine dans l'art de la digression de Sterne, grâce auquel le roman s'apparente à un « genre de stase étrange : les relations normales entre avant et après y

[1195] Semblable à l'équivalence temps=mouvement dans la théorie de la relativité, on peut concevoir la lecture comme un mouvement, ce qui implique nécessairement un changement, et donc le temps.
[1196] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 147.
[1197] *Ibid*, p. 145.
[1198] *Ibid.*

sont suspendues »[1199]. Autrement dit, l'histoire du roman est comparable à une singularité cosmique, ces corps célestes que l'on appelle trous noirs, aux abords desquels la fabrique de l'espace-temps est infléchie par la gravité, un point où la matière s'y agglomère de manière si dense que même la lumière ne peut en réchapper, au point où le temps se fige : un point dans l'espace contenant l'infini de l'univers et du temps. Selon cette image, l'œuvre romanesque est à la fois actuelle et inactuelle : une potentialité en puissance. La temporalité désinvolte affiche donc la nature suspendue et potentielle de l'histoire du roman, comparable à une singularité dans laquelle les œuvres, les techniques, les formes et les styles scintillent à jamais dans leur coprésence qui ressemble à une machine optique impossible qu'auteurs et lecteurs de tous temps manipulent librement. *Miss Herbert*, et la modélisation théorique de l'histoire du roman qu'il contient, donnent ainsi à voir une célébration rayonnante de multiples constellations littéraires qui parsèment l'histoire de l'art du roman, que tous lecteurs peut s'amuser à relier entre elles selon les caprices de son imagination. Objet impossible figurant dans le firmament des formes artistiques, le roman permet de jouir d'un rapport aux choses humaines en suspens, une forme d'apesanteur intellectuelle où le poids attachés aux mots et aux idées se change en une légèreté créative inouïe.

De ce fait, l'histoire du roman met sans équivoque en échec le sérieux accordé aux notions d'origines et d'originalité. Comme le formule Thirlwell, si « les causes suivent les effets […] les origines sont sans cesse déplacées »[1200]. C'est la raison pour laquelle la temporalité désinvolte du roman rend impossible l'imitation en tant que copie d'un original, car si l'on observe les lois de la temporalité désinvolte, on constate que l'imitation, la copie, peuvent précéder l'original[1201] – tout comme la structure progressive et digressive admet que Thirlwell puisse être à la fois le successeur et le prédécesseur de Sterne. C'est ce que laisse d'ailleurs entendre le rôle de la traduction selon Thirlwell, car qu'est-ce que la traduction si ce n'est la production d'un nouvel original ? Comme Thirlwell le note, « une traduction

[1199] *Ibid*.
[1200] *Ibid*, p. 139.
[1201] Le roman *Imitation* (2017) de Leonhard Praeg est un exemple d'imitation créative, qu'il compare à l'imagination composite de l'architecte qui intègre librement des éléments de styles passés. En ce sens, la copie l'amène à éclairer, rendre hommage et à poursuivre les inventions formelles et techniques rencontréés dans le modèle, *L'Immortalité* de Kundera. De l'aveu de l'auteur : « 'How does one imitate another novel without, you, plagiarising it ?' 'Well, that is precisely the idea that got me thinking in the first place. If any writer did what the architect of Our Lady of Peace did, he or she whould be accused of plagiarism. Yet, the worst it got for the architect of Our Lady was people saying things like: "Ah, it looks just like St Peter's"' », *Imitation*, p. 283.

constitue un retravail de la langue, au même titre que l'original. Une traduction peut devenir un nouvel original. »[1202]

c. Généalogies inattendues

Partant de là, l'art du roman n'a pas une origine mais des origines multiples et simultanées, et qui sont parfois même localisables dans les œuvres à venir. Dans cette perspective, le roman peut être défini comme une forme paradoxale et anachronique. Son origine ne se trouverait alors ni chez Cervantes, ni chez Rabelais, ni chez Sterne ; mais plutôt, à la fois chez Cervantes, Rabelais et Sterne, et bien d'autres encores. Dans l'espace-temps curviligne de l'histoire du roman, tout point peut théoriquement amener à l'infini de l'univers romanesque. C'est pourquoi Thirlwell ne voit dans l'idée de l'angoisse de l'influence, formulée par Harold Bloom, qu'un concept inadéquat :

> I think anxiety of influence is just another form of the way in which the twentieth-century tried to diminish writers, to ignore the real questions of form. […] Every good novelist knows that they possess a style. And there can never be any real repetition, not between two genuine stylists. That, after all, is the meaning of Borges's story "Pierre Menard," which I used in *Miss Herbert*. There can be no such thing as a precise copy. I think the idea of the anxiety of influence misses the joy of every homage—the delighted discovery of new ways of describing reality precisely[1203]

Comme le suggère Thirlwell, l'angoisse de l'influence n'est qu'un leurre car l'art du roman n'est pas le lieu selon lui d'une compétition entre les auteurs et les idées, mais l'espace où l'on « refuse les catégories habituelles de grandeur »[1204], afin de penser l'existence selon les joies de la découverte. D'ailleurs, l'angoisse de l'influence ne peut être pertinente qu'à partir du moment où cette notion s'applique à une temporalité ordinaire, qui admet une progression linéaire et chronologique. Elle perd cependant tout crédit une fois transposée dans le cadre de la temporalité désinvolte du roman, car le poids des générations précédentes s'allège à mesure que l'origine se pluralise, leur effet de gravité s'estompant à mesure que le poids des œuvres est multiplié.

De manière plus générale, on remarque que cette théorie porte atteinte au principe de transmission propre à la littérature. Thirlwell propose une lecture de l'évolution littéraire qui

[1202] *Ibid*, p. 407.
[1203] Baron, « On Sex, Politics, Style, and Ping Pong ».
[1204] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 248.

se rapproche du modèle mis en avant par Édouard Glissant, témoignant, ainsi que le remarque François Noudelmann, d'« une remise en cause de la transmission »[1205]. C'est effectivement l'idée directrice qui sous-tend la poétique de la Relation de Glissant. Selon lui, « l'idée de changer en échangeant est plus importante que l'idée de légitimer en préservant »[1206], ce qui signifie que les relations priment sur les filiations. Comme Glissant le précise ensuite, « je ne rejette pas la filiation comme principe en soi, je la rejette comme principe étanche, c'est-à-dire exclusif de l'autre »[1207]. Lors d'une conférence[1208], Glissant va même plus loin en remettant en question la valeur que l'on accorde à cette idée de filiation comme seul garante de légitimité, une réflexion qu'il résume ainsi :

> il n'y a pas de filiation, il y a des fils de filiation, mais pas de filiation. Il n'y a pas une ligne, une lignée de filiation. Et par conséquent, le rapport de la filiation à la relation ne peut se poser que sous les espèces d'un imprévisible, de l'imprédictible, de l'inattendu, et de l'insoupçonnable parfois ; et en tout cas, presque toujours de l'opaque, et que l'opaque c'est la qualité de la différence qui me permet de la connaître[1209]

À l'instar de Glissant, Thirlwell élabore une poétique de la différence qui privilégie l'imprévisible et l'inattendu . Dans ces termes, la légitimité d'un auteur ne vient pas uniquement du lien qui l'unit aux générations et lignées d'auteurs précédentes. À l'inverse d'une pensée qui honneur la continuité filiale, la poétique désinvolte de Thirlwell redéfinit plutôt la continuité par la rupture, comme le suggère la temporalité désinvolte qui réorganise les termes de la continuité littéraire. La continuité est ainsi chez Thirlwell une dynamique multidirectionnelle, faite de ruptures, à l'image de l'art du montage. En tant que rupture et continuité tout à la fois, l'histoire du roman s'apparente chez Thirlwell à la production d'originaux multiples, qui relativise le poids des œuvres en réinventant les formes : la singularité d'une œuvre se définit ainsi par sa multiplicité. Ce faisant, les découvertes de chaque œuvre rayonnent sur toute l'histoire du genre, et éclairent d'un nouveau jour les œuvres présentes, passées ou encore futures. Pareille à l'Aleph borgésienne, l'histoire du roman peut être pensée comme un espace-temps simultané, où à tout instant de son actualisation, l'on peut distinguer en potentialité l'ensemble de son univers formel.

[1205] Noudelmann, *Entretien avec Édouard Glissant. La relation, imprédictible, et sans morale*, p. 91.
[1206] *Ibid.*
[1207] *Ibid.*
[1208] Une transcription de cette conférence tenue à la Maison de l'Amérique latine, intitulée « Il n'y a pas de filiation : l'enfant n'est pas le père de l'homme », est disponible à l'adresse suivante : https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2010-3-page-137.htm.
[1209] Glissant, « Il n'y a pas de filiation : l'enfant n'est pas le père de l'homme », *La Revue lacanienne*, p. 142.

On comprend d'autant mieux que *Tristram Shandy* représente le roman par excellence, selon Thirlwell, car on a là l'un des romans dans lequel la question filée du temps, de la transmission et de l'identité est la plus visible dans l'esthétique. Comme le suggère ce roman, il est envisageable, en pensant de concert la question du temps, du 'moi' et de la parenté, de réinventer notre rapport aux formes, et par extension, au monde. Penser l'histoire d'une forme ou d'un genre, c'est habituellement penser en termes généalogiques, voire génétiques. Selon Thirlwell, Sterne n'ignore certainement pas cette dimension, mais *Tristram* montre que l'art du roman peut renverser les idées « naturelles » :

> La machine que représente le roman de Sterne, *Tristram*, est conçue pour conduire à ces conclusions non concluantes. Elle est censée ne mener nulle part. Ce qu'elle fait. Mais la paternité a toujours été un état mystique : un dispositif pneumatique de cornues et de robinets. C'est aussi le cas pour l'histoire littéraire […] je souhaite mener une expérience sur la postérité : je veux voir si je peux prendre Sterne pour père. Voire, l'engendrer comme père[1210]

Comme le suggère l'expression « l'engendrer comme père », Thirlwell insiste sur la capacité du roman de Sterne à inverser le rapport entre père et fils, entre origine et filiation, entre cause et conséquence. C'est ce qui justifie que Thirlwell place à la source de la temporalité désinvolte du roman *Tristram*, qui s'assume ouvertement comme une machine sans réelle finalité, « censée ne mener nulle part », et qui rappelle une histoire du roman faisant un pied de nez à l'idée de progrès. L'histoire du roman avec un grand H s'écoule selon une topologie impossible, semblable à celle que l'on trouve dans le roman de Sterne, où les accidents et aspérités peuvent forcer le flot de l'histoire, et de la pensée, à couler de bas en haut, de l'estuaire jusqu'à la source ou encore à disparaître avant de réapparaître plus loin. Observant une géométrie non euclidienne, la pensée romanesque telle que la valorise Thirlwell s'apparente enfin à une machine optique permettant d'observer dans leurs détails les structures d'un espace-temps impossible, non naturel, au même titre que les illusions d'optiques de M. C. Esher.

On se souvient d'ailleurs que Thirlwell considère Kundera comme père romanesque, ce qui revient à dire qu'en tentant d'engendrer Sterne comme père, il projette sa vision de la paternité et de la filiation romanesque au-delà de toute nécessité et contingence biologiques. Aux yeux de Thirlwell, le roman offre ainsi la possibilité d'être le fruit d'une parenté impossible. Comme l'envisage Thirlwell :

[1210] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 119.

> si le temps littéraire répond à ses propres lois, alors l'une d'elles est évidente : la charrue peut venir avant les bœufs, donc un fils peut naître sans père. Le père n'existe pas, pas plus que la famille : il n'existe pas non plus, d'après les lois du temps littéraire, d'héritage. Au lieu de cela, dans le roman règne l'étrange idée d'inceste selon laquelle le fils engendre le fils[1211]

On remarque également qu'en signalant le dédoublement de sa figure paternelle, Thirlwell souligne l'impossibilité et la multiplicité de sa propre identité.

Ce n'est donc pas le poids de l'influence que la pratique de Thirlwell déplore, mais plutôt la coercition de l'héritage. L'illégitimité est d'ailleurs au cœur de l'histoire du roman, ce dont témoigne *Tristram Shandy* puisque l'identité du père de Tristram est remise en doute tout du long – une angoisse de l'illégitimité que l'on retrouve dans d'autres romans, tels que *Midnight's Children*[1212] et *L'Homme sans qualités* de Musil (ce dernier place au centre de l'œuvre la question de l'inceste, mettant une fois encore en échec le simple modèle de la transmission biologique). Dans le cadre de la filiation romanesque, le devenir des formes, des idées et des œuvres n'est donc pas prédéfini ni restreint, par le principe dominant de légitimité. C'est d'ailleurs l'idée d'illégitimité qui justifie de l'entente entre désinvolture et roman : l'un comme l'autre exprime la volonté de véhiculer une pensée irrégulière, non conforme aux attentes et aux cadres de pensée généraux, cherchant à s'extraire des filiations habituelles. Après tout, c'est la logique non naturelle du roman qui amène Francis Gingras à lui attacher le surnom de « bâtard conquérant », car étant « né de la rencontre furtive entre le vulgaire et le savant, le roman a une histoire qui est celle d'une généalogie impossible, toujours à réinventer »[1213]. Toujours à réinventer, la désinvolture guidant le devenir du roman thirlwellien favorise l'illégitimité pour rompre la linéarité de la filiation biologique. Désinvolture et roman réunissent leurs qualités pour fournir une pensée non naturelle, fruit d'une filiation sens dessus dessous, comme le laisse entendre l'histoire impossible de *Tristram Shandy*, dans lequel la progression échappe au modèle naturaliste. Raconter la totalité, la cohérence et la progression d'une vie est impossible, semble-nous dire Sterne, tout comme il est impossible de faire de l'histoire du roman une totalité. C'est pour cette raison que l'on propose de définir l'esthétique de la désinvolture comme un art de la pensée illégitime, venant rompre les structures prédéfinies en niant à l'origine, et l'original, une

[1211] *Ibid*, p. 140.
[1212] Voir par exemple l'article de Catherine Pesso-Miquel, « Clock-ridden Births: Creative Bastardy in Sterne's *Tristram Shandy* and Rushdie's *Minight's Children* », in Susana Onega Jaén et Christian Gutleben, *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, pp. 17-52.
[1213] Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, p. 405.

valeur absolue. L'esthétique désinvolte s'accorde ainsi parfaitement au genre romanesque selon la définition de Thirlwell, dans la mesure où le roman s'assume comme vol et plagiat, un genre non naturel, illégitime et inauthentique.

C'est pourquoi Thirlwell accorde à l'imitation une valeur créative dans sa vision du roman : l'imitation équivaut à embrasser l'illégitime. Thirlwell semble mettre en avant avec la désinvolture, une poétique de l'illégitime qui favorise la prise de distance avec ses héritages immédiats. Comme il l'admet, l'influence est un phénomène difficile à cerner, qui se manifeste à travers un ensemble de pratiques et de techniques aux conséquences variées :

> Influence is a complicated thing. There is copying, and copying is simple, but then there is everything else—the more structural, more abstract; more independent influences. These are less influences than steals. They are apprenticeship. Reading ambitiously, a writer is on the lookout for techniques to adapt. And this creates some weird genealogies[1214]

En référence à la distinction évoquée plus haut entre « *to steal* » et « *to plunder* », Thirlwell insiste une fois encore sur la différence entre la simple copie (« *copying* ») et l'appropriation (« *steals* »), qui représente selon lui une expression créative de l'influence : « more abstract, more independent influences ». L'appropriation, qu'il rapproche de l'adaptation, représente pour Thirlwell la dynamique majeure de l'écriture (« a writer is on the lookout for techniques to adapt »), car elle vise à produire des formes détournées, tandis qu'il rejette la copie, en tant que reproduction stérile qui ne déforme pas l'original. Ainsi Thirlwell ne définit-il pas les limites entre bonne influence et mauvaise influence selon un jugement moral. À la place, Thirlwell propose une autre distinction, selon le schéma du maître et de l'élève : l'appropriation est un apprentissage. Pour lui, la notion d'influence mobilise la distinction entre copie stérile et adaptation : l'art du roman revient à faire sien et à rendre autre ce qui nous préexiste – une conception de l'écriture indissociable de l'acte de lire, qui fait écho à la notion proustienne de contrat : « c'est dans ce contrat avec les autres esprits qu'est la lecture, que se fait l'éducation des "façons" de l'esprit »[1215].

C'est un point très important car Thirlwell propose d'envisager l'influence comme un geste créatif, par lequel la reproduction serait garante d'innovation. C'est ce qu'il désigne par la notion « *weird genealogies* », que l'on propose de traduire par des généalogies inattendues. Comme évoqué plus haut, l'acte de lire et l'acte d'écrire sont selon Thirlwell inséparables,

[1214] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 270.
[1215] Proust, *Sur la lecture*, p. 49.

l'écriture ne pouvant se passer de lecture. La convergence de la lecture et de l'écriture transparaît tout au long de *Miss Herbert* : la lecture et l'étude des œuvres révèlent à Thirlwell une vision de l'histoire du roman, qui vient en retour influencer sa pratique, laquelle modifie sa perception de ladite histoire, *ad infinitum*. En somme, l'élaboration d'un style se négocie selon Thirlwell à l'intersection d'une pratique créative de la lecture qui débouche sur l'écriture. Les œuvres d'un auteur s'apparentent ainsi au produit d'un ensemble de lectures pillées et réappropriées. Ce faisant, le style d'un auteur devient le réceptacle d'une lignée d'écrivains dont les inventions sont adaptées selon les contingences de la lecture (ce qui débouche sur des formes anachroniques et intempestives), qui aboutit à un produit imprévu et inattendu. De cette manière, l'originalité correspond selon la conception de Thirlwell à un phénomène de dissolution : les découvertes de la lecture sont façonnées par une conscience désinvolte refusant les traditions et héritages préétablis (unilatéraux) au profit de rencontres extérieures et anachroniques (multilatérales), qui forment à leur tour une histoire du roman réinventée, de nouvelles filiations illégitimes, expressions de lignées multiples. L'usage du terme généalogie est donc d'une importance critique : le romancier est moins un électron libre exempté de toute attache, en rupture perpétuelle qu'un individu capable de se réinventer librement au gré des lectures, se définissant sans cesse à travers l'autre. À l'inverse d'un processus de filtration, l'art du roman s'affiche ainsi comme un processus de contamination (du moi, des représentations), processus par lequel le roman permet de dénaturer les modes d'écriture, de lecture et de pensée.

d. L'art de la lecture désinvolte

Selon la conception thirlwellienne du roman, l'auteur est donc avant tout une invention de lecteur. Aux yeux de Thirlwell, le romancier crée à travers son œuvre une lecture singulière de l'histoire du roman. Ce qui revient à dire que la désinvolture s'enracine dans l'acte de lire et de relire. Dans ces termes, l'art du roman signifie savoir lire autrement, au même titre que la traduction implique de savoir écrire une œuvre autrement. En référence à la théorie du bric-à-brac, il est possible d'apprécier la conception de l'art du roman selon Thirlwell comme un assemblage anachronique et inauthentique – autant de qualités qui soulignent une idée du style comme phénomène d'ouverture et d'intégration de l'autre. En cela, la mécanique du style d'après Thirlwell rend manifeste une ligne de pensée profondément désinvolte, dans la mesure où sa vision peint une image de l'originalité comme

le produit d'une recherche hasardeuse dépendant des découvertes passées, à l'opposée d'une conception de l'originalité comme expression pure d'un « moi ».

Il n'est en aucun cas le seul auteur à associer le travail de lecture au travail de réécriture. On pense par exemple à Borges, Nabokov ou encore Proust, dont les pratiques insistent sur le rôle critique joué par la lecture et l'imitation dans l'œuvre :

> la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant. A jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit lui-même[1216]

Dans cette optique, la lecture, à travers l'imitation, désigne un travail littéraire. Antoine Albalat, dans un ouvrage dédié à l'exercice d'écriture et au souci de s'inventer un style original, reconnaît l'imitation parmi les procédés les plus formateurs. Selon lui, « l'imitation est le procédé le plus général, le plus efficace, le plus courant dans l'art d'écrire. Il est consacré par la tradition. C'est par l'imitation que s'est créée notre littérature française, issue des littératures grecque et latine, et c'est aussi par l'imitation que se forment les talents individuels »[1217]. Albalat rappelle également que l'enseignement de la bonne écriture prenait, ne serait-ce qu'au XVIII[e] siècle, la forme de la reproduction et de l'imitation. Celle-ci aurait donc des vertus didactiques. Ainsi Thirlwell et Albalat s'accordent sur l'appréciation des mérites de l'influence. Albalat ajoute par ailleurs que ce qu'il désigne la bonne imitation consiste à

> s'approprier une partie des conceptions ou des développements d'autrui, et à les mettre en œuvre suivant ses qualités personnelles et sa tournure d'esprit. Loin de supprimer le mérite individuel, ce procédé sert à le créer. L'originalité réside dans la façon nouvelle d'exprimer des choses déjà dites[1218]

Vue sous cet angle, l'originalité signalerait une capacité à faire sien ce qui appartient à l'autre, en parvenant à innover par la répétition – une observation qui trouve son pendant dans la conception de l'art du roman de Thirlwell : « The novel—this art of the precise, the authorial, the deliberate—is also an art of repetition, of reproduction »[1219]. Écrire s'apparente ainsi à une conversation et à une conversion : changer l'autre en se changeant soi-même.

[1216] Proust, *Sur la lecture*, p. 29.
[1217] Antoine Albalat, *La Formation du style*, p. 28.
[1218] *Ibid*, p. 29.

Thirlwell adhère donc à l'idée selon laquelle l'imitation joue un rôle élémentaire dans l'invention de formes et de styles originaux, ce qui rappelle la position de Calvino lorsqu'il définit le lien romanesque entre Diderot et Sterne :

> Dans la poétique de Diderot ce n'était pas tant l'originalité qui comptait, mais le fait plutôt que les livres se répondent, luttent entre eux, se complètent réciproquement : c'est dans l'ensemble du contexte culturel que chaque opération de l'écrivain trouve un sens. Le grand cadeau que Sterne fait non seulement à Diderot, mais à la littérature mondiale, et qui débouchera ensuite sur le courant de l'ironie romantique, est constitué par l'allure désinvolte, l'effusion d'humeurs, les acrobaties de l'écriture[1220]

C'est sur le dialogue des œuvres que semble également reposer la poétique de l'illégitimité de Thirlwell, laquelle considère l'influence comme un processus actif : pour Thirlwell, comme pour Calvino, l'influence est une recherche et un travail – une pratique active. Cela signifie donc que pour l'esthétique désinvolte, l'imitation est invention et création. Invention d'un héritage et d'une histoire, d'une part, création de nouvelles formes et de nouveaux styles d'autre part. Imiter, semble-nous dire Thirlwell, c'est créer.

On touche ici au renversement central à l'art du roman désinvolte de Thrilwell, renversement qui fait écho à la déclaration célèbre de Gide, selon qui « les grands artistes n'ont jamais craint d'imiter »[1221]. Proust n'est pas en reste car il compte parmi les romanciers qui reconnaissent ouvertement l'importance de l'imitation dans l'évolution de l'art du roman et de la littérature. L'expression la plus concrète de la valeur créative de l'imitation chez Proust consiste d'ailleurs en la technique du pastiche. Outil d'apprentissage, le pastiche fait aussi office de performance littéraire chez Proust, ainsi que l'observe Paul Aron : « chez Proust […] le pastiche sera reversé dans la fiction, dont il devient un des principes de composition »[1222]. Proust n'est d'ailleurs pas le seul romancier à incorporer dans sa fiction la technique du pastiche, comme le signale Maxime Decout à propos de Flaubert et Stendhal, car dans leurs œuvres, « c'est d'avoir envisagé la possibilité de l'imitation que souvent jailli un questionnement complexe sur l'homme ou sur l'écriture »[1223]. Ainsi, l'art du roman semble insister sur le potentiel de l'imitation, garant de découvertes existentielles et esthétiques, comme le résume Decout : « imiter c'est, d'une manière ou d'une autre, se vouer à la

---

[1219] Thirlwell, *Miss Herbert,* p. 15.
[1220] Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, p. 166.
[1221] Gide, *De l'influence en littérature*, p. 19.
[1222] Paul Aron, *Histoire du pastiche*, p. 231.
[1223] Decout, *Qui a peur de l'imitation ?,* p. 22.

recherche rassurante d'un manque premier, d'une origine dérobée, mais qui débouche sur le constat alarmant d'une originalité introuvable »[1224].

Triumvirat de l'imitation : Don Quichotte, Borges et Pierre Menard

Comme en témoigne *Miss Herbert*, l'écriture de Thirlwell s'inscrit dans la continuité de multiples héritages et traditions. Sa pratique de l'art du roman implique un rapport à l'autre omniprésent, nécessaire et constitutif de son imaginaire. La co-dépendance de la lecture et de l'écriture est l'une des caractéristiques de la pensée désinvolte. Comme le remarque Sergio Waisman, l'œuvre de Jorge Luis Borges est une illustration exemplaire de cet aspect : « When Borges reads, he writes [...] In this sense, when Borges talks about literature, he is talking about his own literary production; or, better yet: he is producing his own literature »[1225]. C'est pourquoi l'auteur argentin apparaît à de multiples reprises dans *Miss Herbert*, Borges incarnant aux yeux de Thirlwell la conception désinvolte de l'écriture comme réécriture. Les textes de Borges font en effet montre d'un goût pour le jeu avec un brouillage des niveaux de réalités, par lequel le monde de la fiction contamine le monde du lecteur, et *vice versa*, selon une loi du renversement permanente – contamination à laquelle la traduction prend également part, étant donné qu'elle apparaît aussi chez Borges comme la métaphore d'un idéal d'écriture. Comme le constate Waisman : « the relationship between reading and translation becomes analogous to the relationship between reading and writing. In this sense, translation is an ideal metaphor for writing »[1226].

Un texte célèbre de Borges éclaire en particulier la vision de l'écriture de son auteur : « Pierre Menard, auteur du Don Quichotte ». Dans cet essai (qui, comme l'observe Thirlwell, n'est pas un essai[1227], ce qui rappelle le cas de *Miss Herbert*), Borges tisse une réflexion entremêlée sur la lecture, l'écriture et la traduction afin de dénouer les conceptions habituelles sur l'originalité. Borges partage ainsi une vision de l'écriture créative comme phénomène de réécriture, en choisissant de problématiser les notions d'originalité et d'invention à travers la figure vacillante d'un auteur fictif, Pierre Ménard, qui tente paradoxalement d'écrire à l'identique son propre *Don Quichotte*[1228]. On pourrait résumer ainsi les questions posées par

[1224] *Ibid,* p. 145.
[1225] Waisman, *Borges and translation*, p. 50.
[1226] *Ibid*, p. 88.
[1227] « In this essay which is not an essay, Borges describes the hypothetical life of a fictional early twentieth-century poet », Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 79.
[1228] On repense ici à la définition de l'imitation proposée par Albalat : réécrire l'idée d'un autre à notre manière.

l'entreprise : peut-on réellement séparer la lecture et l'écriture ? Et est-il possible de réécrire à l'identique un texte ? Selon Borges, il est indubitable que la lecture et l'écriture représentent les deux faces d'une même pratique – d'où l'omniprésence des lecteurs dans sa fiction. Quant à la copie, le texte de Borges semble nous dire qu'imiter conduit inévitablement à la production d'un nouvel original.

On précise que cet essai, publié en 1939, anticipe de nombreux questionnements sur le rôle de l'imitation et la place de l'auteur, qui seront omniprésents dans les production artistiques argentines et européennes tout long du XX^{e} siècle. On peut en effet voir dans ces questions (sommes-nous en droit de parler d'auteur si la littérature n'est qu'un vaste recyclage, tout ayant déjà été dit ?) un tournant dans la critique littéraire, précipité par les innovations des modernistes, questions qui marquent le fondement du Structuralisme et annoncent l'émergence à venir du Postmodernisme. Néanmoins, il convient de rappeler que Borges montre à quel point ces questions ne sont pas l'œuvre d'une époque mais profondément inscrites dans le code génétique de la littérature elle-même[1229]. C'est pourquoi on soutient que ce texte défend l'idée selon laquelle les questions relatives à la mort de l'auteur ne sont pas uniquement l'apanage des Modernes car, comme l'expérimentation de Pierre Ménard le suggère, *Don Quichotte* est lui-même le produit de ce brouillage des sources, des textes et des auteurs. Par voie de conséquence, en imaginant un auteur fictif tentant de réécrire, à l'identique quoique partiellement, sa propre version de Don Quichotte, Borges ne fait qu'éclairer (par une mise en abîme vertigineuse et ironique[1230]) la nature « réécrite » du *Don Quichotte*, qu'il désigne comme « pre-text » : ici, l'œuvre de Cervantes permet de révéler la permanence de la reproduction et de la variation dans toute écriture. On peut donc tirer du « Pierre Menard » de Borges une leçon d'humilité, qui souligne l'impossibilité de la copie au sens stricte, ce que Thirlwell explore à son tour en observant que le texte de Borges témoigne de ce qu'il nomme l'« inévitabilité du style »[1231] : « However comprehensive an imitation might be, it will still reveal the writer who is imitating. Because style is inescapable, and singular. It is impossible to reproduce the same subject. Every representation of the same

[1229] Ce qui rappelle la position d'André Brink qui voit dans le postmodernisme des dynamiques présentes, ne serait-ce qu'en germe, depuis l'apparition des premiers romans. Autant dire que Borges et Brink inscrivent leur pensée du roman et de la fiction dans la perspective de la temporalité désinvolte.
[1230] Rappelons que *Don Quichotte*, en tant que texte traduit de l'arabe, n'est lui-même pas un texte originel. De mise en abîme en mise en abîme, on remarque par ailleurs que *Don Quichotte* a suscité un nombre important de réécriture telle que *Don Quixote: Which was a Dream* de Kathy Acker (1986) ou plus récemment, *Quichotte* de Salman Rushdie (2019).
[1231] C'est nous qui traduisons.

subject will be inevitably, and charmingly, unique »[1232]. Pour Thirlwell, comme pour Borges, écrire témoigne de leur confiance inébranlable en l'idée que l'imitation et la copie sont révélatrices d'un style singulier – selon eux, l'originalité repose sur le fragment et l'anachronisme :

> the success of Menard's version depends on its *incompleteness* and on its recontextualization. Menard's text is drastically different from Cervantes's because of what it omits from the original. This difference, for Borges, represents an irreverent displacement from the whole to the fragment that plays a major role in his practice of writing as translation. The other key consideration is the temporal and spatial displacements that alter the meaning of the sections of the *Quijote* that Menard manages to (re)write[1233]

Selon Thirlwell, le texte de Borges n'incarne donc pas une crise d'identité. Le texte souligne au contraire l'inévitable originalité d'une écriture désinvolte. Mais pourquoi Thirlwell soutient-il l'idée borgésienne qu'il ne peut y avoir de redite stérile, sans ajout ni augmentation ? Pour la simple raison que toute imitation est condamnée à être partielle. C'est pourquoi Thirlwell précise que « tout bon romancier sait qu'il possède un style propre. Et il ne peut jamais exister de réelles répétitions entre deux styles distincts »[1234], tout en ajoutant, et c'est peut-être là sa déclaration la plus borgesienne, qu'un style (et l'originalité d'une œuvre) est le fruit d'un contexte précis inséparable de la création de l'œuvre : « No style exists abstractly; it is bound up with its subject matter. And all subject matter is crammed with detail, which is helplessly historical. It is intrinsic to a specific time and place »[1235]. Ainsi, Thirlwell tire de chez Borges la confirmation que toute imitation est par essence anachronique, en décalage, et donc désinvolte. C'est en ce sens que « l'imitation actualise des virtualités de l'œuvre, la prolonge, déploie son univers jusque-là où elle n'était pas allée »[1236], comme l'affirme Decout, puisque toute imitation consiste inévitablement en un transport qui dévoile les potentiels esthétiques d'un style ou d'une technique (une activité qu'Yves Citton nomme « actualiser les virtualités d'un texte »)[1237]. Ce qui revient à dire que toute œuvre

---

[1232] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 82.
[1233] Waisman, *Borges and translation*, p. 86.
[1234] « Every good novelist knows that they possess a style. And there can never be any real repetition, not between two genuine stylists », Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ». On peut ici penser au cinéaste américain Gus Van Sant, qui proposa un remake à l'identique, plan par plan, de *Psychose* d'Alfred Hitchcock, afin d'illustrer que la singularité d'une œuvre, et d'un auteur, ne peut jamais être reproduite à l'identique.
[1235] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 82.
[1236] Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, p. 119.
[1237] On se réfère notamment à l'ouvrage *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris : Editions Amsterdam, 2007 et au séminaire « Anachronies — textes anciens et théories modernes » (2011-2012).

représente la promesse d'œuvres à venir (ainsi que la possibilité d'une filiation souterraine), et l'imitation le produit de multiples possibilités. En ce sens, l'art du roman revient à actualiser des potentiels esthétiques contenus en germe dans les œuvres, puisque « la même chose, comme le souligne Borges, n'est jamais la même chose : un gratte-ciel kafkaïen diffère de son jumeau nabokovien »[1238].

C'est ce qui explique la fixation de Thirlwell sur le multiple et la multiplicité. Comme il le résume :

> Cette histoire sur Don Quichotte est un multiple miniature de Don Quichotte […] La raison de cette expérience sur les multiples imaginaires est ce que Ménard, en produisant ses quelques pages de Quichotte, a découvert, comme l'écrit Borges sur les quelques pages du Don Quichotte de Ménard : il "a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées"[1239]

À notre tour, on peut appliquer le principe du multiple à notre réflexion, et admettre que la « temporalité désinvolte » est un multiple de l'anachronisme délibéré de Borges. Dans les deux cas, il est question d'une pratique d'écriture qui révèle le rapport complexe de la littérature à la notion de propriété :

> Les conclusions logiques à tirer des multiples sont souvent inversées — telle l'idée possible qu'une réécriture puisse améliorer la source : ou, plus précisément, qu'une œuvre médiocre, transposée dans une langue radicalement différente, au sein d'un autre réseau d'idées préconçues, puisse se changer en valeur permanente. Mais ce genre de transsubstantiation n'est qu'une leçon de plus à tirer de Pierre Ménard — cette farce faite au détriment de la propriété littéraire[1240]

Considéré comme une farce par Thirlwell, le texte de Borges tourne en dérision les prétentions à l'originalité pure, au même titre que l'art du roman de Thirlwell exprime le refus de penser l'authenticité (des formes, des idées, des styles) seulement comme hérédité. Chez Thirlwell, comme chez Sterne, l'origine et l'originalité abstraites sont un leurre. Comme Thirlwell l'observe : « Sterne plagie. Or, le plagiat est l'ultime élément de son étrange style, conçu pour démanteler l'hérédité. C'est une façon d'affirmer que nul ne possède rien […] Tout peut venir de partout, l'origine n'existe pas »[1241]. Thirlwell, Borges et Sterne fournissent ainsi des exemples du roman désinvolte, car pour eux la propriété littéraire n'existe pas : selon

[1238] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 392.
[1239] *Ibid*, pp. 287-288.
[1240] *Ibid*, p. 305.

eux, l'écriture désinvolte permet d'extraire la pensée du dictat de l'hérédité, et revendique une pensée libérée, libre de provenir et d'aller où bon lui plaît. D'une certaine manière, cette conception du roman procède à la démystification de tout impératifs d'écriture artificiels, en revendiquant que l'écriture proprement libre et originale ne peut être dictée que par le plaisir[1242].

Thirlwell fait part d'une vision de la littérature dont le spectre s'étend depuis les joies de la découverte (la lecture) jusqu'au plaisir de l'hommage (l'écriture). L'écriture et la lecture se déploient ainsi dans un même espace et selon un processus continu, comme le montre *Kapow!*, dans lequel l'influence des *Mille et Une Nuits* manifeste la volonté de Thirlwell de déployer le récit dans toutes les directions possibles, au sens propre comme au figuré, dans le but de ne jamais clore la fiction, ce qui témoigne de la nature infinie de la littérature, de l'imagination et de l'invention. Cela dit, Thirlwell ironise[1243] sur cette vision idéalisée de la littérature, comme le prouve le dernier paragraphe : « In a kitchen somewhere in LA a disgruntled cook threw an eggplant pie at a wall and an entirely different story began. Because not every story exists inside every other story. I should probably admit this now. Not everything can be about everything »[1244]. À ceci près que cette chute ironique à la fin du roman est elle aussi court-circuitée par le simple fait que cette scène miniature fait allusion au poème, justement intitulé « The Duplications » de Kenneth Koch[1245]. Un regard cynique sur l'influence en littérature pourrait comprendre l'hommage comme une limite ironique au pouvoir de la fiction, mais Thirlwell donne plutôt à voir cette capacité de reprise (dans le sens musical de répétition et d'appropriation) du roman comme son mode naturel et peut-être son point fort – une capacité de reprise dont l'ultime paragraphe de *Kapow!* montre le pouvoir de relance dans l'art du roman : « l'histoire du roman n'a aucun rapport avec l'histoire de la

---

[1241] *Ibid*, p. 138.

[1242] À ce titre, Thirlwell partage avec Kundera le point de vue que l'écriture et la lecture proposent deux formes d'hédonismes complémentaires. « Loin des vérités immuables, le romancier se délecte de la relativité, de la liberté que donne la recherche d'une précision implacable » tandis que « le lecteur tire son plaisir des jeux formels complexes, de l'inversion thématique des idées que l'on trouve dans le roman : de l'infinie variation des détails sur le plan horizontal », Thirlwell, « L'hédonisme », *Les Assises du roman*.

[1243] Thirlwell admet que les derniers mots de *Kapow!* visait un retournement comique, clôturant l'œuvre sur un dernier renversement : « The last line of *Kapow!* was deliberately mini-slapstick […] It was really important to me that the last phrase was "kept on going"—because the idea was that this story was a continuous project », Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », p. 629.

[1244] Thirlwell, *Kapow!*, p. 81.

[1245] « A cook in Athens throws an eggplant pie / against a restaurant wall », Kenneth Koch, *The Duplications*, p. 12. Le nom de Kenneth Koch est par ailleurs ouvertement cité au début de *Kapow!* : « There was a line of Manhattan poetry by Kenneth Koch, from the wayout Sixties, that I was very much adoring – 'I love you as a sheriff searches for a walnut That will solve a murder case unsolved for years' », Thirlwell, *Kapow!*, p. 10.

poésie : ce n'est pas une histoire des nations, ni de leur langue spécifique. Elle prospère grâce aux relectures heureuses des œuvres traduites [1246]».

Pareil au ruban de Möbius, l'histoire du roman selon Thirlwell peut donc s'apparenter à un processus de concrétion et de dissolution simultanées, par lequel des éléments multiples se nouent pour former un ensemble cohérent et interconnecté, mais pas unitaire. Selon cette image, la lecture se prolonge dans l'écriture, et inversement, selon une structure oxymorique continue et discontinue à la fois, grâce à laquelle les formes se répètent et échappent à l'immuabilité stagnante, formes dont les qualités changent subtilement par une torsion désinvolte. C'est cette torsion désinvolte qui permet de renouveler les formes et les œuvres, et qui permet d'envisager qu'une traduction puisse devenir un nouvel original, comme en témoigne, selon Thirlwell, le cas de Poe : « L'histoire traduite de Poe offre un étrange cas d'école—dans lequel la passion d'un lecteur-traducteur confère de façon étonnante une valeur à une œuvre qui en était dépourvue en version originale »[1247]. L'image du ruban de Möbius semble ainsi adéquate pour illustrer la structure désinvolte de l'histoire du roman selon Thirlwell, en ce que l'art du roman s'affiche comme une structure de pensée repliée sur elle-même sans pour autant être fermée sur elle-même. La distinction est de taille car elle illustre le geste de torsion propre à la désinvolture romanesque, qui permet d'extraire les formes de la reproduction itérative cyclique (qui n'invente rien) au profit d'une reproduction créative où l'ensemble de la production littéraire contient théoriquement en elle-même des potentialités infinies.

Pour Thirlwell, l'avenir du roman est paradoxalement dans le passé comme le passé est contenu dans l'avenir, d'où l'importance du dialogue et du jeu dans le commerce des formes et des idées :

> I've proposed a grand progression of Sterne to Diderot, and then Machado de Assis. That is one form of tradition. And now I have another progression—from Edouard Dujardin, to Joyce, and on to Bohumil Hrabal—as well. It is much more friendly, literary history—much more like a café than people normally think. Or, in Hrabal's own idea, literary tradition is like a giant game of ping-pong, where the talented players 'hit smashes over the nets formed by the borders of States and nations'. And ping-pong is fine with me too. Why not both together? A café where everyone's playing ping-pong: that's my new definition of literary history. Zany, yes, and competitive, but with espresso[1248]

[1246] Thirlwell, « Le roman anglais contemporain, au nom de Joyce », *Le Monde des livres,* p. 4.
[1247] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 310.
[1248] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 211.

Comme Thirlwell le signale, sa conception de l'histoire du roman[1249] est elle aussi le pur produit de la rencontre de deux images que l'auteur joint librement. L'espace ludique que Thirlwell propose d'imaginer pour définir l'art du roman relève donc d'un espace-temps imaginaire multiple et idéal, que l'auteur est libre de démanteler et de réassembler à la manière d'un jeu de construction, auquel Thirlwell compare d'ailleurs l'écriture de *Kapow!* : « I am an anxious writer—I would rewrite forever, if I could—but the problem of designing this text, it turned out, was that everything had to be designed as one continuous flow, like some crazy Scalextric layout »[1250]. Pour Thirlwell, l'influence et l'imitation relèvent donc d'une pratique proche de la digestion telle que Montaigne l'envisage, et témoignent, comme le remarque Decout, d'un souci « d'importer, d'adapter, de choisir ce qui est à même de nourrir son écriture ou son œuvre dans le texte d'un autre »[1251]. Par conséquent, l'anachronisme propre à la temporalité désinvolte du roman attire l'attention sur les multiples influences qui coexistent et qui contribuent en permanence à la (re)création littéraire, et à la réinvention du roman. Ainsi peut-on désigner l'histoire du roman comme un processus complexe par lequel la singularité d'un auteur s'élabore à travers la découverte et la réinvention de voix étrangères, selon la contingence chaotique de la lecture, comme l'exprime Gille Barbedette :

> il semble bien qu'en littérature, nous avancions à reculons et en dépit du *bon sens*, de toute logique ou de toute recommandation. C'est ainsi que des textes écrits trop en avance sur leur temps ont été recyclés par la suite ou bien réutilisés par l'homme de génie qui a l'intelligence de s'arrêter à la croisée des chemins […] Le roman est l'histoire permanente d'un désordre[1252]

En littérature comme en physique, la pratique de Thirlwell semble dire que rien ne se perd, tout se transforme, dès l'instant où l'on fait preuve de suffisamment de désinvolture. C'est ce que l'on propose d'appeler le roman de Möbius : un art du roman qui se pratique avec la pleine conscience que les formes et les styles à venir ne pourront être dissociés des

[1249] On ne manquera pas de noter la dimension ironique de l'épithète qui tout au long de la thèse cherche à cerner la singularité romanesque de Thirlwell mais qui débouche, comme cette partie le montre, sur une dissolution assumée de l'idée même de singularité. C'est pourquoi il n'est pas contradictoire de symboliser la conception thirlwellienne du roman par le biais d'une image composite en partie emprunté à Hrabal.
[1250] Thirlwell, « A revolution of the Book », *The Guardian*. On peut d'ailleurs appliquer cette comparaison à l'activité critique comme le suggère Michel Picard, pour qui, dans le prolongement de Genette et Levis Strauss, « le bricolage n'est que le prolongement du jeu de construction et des Meccano en tous genres, il représente même une des rares formes du jeu authentique majeures de notre société. Cette comparaison, qu'on aurait tort de réduire à une simple boutade, n'était d'ailleurs pas seule à attirer l'attention sur la nature ludique de l'activité critique », Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 201.
[1251] Decout, *Qui a peur de l'imitation ?,* p. 17.

inventions et des découvertes passées. Comparable à une spirale, le roman de Möbius invite à penser l'histoire du roman selon une géométrie impossible, une structure reposant sur la vérité d'une illusion d'optique qui dévoile la nature fondamentale de l'histoire du roman, à la fois progressif et digressif.

Dans ce va-et-vient perpétuel entre présent, passé et futur – entre lecture et écriture, entre appropriation et réinvention – se construit le cheminement non linéaire de la littérature dont se nourrit la pensée romanesque désinvolte. Par ce jeu orchestré entre lecture et écriture, Thirlwell élabore une fiction ludique communautaire, un lieu imaginaire de croisements et de rencontres où l'auteur s'accapare librement, et fait sien la totalité de l'héritage commun (une image qui n'est pas sans rappeler le statut de la bibliothèque publique de Newark dans *Goodbye Colombus* de Philip Roth, ou encore la bibliothèque infinie de Borges). Il en résulte une œuvre aux formes multiples, aux registres variés et en perpétuelle réinvention, qui ne manque pas d'intriguer le lecteur par son imaginaire cosmopolite, irrévérent et intempestif, où les époques et les lieux se rencontrent en figures hybrides et mêlées, et où la problématique de l'invention d'un style original interroge l'authenticité des formes de représentation afin de décrire la réalité avec précision. On observe par conséquent que l'esthétique désinvolte de Thirlwell est soutenue par une curiosité omnivore qui fait de la frontière (entre les langues, les cultures, les époques, les nations, les œuvres) l'espace par excellence de l'imaginaire et de la créativité romanesques. C'est pourquoi le terme « thirlwellien » était employé avec précaution plus tôt, car on s'aperçoit que la vision de Thirlwell du roman complexifie volontairement l'identité des œuvres, des styles et des auteurs. Comme pour nombre d'auteurs (on pense par exemple à Kafka et au 'kafkaesque'), ce qu'un lecteur lit dans son œuvre n'est qu'une lecture possible parmi tant d'autres. C'est pourquoi la troisième et dernière sous-partie qui suit a pour objet d'approfondir la question de l'originalité et de la singularité, et propose de montrer que l'épithète « thirlwellien » recouvre une incertitude esthétique et identitaire qui est au cœur de la fiction de Thirlwell, voire de toute fiction, mais qui est ici portée à un degré extrême, et est en outre parfaitement conscient.

[1252] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, pp. 20-21.

C. Mécanique désinvolte : l'idéal d'une « pure inauthenticité »

On l'a vu, la loi de la temporalité désinvolte qui structure la conception thirlwellienne de l'histoire du roman bouscule la définition même d'histoire. C'est l'un des effets de la désinvolture, laquelle favorise une conception de l'histoire littéraire comme phénomène subjectif. Dans un certain sens, l'histoire du roman s'apparente au théâtre de la mémoire de Fuentes : un produit impur où objectivité et subjectivité s'entremêlent et se mêlangent. La conception désinvolte de Thirlwell semble supplanter le concept d'« histoire » en faveur de celui de mémoire, si bien que l'art du roman ne pourrait jamais se constituer en histoire mais seulement en mémoire du roman. Selon cette définition, tenter de faire l'histoire du roman implique que l'on fixe les œuvres dans une progression d'ensemble, dont les faits (la valeur des œuvres) seraient donnés pour vrais et objectifs, qu'importe l'observateur. Or, rien n'est plus étranger à la pensée romanesque qui semble contester l'authenticité des faits et leur immutabilité : c'est donc la notion d'histoire elle-même que le roman pointe du doigt, en tant que consignant une version officielle d'un événement.

La vision désinvolte invite plutôt à parler de mémoire du roman[1253], car, à l'inverse de l'histoire, l'idée de mémoire reconnaît, quoiqu'implicitement, son caractère subjectif, relatif et partiel. De plus, parler de mémoire revient à dire que l'art du roman n'est jamais la simple somme des œuvres mais le produit d'une invention concoctée par l'auteur. On propose d'éclairer la nature incertaine de l'histoire du roman par les découvertes de la mécanique quantique, laquelle postule que les phénomènes atomiques répondent d'une logique de la probabilité, stipulant par conséquent qu'observer un phénomène quantique influence nécessairement les résultats. Qui plus est, rapprocher l'histoire du roman de l'idée de mémoire implique qu'il faille prendre en compte les accidents et les incertitudes caractéristiques de la mémoire, ayant pour conséquence d'aboutir sur une histoire à échelle humaine : imparfaite, aléatoire, contingente, fragile. Selon nous, parler de mémoire du roman revient à déclarer que l'art du roman n'existe pas en dehors de l'homme, car qu'est-ce que la mémoire si ce n'est la rencontre du temps et de l'identité ? De la sorte, on peut propose de résumer notre liste des méta-thèmes du roman comme suit : temps – identité – mémoire.

[1253] On pourrait même aller plus loin et gommer la distinction entre art du roman et histoire car un art du roman implique toujours en filigrane une histoire du roman.

Tandis que la partie précédente proposait de définir la structure spatio-temporelle de l'art du roman de Thirlwell selon l'analogie de la théorie de la relativité, rebaptisée pour l'occasion théorie de l'imitation générale, cette dernière partie repose quant à elle sur une analogie complémentaire : la mécanique quantique.

Rappelons que Thirlwell voit dans *Le Livre multiple* un objet de réflexion qu'il compare à la tentative, en sciences physiques, de réunir dans une même théorie le modèle de la théorie de la relativité générale, et celui de la mécanique quantique. Quête illusoire pour certain, clé de la compréhension de la structure de l'univers pour d'autre, cette théorie du Tout fantasmée par beaucoup représente moins chez Thirlwell une préoccupation concrète qu'une illustration de la nature contradictoire, et donc impossible, de l'art du roman. C'est d'ailleurs ce qu'exprime le créole selon Glissant, et que Thirlwell récupère : « a theory of the whole that is based in multiplicity »[1254]. Mais à la manière de l'univers qui se garde bien de révéler la solution de son mystère, le roman résiste aux tentatives d'élucidation de son histoire ; le roman existe bel et bien, et n'est pas entravé par les défaillances théoriques, tout comme nous parvenons, même l'absence d'une théorie totale, à nous épanouir sur cet agrégat oxymorique que l'on appelle Terre. Au même titre que l'univers, le roman s'apparente à une impossibilité possible. La recherche désespérée d'une théorie finale visant à élucider pour de bon notre connaissance clivée des phénomènes naturels est compréhensible, car elle offrirait une abstraction élégante du fonctionnement de l'univers, alors miniaturisé grâce à la pureté technique et mathématique d'une équation unique.

On se garderait bien de lire dans cette analogie le souhait de Thirlwell de vouloir contenir la vérité du roman dans une seule et même idée. On propose à l'inverse de voir dans l'évocation de la nature irrésolue des sciences actuellement l'expression de la nature profonde de l'art du roman désinvolte contemplée par Thirlwell, et qui dévoile selon lui la multiplicité et l'impureté inhérentes de l'expérience et de l'existence. Autrement dit, l'art du roman représente un espace cognitif où cohabitent volontairement des pensées contradictoires et des vérités oxymoriques, et qui répondent à la volonté esthétique de Thirlwell de penser deux choses à la fois. C'est pourquoi ce que l'on appelle la mécanique désinvolte du roman de Thirlwell vise à explorer l'existence selon le principe d'incertitude comparable à une expression poétique des lois de la mécanique quantique.

[1254] Thirlwell, « World Literature: Lightness, Multiplicity, Transformation », *The Times Literary supplement*.

1. « A king of shreds and patches »[1255] : le roman sans qualités

De manière générale, l'impureté apparaît comme une force majeure dans l'esthétique de Thirlwell. Les huit chapitres de la thèse ont signalé le refus manifeste chez Thirlwell des formes de représentation pures et limpides : refus du sérieux et du grandiose (première partie), représentation hybride des villes (deuxième partie), ou encore comparaison de l'art du roman à un bric-à-brac (troisième partie). On a remarqué, au début du chapitre 9, la polymorphie dont fait preuve le roman. Il fait en effet montre d'une capacité d'absorption élevée (voir les formes du montage, de l'hybridité et du métissage) qui s'applique à tous les niveaux de l'écriture romanesque : discursif, générique, langagier, stylistique. Il en résulte l'image d'un genre qui n'en est pas un, ou plutôt, l'image d'un genre qui ne s'affirme que dans sa propre différence. On peut même aller jusqu'à dire que, pour Thirlwell, l'art du roman porte une pensée qui se libère en intériorisant sa propre différence. C'est d'ailleurs ce qui amène Thirlwell à qualifier le roman de « liberté vertigineuse » :

> autrefois, il y avait des moyens de restreindre cette liberté dissimulée dans la phrase. On appelait ces moyens la rhétorique. Mais on a renoncé aujourd'hui à la rhétorique, à ses règles et schémas arbitraires, et une fois ce principe abandonné, le romancier reste seul, libre face à la phrase. Et c'est une liberté vertigineuse, presque létale[1256]

La pratique du roman semble ainsi guidée par la volonté de décloisonner les représentations en mettant en échec la tentation des expressions artistiques de céder au mythe de la pureté formelle. C'est la raison pour laquelle Thirlwell prend ses distances avec le roman musical *per se*, pour mettre l'accent, à la place, sur l'art de la composition et du montage. Pareil à Calvino qui voyait dans la multiplicité l'avenir de la fiction, Thirlwell envisage un futur où le roman serait « plus sale et complexe » :

> Mes nouveaux concepts du roman à venir devront donc être mobiles à souhait. Ils devront mettre à sac les vieilles idées de forme et de contenu. Je m'engage dans un avenir où il sera possible de rendre plus précis les termes suivants—qui sont à la fois forme et contenu : Bric-à-brac, Bazar, Kitsch, Collage…Oui : les romans que je veux pour l'avenir seront des collages de plus en plus sales et complexes[1257]

[1255] Shakespeare, *Hamlet,* Act 3, scène 4.
[1256] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 15.
[1257] *Ibid,* p. 423.

De son propre aveu, l'art du roman que Thirlwell cherche à accomplir vise à investir esthétiquement des notions aussi diverses que « Bric-à-brac, Bazar, Kitsch, Collage » ; autant de stratégies qui font de l'impureté le moteur esthétique du roman. C'est ce qui conforte l'opinion évoquée selon laquelle la recherche d'une théorie du Tout n'est pas le projet du roman : c'est en effet la possibilité esthétique de l'impureté et les vérités existentielles qu'elle contient que l'art du roman désinvolte de Thirlwell invite à explorer. En ce sens, le rôle du roman est en quelque sorte de troubler les eaux cristallines que l'esprit humain s'est efforcé de filtrer. On comprend ainsi que la désinvolture soit le mode de prédilection du roman de Thirlwell, étant donné qu'elle vise principalement à rendre impur, en les complexifiant, les représentations qui cherchent à assainir le réel et les formes.

On peut ajouter que dans l'univers du roman thirlwellien, rien ne peut prétendre à la pureté, comme en témoigne l'exemple de Flaubert, figure allégorique d'une des découvertes fondamentales de l'art du roman : « en Égypte, Flaubert découvre que l'Orient est en fait domestique ; car tout l'est toujours. Le réalisme est partout. C'est pour ça qu'il est réaliste. Rien n'est jamais pur comme une romance »[1258]. L'impureté façonne en profondeur sa pratique du roman ainsi que sa philosophie du roman, qui traduisent une vision de la réalité comme un objet par essence impur et mêlé – ce qui fait de l'art du roman l'espace fiévreux d'une dissolution incurable des prétentions humaines à l'authenticité et à l'absolu.

Alors que « l'essai est soluble » [1259], selon Bertrand Vibert, le roman est un produit altéré (notamment par l'enrichissement réciproque entre roman et l'essai). Cette tendance au mélange est guidée par l'idée que ce qui est pur et incomplet. L'esprit de la désinvolture représente l'appui commun que le roman et l'essai partagent, expliquant de ce fait qu'ils s'adonnent éperdument à la danse irrévérente du non-sérieux, partenaires dans cette ronde où s'entrelacent une écriture légère et une pensée joueuse, défiant les lois de la gravité devant une foule d'agélastes satisfaits de leur sérieux et de leur vision dangereusement épurée du monde – autant de qualités qui expliquent l'attrait du roman pour les sujets et les catégories impropres. À noter que la relation entre l'essai et le roman est d'autant plus signifiante chez Thirlwell en raison de la nature éminemment impure de l'essai. Un genre qui tout comme le roman s'évade hors des définitions qu'on tente de lui imposer, ainsi que le résume Robert Atwan : « a genre operating within the genres, one that has since the Renaissance

[1258] *Ibid*, p. 48.
[1259] Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », p. 133.

continuously permeated and shaped what we normally think of as imaginative literature »[1260]. D'ailleurs, Thirlwell ne manque pas de relever le manque de pureté dans l'essai, car c'est en comparant ce dernier à une chose infectée que Thirlwell isole la tradition essayistique qui l'attire le plus :

> I've always been interested in that tradition—De Quincey, say, or Charles Lamb—where the essay becomes this weird, almost infected thing, aesthetically and ethically. […] It's that idea that actually anything can be aestheticized if you only look at it the right way, which may not be the moral way[1261]

Thirlwell compare sa pratique du roman à un processus d'infection, de contamination et de corruption : contamination formelle d'une part, par laquelle l'essai infecte le roman, et inversement, corruption morale d'autre part, par laquelle l'essai influence et transforme la perception que l'on a des choses (faisant écho à la première partie de la thèse, on a là un développement nouveau de la conception amorale de l'art du roman de Thirlwell). Ici, corrompre peut être rapproché de 'transgresser', dans la mesure où l'essai permet de transgresser les catégories habituelles, aussi bien éthiques qu'esthétiques. Il faut en effet entendre « contamination » et « corruption » comme deux catégories contiguës, ainsi que le suggère le sens archaïque de « *to corrupt* », synonyme « *to infect ; to contaminate* » : contamination et corruption désignent un processus similaire d'altération (physique, qualitative), faisant inévitablement écho à la vision de l'histoire du roman de Thirlwell où l'imitation relève d'un processus d'altération, dans la mesure où un produit imité est un produit altéré. C'est pourquoi il est d'autant plus justifié de parler d'une mémoire du roman car la mémoire désigne elle-aussi le produit impur et altéré de l'expérience. Point névralgique de l'esthétique de la désinvolture, la valorisation de l'impureté fait du roman un art de l'altération qui réinvente notre rapport au monde par contamination et corruption.

a. L'impureté : une esthétique désinvolte

On a là l'élan vital de la pensée romanesque de Thirlwell. Il recherche par-dessus tout à capturer et à mettre en forme le caractère oxymorique (ambigu, irrésolu) de notre existence. Par la volonté de représenter le monde par des formes impossibles, à l'image du montage,

[1260] Robert Atwan, *Essayism*, p. 6.
[1261] Baron, « On sex, Politics, Style, and Ping Pong ».

Thirlwell cherche à témoigner de l'impureté du roman et de la réalité. On constate que Thirlwell pense le roman comme une forme hybride, qui se dérobe à l'uniformisation en s'efforçant de préserver sa diversité stylistique et imaginaire. Ainsi est-il possible de compter le processus de tropicalisation de la ville dans *Lurid & Cute* parmi les exemples de contamination à l'œuvre chez Thirlwell. C'est d'ailleurs la recherche de formes impures qui guide le mouvement Tropicaliste, dont *Lurid & Cute* tire en partie son inspiration car, rappelons-le, ce mouvement artistique brésilien (et les mouvements qui s'en feront les héritiers, comme le MangueBeat en musique) fait le pari de l'innovation par le mélange des formes. La désinvolture renouvelle notre regard en déformant et en dénaturant la réalité. Mais en soulignant la fonction du mélange et de la transformation, Thirlwell insiste aussi sur le rôle majeur que la communauté d'auteurs joue dans sa conception du roman, dans la mesure où les romans de Thirlwell entretiennent une conversation avec l'ensemble de la littérature internationale : après tout, comme le suggère Thirlwell[1262], qu'est-ce que l'art de la conversation si ce n'est l'art d'alterner les registres, le grave et le léger notamment, pour poursuivre et maintenir un dialogue plaisant et infini ?

Pour en revenir à *Lurid & Cute*, on a affaire à un univers diégétique issu d'un mélange spatial autant que culturel, à travers lequel le monde se donne comme hybridation et métissage. Cette notion résonne d'autant plus dans le contexte socio-culturel sud-américain dont *Lurid & Cute* s'inspire, puisque, comme le remarque l'anthropologue François Laplantine, « le métissage n'est pas la réorganisation d'éléments identiques préexistants mais ce qui va surgir dans une relation et transformer les uns et les autres. Cela suppose une rencontre, un événement. Ce n'est plus du tout un processus de reconfiguration mais de transformation »[1263]. On précise que Laplantine invite à penser le métissage dans son sens le plus large, car il ne s'agit pas d'un phénomène culturel unique restreint à une seule aire géographique : le métissage peut survenir dans de multiples laboratoires culturels. Laplantine distingue ainsi trois temps fort dans l'histoire européenne où le métissage fut synonyme de renouvellement culturel. En Grèce antique, tout d'abord (où la figure du métèque s'impose), en Andalousie durant le Moyen-Âge et enfin au tournant du XIX^{e} et XX^{e} siècle en Europe centrale où « on traduisait les langues les uns dans les autres, il y avait des pensées différentes qui se rencontraient pour produire quelque chose d'inédit qui a pour nom la modernité de la

[1262] « L'art du roman ne diffère pas d'un autre passe-temps : l'art de la conversation », Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 174.
[1263] François Laplantine, « Transatlantique. Entre Europe et Amériques latine », *in* Claire Mestre, *Le Métissage est une éthique*, p. 191.

Mittel Europa : Freud, Wittgenstein, Schnitzler, Sweig, Klimt, Mahler, Schönberg… »[1264]. On constate donc que le métissage relève de cette dynamique de contamination souhaitée par Thirlwell, qui voit dans le roman centre européen, rappelons-le, l'un des laboratoires du roman international en raison du rôle joué par la traduction. Cette dimension est d'ailleurs partie prenant du concept de métissage tel que Laplantine, lequel précise que contrairement à « l'espéranto [qui] est syncrétique, le métissage dont le bilinguisme est l'un des cas de figure, évolue dans une tension de l'entre-deux […] Cette alternance des langues qui ne se confondent pas mais déplacent chaque fois la pensée dans des sonorités différentes est profondément métisse »[1265], et de conclure que « le métissage, nous commençons à le comprendre à partir du moment où nous parlons plusieurs langues »[1266]. Autrement dit, on peut avancer l'idée selon laquelle la conception internationale du roman de Thirlwell favorise une vision du roman entendu comme métissage dans la mesure où cette pratique est indissociable de la traduction et de la tension de l'entre-deux dont témoigne la poïétique de l'écart observée dans le chapitre 4.

En outre, la contamination et le métissage font écho au processus d'assimilation et d'appropriation évoqué précédemment. On l'a vu, le terme métissage figure explicitement la vision thirlwellienne de la littérature à moitié juive : « literature has always been half-Hewish too. It has always been in love with assimilation, and miscegenation »[1267]. Le terme « *miscenegation* » est souvent traduit par « métissage », ce qui revient à dire que cette vision de la littérature est l'histoire d'un métissage des formes, des genres et des langues. Le métissage semble ainsi offrir une réponse esthétique à la poïétique de l'écart de Thirlwell. D'ailleurs on observe un processus de métissage discret, mais omniprésent, de la langue anglaise à l'œuvre dans les romans de Thirlwell, et en particulier dans *Lurid & Cute*, où la langue créole du narrateur reflète le rejet des pratiques puriste des langues. Ainsi que le précise Thirlwell :

> I did enjoy this language he uses, all macaronic with Latin American and Yiddish and the odd moment of Chinese. I guess it's important to say: this novel takes place in the London outer suburbs, sure, but a London that's been tropicalized—and in fact never specified. Partly because I wanted a dream-like vibe, to allow for some of the more existential investigations, but also because the international was one of the existential categories I wanted to examine. […] Most places now—the suburbs of Guadalajara or LA

[1264] *Ibid*, p. 192.
[1265] *Ibid*, p. 194.
[1266] *Ibid.*
[1267] Thirlwell, « On Writing Half-Jewishly ».

> or Cairo—they have a shared structure, if not a shared look. There's a certain strangeness to the way space is organized in the suburbs—with gaps and transport systems and malls, with nothing walkable—that I felt needed its own form. And one aspects of that new form was an English [place] that corresponded to it, with its international borrowings, neither pure sincerity nor pure pastiche[1268]

Autrement dit, la langue macaronique du narrateur fonctionne comme le pendant linguistique de la structure urbaine qu'est la banlieue. On entend ici un écho de l'idée de langue mineure, tel que Thirlwell en constate la présence chez Sterne lorsqu'il remarque que « l'un des plaisirs du romancier est d'être libre de toute langue dominante : il forme une nouvelle langue mineure qui lui est propre »[1269]. Mais l'invention d'une langue macaronique n'est que la version thirlwellienne d'un phénomène bien plus large, attribuable à d'autres auteurs (on pense au « langage corniaud » et à la « parole batarde »[1270] dans les écrits de Peter Ackroyd, selon les expressions de Jean-Michel Ganteau), si ce n'est à l'esprit du roman selon Thirlwell, selon qui le roman consiste en objet plurilingue et mêlé :

> This version is just a manner of speaking, partly based on a certain way I grew up speaking, in the suburbs of a giant city. I love contamination. In writing, of course, it's stylized and exaggerated. Do I ever say *basta*? I have no idea. But the principle of contamination is something that I love—to extend the usual sentences into extra dialects of every sort[1271]

Comme Thirlwell le précise, son écriture observe un principe de contamination (« I don't just enjoy spatial contamination but time contamination, too »[1272]) qui porte tout autant atteinte à l'espace qu'au temps et au langage. Ce qui revient à dire qu'on distingue chez Thirlwell une poétique de la contamination inséparable de la vérité fondamentale de l'art du roman qui est selon lui d'être un art de la composition et du montage. Comme il le remarque au sujet de Gogol (et de Pouchkine pouvons-nous ajouter), il est possible d'inventer un style qui soit original parce qu'impur et contaminé :

> Gogol's story [*Coat*] gave a poetic structure to the dowdiest things. It organized them into a comic beauty. And this is one of the things that novels are good at (especially novels with wishful thinkers at their centre)—what Nabokov called 'the dazzling combinations

[1268] Maddie Crum, « A conversation with Adam Thirlwell ».
[1269] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 122.
[1270] « Through the images of borrowing, imitation and translation the notion of hybridity has migrated towards the linguistic and literary fields, the language in which English culture is expressed being presented as a cur language, as monhrelized speech », Jean-Michel Ganteau, « Mongrelization and Assimilation: Peter Ackroyd and the Persistence of Englishness as Hybridity », in Vanesse Guignery, Catherine Pesso-Miquel et François Specq, *Hybridity. Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, p. 53.
[1271] Gibbons, « Interview with Adam Thirlwell », p. 630.
[1272] *Ibid*, p. 631.

> of drab part.' Gogol came up with a style which was entirely original, one based on the contamination of reality by the words used to describe it. And it is precisely this uniqueness which makes the translations of his work (and the translations of all other dazzling combiners of drab parts) so complicated, and intricate, and exhausting for the translator[1273]

Ainsi, Thirlwell suggère que le roman fonctionne selon la logique du bric-à-brac, autant du point de vue linguistique et stylistique, en ce que le bric-à-brac consiste en un assemblage d'objets impropres (délaissés), donnant enfin à voir une dynamique qui contamine et corrompt les formes de représentations privilégiant une vision pure de la réalité, à l'image de la romance :

> Car le style de Gogol, comme tout style, représente déjà une déformation de la langue— de même que le réel, selon la formule de Gadda, est une déformation de la perception. Ou alors, comme Proust l'a écrit un jour, tous les grands livres sont écrits en une sorte de langue étrangère. Aussi un style, comme une blague, ne peut-il se traduire littéralement, pour être traduit. Ce qui doit plutôt être reproduit, c'est la composition des effets[1274]

Le roman désinvolte contamine donc les représentations en favorisant le métissage des formes et surtout de la langue (ce à quoi la traduction contribue indirectement). On comprend d'autant mieux pourquoi Thirlwell valorise tant la traduction, tant elle dévoile les principes de contamination sous-jacents à l'évolution des langues (on pense à la créolisation, en référence à Glissant). Traduction et créolisation prolongent ainsi la logique impure du genre romanesque, dont les qualités propres importent moins que leur dissolution incessante – un processus dans lequel l'installation Studio Créole de Thirlwell engage le spectateur, en l'exposant au télescopage improvisé des langues et des voix, lui faisant faire l'expérience du phénomène de corruption central à l'idée de littérature selon Thirlwell : « something that makes two languages kind of come together in contact and sometimes alter each other »[1275].

Ainsi, dissolution et contamination sont autant d'éléments qui interviennent dans la poétique de l'impureté de Thirlwell. Ce qui l'intéresse dans l'idée d'impureté, c'est surtout la possibilité de créer des perspectives impossibles, au même titre que le cubisme où différentes perspectives cohabitent et se mêlent sans jamais se résoudre concrètement, et qui dévoilent notre rapport fragmenté et multiple au réel : notre être au monde impossible et oxymorique mais jamais entièrement synthétique, ni pleinement cohérent. On est donc loin de la synthèse

[1273] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 19.
[1274] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 365.
[1275] Hans Ulrich Obrist & Adam Thirlwell Talk About Studio Créole; https://mif.co.uk/obrist-thrirlwell-in-conversation.

hégelienne : Thirlwell cherche avant tout à exprimer la singularité de nos expériences en conservant leur inévitable multiplicité. En conséquence, ses réponses esthétiques sont, elles-aussi, multiples – montage, collage, hybridité, contamination, corruption, cannibalisme littéraire. C'est pourquoi la désinvolture représente la dynamique majeure de l'art du roman de Thirlwell car elle sollicite une pensée du mélange pour produire des formes impossibles, irrémédiablement en tension, reflétant l'impureté des réalités humaines – comme Thirlwell l'exprime lui-même : « we are trained to separate the serious from the vulgar, the moral from the obscene [...] The truth is that reality is constantly impure—a hodgepodge, a mix-up »[1276].

Un style pur, comme un monde pur, Thirlwell semble nous dire, n'existent pas. Contrairement à la poésie qui tend à sacraliser la singularité de la langue, l'art du roman reflète une forme de désenchantement qui démystifie le pouvoir d'expression singulière des langues. Paul Ricœur souligne une dynamique similaire lorsqu'il précise que le travail de traduction s'attaque selon lui « à la sacralisation de la langue dite maternelle, à sa frilosité identitaire »[1277]. D'une manière semblable, l'esthétique de la désinvolture recherche une ouverture identitaire et formelle passant par la dissolution des catégories et formes usuelles. La désinvolture rend d'ailleurs manifeste, on l'a vu, le refus de Thirlwell de limiter l'être et l'identité à de simples considérations héréditaires, ou encore de restreindre l'identité à une définition unique et uniforme. Autrement dit, la poétique de la contamination véhicule une pensée du style et de la singularité littéraire qui accepte sincèrement l'impureté de son origine et la multiplicité de son devenir. C'est la raison pour laquelle le titre de cette partie reprend le titre du roman de Musil pour l'appliquer au roman de manière générale, car selon la vision de Thirlwell le roman s'apparente effectivement à un genre sans qualités : comme le protagoniste Ulrich, le roman ne manque à proprement parler pas de qualités mais aucune d'entre elles ne s'impose suffisamment pour définir le caractère et l'existence – la qualité – du personnage. Et tout comme dans *L'Homme sans qualités*, où le texte est « appelé à travailler ses matériaux d'emprunt comme des "restes" et à se rendre impossible dans le même geste »[1278], le roman désinvolte se rend impossible et rend impossible la réalité dans le même geste, pareil au « texte de Musil qui fonctionne comme une gigantesque machine à produire des fragments allusifs de systèmes ruinés »[1279], inscrivant la forme du roman désinvolte dans « une mutabilité sans limites, qui est étrangère aussi bien à l'idée de progrès qu'à celle de

[1276] Thirlwell, « Only When I Laugh ».
[1277] Ricœur, *Sur la Traduction*, p. 3.
[1278] Laurence Dahan-Gaïda, *Musil, savoir et fiction*, p. 239.
[1279] *Ibid.*

l'incertitude intérieure »[1280] – ce qui fait du roman le genre le plus à même d'être redéfini en profondeur par les auteurs.

Selon Thirlwell, le roman ne peut que refléter la nature fragmentaire et mêlée de l'existence, comme en témoigne l'exemple de Pouchkine chez qui, selon Thirlwell, on observe :

> la parodie en tant qu'essence de l'invention des personnages : la répétition d'un thème, caché sous la surface. Tous les personnages, comme toutes les personnes, sont romantiques : leur style est un bazar. À l'évidence, c'est vrai des romanciers aussi. Mais le roman est une machine qui permet au romancier, ou au lecteur, de démanteler – pendant un temps donné – les artifices pompiers de leur romance universelle »[1281]

L'usage de la parodie chez Pouchkine, Flaubert, ou encore du pastiche chez Gadda, sont autant d'exemples du processus de corruption propre au roman selon Thirlwell, rendant compte de la nature par essence impure de la pensée et du style romanesque.

En résumé, la poétique de la contamination laisse entrevoir une conception du roman qui se méfie du langage et de la recherche de pureté qui peut en accompagner l'usage. Dans le roman de Thirlwell, contamination et métissage apparaissent donc comme gages de valeur, grâce auxquels le réel est représenté dans toute sa complexité et sa diversité, impossible à résumer de par la profusion de détails et impossible à embrasser dans sa totalité. La réussite du roman selon Thirlwell est donc clairement liée à un rapport paradoxal à l'échec : une structure impossible où l'inclusion est portée jusqu'à son paroxysme, et qui semble dire que tous les coups sont permis. Ainsi que le précise Thirlwell, sa définition préférée du roman n'est autre que la non-définition de Henry Fielding :

> There is no need to be prescriptive when it comes to form, or style. There is no reason for there to be any limiting terms to the novel. Everything is up for grabs. My favourite definition of a novel is Henry Fielding's non-definition of his new prose form, which we now call the novel, his 'comic Epic-Poem in Prose'—two oxymorons cancelling each other out[1282]

[1280] Laurence Dahan-Gaïda, « Théorie de l'essai et pratique romanesque chez Robert Musil », p. 56.
[1281] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 66.
[1282] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 205. Thirlwell approfondie cette idée quelques pages plus loin : « unlike Flaubert, I am not sure there needs to be any limit on the permissible techniques. Everything is up for grabs. The novel, in general, after all, does not exist », *ibid*, p. 253.

Cette annulation, cette impossibilité que le titre du roman *Lurid & Cute*, avec ses deux pôles antithétiques, ne manque pas de rejouer, pour revendiquer la contradiction ludique que met en scène tout art du roman désinvolte.

b. Une éthique désinvolte : contamination et corruption

Objet d'une réflexion esthétique, l'impureté revêt également un rôle éthique dans l'œuvre de Thirlwell. En effet, sa pratique du roman manifeste un refus d'accorder une valeur littéraire et philosophique à la pureté. Cette valorisation de l'impureté et le choix d'en faire une qualité littéraire font écho à la définition de la philosophie selon Nietzsche, qu'il envisageait comme un assaut sur les système clos. La pureté se range parmi les systèmes clos car elle cherche à assurer l'immutabilité des formes et la stagnation (de la pensée) selon une dynamique d'exclusion, et donc, de fermeture. Garant d'une pensée de l'ouverture, le roman désinvolte sous-entend une éthique désinvolte que l'on associe à un processus de corruption. Pour Thirlwell, l'une des possibilités offertes par la littérature est de répondre au « frisson de la transgression » :

> I've always been interested in the question of corruption—the possible corruption of the novelist, the possible corruption of the reader […] Maybe it's because this term *corruption* feels completely contradictory to the literature I grew up with. That literature was the high modernist tradition—the idea that a work of art is pure autonomy, that a novel is just a verbal artifact. For me, there's a transgressive thrill in trying to find ways to slightly collapse that usual distance between the reader and the work as well[1283]

C'est ce qui amène Thirlwell à concevoir l'auteur comme un « ingénieur d'inconfort », puisque son objectif est de susciter, chez le lecteur, un sentiment de gêne morale : « I like the idea that in some way a novelist is a creator of discomfort. Putting people in morally uncomfortable positions—first these poor characters, these helpless experimental selves, and then the less helpless reader »[1284]. Comme il le déclare, parler de corruption implique inévitablement de parler de manipulation. La première partie a montré que Thirlwell reconnaît le caractère manipulateur de l'art du roman ludique qu'il pratique. Il existe donc une certaine complémentarité entre manipulation esthétique et manipulation éthique chez Thirlwell, dont

[1283] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », pp. 617-618.
[1284] *Ibid*, p. 618.

l'objectif est de démanteler les systèmes cognitifs traditionnels. En ce sens, la désinvolture se donne à penser comme un mode éthique.

On l'a vu, la désinvolture est une attaque envers la pureté des formes : elle porte atteinte à la *doxa* et à l'ordre (social) établi des choses. Processus d'altération, de dissolution et de corruption, la désinvolture est un mode de pensée par-delà bien et mal qui voit le langage, les idées et toute tentative de produire une image organisée du monde, comme autant de système qui appellent à être contaminés et corrompus. On trouve d'ailleurs dans *Le Livre multiple* une image saillante, empruntée à John Cage, que Thirlwell se réapproprie et applique à l'art du roman: « J'y vois une manière de décrire la structure du roman : une forêt dilapidée, abritant des organisations multiples qui ne peuvent former qu'une profonde désorganisation »[1285]. En invoquant l'image d'une forêt dilapidée, Thirlwell compare la nature profonde du roman à un écosystème corrompu qui corrompt en retour. Le roman correspond selon Thirlwell à une forme qui s'autorise toutes les dépenses esthétiques possibles, de la création jusqu'à la destruction, de l'ordre jusqu'au désordre. Thirlwell fait référence à Gombrowicz pour définir la qualité fondamentalement impropre du roman car l'auteur polonais suggérait qu'un « styliste devrait toujours voir d'un œil bienveillant ce qui est susceptible de détruire un style »[1286], ce pourquoi il concluait que « le vrai styliste, le romancier, surcharge délibérément sa composition de tout le bric-à-brac qu'il peut trouver »[1287]. Thirlwell adhère explicitement à la vision gombrowiczienne du roman, qui envisage l'identité d'un roman comme un fourbi de déchets que l'imaginaire dissout et ne digère jamais totalement, faisant du roman « l'inventaire de ses répétitions – ou, simplement, une liste de ses singularités, de ses moment de vérité »[1288]. Il est donc raisonnable d'associer l'art du roman et l'esthétique de la désinvolture à la pratique du recyclage, qui invite à voir dans le bric-à-brac des déchets la promesse de formes nouvelles, ou pour reprendre l'expression de Calvino, « l'éternel retour de l'éphémère »[1289]. En clin d'œil au chapitre 3, c'est dans cette logique du recyclage que l'on peut d'ailleurs inscrire l'esprit de subversion libertin qui anime la désinvolture. Comme Luc Ruiz en fait la remarque au sujet de Sade, la subversion consiste à :

> briser le plus de freins possible, qu'il s'agisse du domaine physique, moral, ou philosophique. Par cette opération, il s'agit de tout corrompre, de renverser tous les

[1285] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 94.
[1286] *Ibid*, p. 93.
[1287] *Ibid.*
[1288] *Ibid*, p. 94.
[1289] Calvino, « La poubelle agréée », *La Route de San Giovanni*, p. 139.

> systèmes, mais également de tout réarranger, les corps, le matérialisme poussé dans ses ultimes conséquences et même, sans doute, le roman[1290]

La désinvolture est un mode subversif, et même dissident, qui propose d'appréhender le monde selon une dialectique de l'un et du multiple, tout comme Nietzsche, selon Thirlwell, « le grand philosophe du singulier et du multiple »[1291]. L'esprit de désinvolture manifeste dans les romans de Thirlwell accorde à la perversion, à la transgression ou encore au renversement une valeur esthétique et éthique qui justifie, comme le précise Guy Scarpetta, que « le genre romanesque ne peut être défini par d'autres lois que celles de sa crise perpétuelle, et de sa perpétuelle réinvention »[1292]. Scarpetta dédie d'ailleurs un ouvrage entier à la question de l'impureté du roman. Les observations esthétiques de Scarpetta trouvent un écho frappant dans l'œuvre de Thirlwell. Pour tous les deux, le roman serait le genre le plus apte à faire face à un élargissement de contenu, et de manière si singulière que ce processus a selon Scarpetta « radicalement changé notre perception du réel – car c'est bien lui, le *réel*, qui demeure, à travers tous ces prismes, toutes ces expansions, l'impossible objet du roman »[1293]. Pour Scarpetta, comme pour Thirlwell, il s'agit moins de définir le roman que de le redéfinir, en même temps que notre perception du réel que l'art du roman n'a de cesse de transformer pour en faire ressortir la multiplicité et la nature oxymorique, autrement dit, l'impureté « nourrit de contrastes »[1294]. C'est pourquoi la roman vu par Thirlwell correspond à une forme de la démesure – capable d'un degré « d'inclusion maximale »[1295] – à même de traiter de la compléxité de l'existence, comme l'affirme Jeffrey Eugenides dans une interview avec Thirlwell : « I think it's pretty clear that the novel is still the best form we have for describing the complexity of humane motion and thought. Talk about maximum information: the novel has the largest bandwidth going »[1296]. La réalité, comme le révèle le roman, désigne ainsi un objet impossible à penser dans sa totalité, échappant à nos capacités de perception et de représentation à mesure que l'on tente de la saisir par la forme. Le roman est un objet qui s'évade, comme en témoigne son histoire impossible selon Thirlwell. On comprend donc que

---

[1290] Luc Ruiz, « Scène pornographique, scène philosophique chez Sade » *in* Colas Duflo, *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVII^e^ siècle et XVIII^e^ siècle*, pp. 311-312.
[1291] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 155.
[1292] Scarpetta, *L'Impureté*, p. 293.
[1293] *Ibid.*
[1294] Scarpetta, *L'Artifice*, p. 226.
[1295] Thirlwell, « Le roman anglais contemporain, au nom de Joyce », *Le Monde des livres*.
[1296] Thirlwell et Eugenides, « In Conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides », *The Guardian*, 2011. La métaphore du roman comme *media* fait le sujet d'un essai de Tom McCarthy: *Transmission and the Individual Remix*.

l'impureté ne soit pas un jugement de valeur mais fasse l'objet d'une exploration esthétique proposant d'inventer des modes de perception qui ne sape pas la complexité du réel en lui imposant une forme simplifiée. Ou, pour le dire dans le langage shandéen : le principe éthique de corruption de l'art du roman vise à dissoudre les « dadas » (on parlerait de clichés et d'idées reçues avec Flaubert) de nos sociétés et de nos formes artistiques autour desquels repose notre (in)compréhension du réel tourne.

Chez Thirlwell, l'esthétique de l'impureté est ainsi exploitée comme une force qui conjugue la différence, faisant de la désinvolture un gage de vérité dans la mesure où elle permet de « restituer fidèlement le "chaosmos" qu'est le réel »[1297]. La référence à Joyce, qui est à l'origine de ce terme porte manteau, rend explicite la nature oxymorique de l'expérience et du monde selon Thirlwell, laquelle se caractèrise par l'enchevêtrement des contraires dû à la nature continue du réel vers laquelle la désinvolture porte notre attention. Ainsi que le déclare Alain Beaulieu : « Joyce's neologism "chaosmos"[1298] expresses the fact that chaos and cosmos (disorder and order) are not opposites, but part of a larger continuum »[1299]. À la lumière de cette notion, on comprend d'autant mieux l'attrait de Thirlwell pour la pensée de Gombrowicz car l'art du roman de ce dernier orchestre également la rencontre ironique du cosmos et du chaos. Comme le constate Jean Decottignies, l'écriture de Gombrowicz adhère au « modèle de la combinaison »[1300] (on pense au bric-à-brac), permettant de contempler « un double processus d'"accumulation" et de "dissolution" […] déchiré entre l'ambition métaphysique et la morsure corrosive de l'ironie »[1301], ce qui fait écho à la conception de l'imagination comme « machine combinatoire » chez Calvino : « as such a combinatory machine, […] human imagination is much more than the power to evoke images stemming from the world of direct perception: it is the originator of forms or worlds, following the generative and destructive processes of atomistic physics »[1302]. C'est pourquoi l'esprit désinvolte appartient de bon droit au mode ironique, désignant cette faille dans la

[1297] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 61.
[1298] Ce terme apparaît dans le chapitre 8 (Part I) de *Finnegans Wake* : « every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time », Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber, 2002.
[1299] Alain Beaulieu, « Introduction to Gilles Deleuze's Cosmological Sensibility », *Philosophy and Cosmology*, vol. 16, 2016, p. 201. Pour une discussion approfondie de la dimension esthétique du chaosmos, voir Umberto Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos*, transl. Ellen Esrock, London: Hutchinson Radius, 1989 ; Philip Kuberski, *Chaosmos: Literature, Science, and Theory*, Albany: State University of New York Press, 1994.
[1300] Decottignies, *Écritures ironiques*, p. 45.
[1301] *Ibid.*
[1302] Modena, *Italo Calvino's Architecture of Lightness*, p. 45.

représentation et le langage « qui [permet] de peser, en chaque point avec toute notre âme »[1303] sur le sérieux de la pureté et la pureté du sérieux.

c. Ironie, Witz et désinvolture : le sourire complice

Il existe donc un lien entre désinvolture et ironie. Cette thèse n'est pas le lieu pour détailler les rapports entre ces deux catégories, mais à défaut de pouvoir mener l'ample étude que la question semble nécessiter, on peut tout de même tenter de préciser la ressemblance, qui rappelle la distinction entre rire et humour. Dans *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes propose à des fins pratiques de schématiser la différence entre humour, comique et ironie de la façon suivante : d'un côté, le comique et l'humour suscitent le rire, de l'autre, l'ironie provoque le sourire. Selon Schoentjes, le sourire est, à la différence du rire, « modulable [et] accompagne dans la durée une réflexion déclenchée par l'ironie »[1304], faisant de l'ironie « un phénomène plus intellectuel »[1305] que le rire. On propose d'ajouter la désinvolture à cette typologie sommaire, en la rangeant aux côtés de l'ironie :

Rire	Sourire
Comique / humour	Ironie / désinvolture

Comme le suggère Schoentjes, « l'opposition entre le rire et le sourire permet de préciser ce qui sépare l'ironie des deux autres pratiques majeures du non-sérieux »[1306]. Ainsi, on sous-entend que l'ironie et la désinvolture appartiennent à ces pratiques du non-sérieux par lesquelles la littérature « tend à dédramatiser le réel »[1307] – ce qui explique le rapprochement, si ce n'est la confusion possible, entre ironie et désinvolture. La ressemblance entre ironie et désinvolture apparaît d'ailleurs chez Jankélévitch, chez qui on rencontre une définition de l'attitude de l'ironiste qu'il serait possible d'appliquer, avec une facilité déconcertante, à l'attitude désinvolte : « L'ironiste se risque à plaider contre la vertu, à écrire l'éloge de la folie et des défauts ; il parle gravement des petites choses, badine sur les grandes, et sa conduite est en toute circonstance celle qu'on n'attendait pas. L'ironie, c'est l'imprévu et le

[1303] Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 22.
[1304] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 222.
[1305] *Ibid*.
[1306] *Ibid*.

paradoxe »[1308]. L'imprévu et le paradoxe, qui sont les marques, selon Jankélévitch, de la pensée ironique, caractérisent tout autant la désinvolture, qui fait du paradoxe, de la contradiction, de l'imprévu (on pense à la vision de l'histoire du roman imprévu et impromptu de Thirlwell), de l'incongru et de l'insolite autant de supports de son esprit subversif. Ce qui revient à dire qu'ironie et désinvolture relèvent dans un certain sens du même pli de l'esprit qui « désarçonne l'homme idéologisé et pris au piège de l'immobilisme »[1309], et qui « fonde une *poétique* transgressive, une parole libérée du principe identitaire et de la logique du langage de communication »[1310]. On ne sous-entend certainement pas que désinvolture et ironie soient la même chose, mais on ne peut nier qu'elles participent de ce qu'on pourrait appeler une pensée du multiple et de l'impossible[1311], conforme au « désir d'ambiguïté »[1312] du roman, ainsi que le note Jacqueline Chénieux-Gendron. Si l'on prend en compte l'origine rhétorique de l'ironie, celle-ci précède de longue date l'apparition de la désinvolture mais c'est seulement à partir du XVIII[e] siècle, à travers la pensée théorique de Friedrich Schlegel notamment, que l'ironie incorpore « la volonté de mettre en question les valeurs établies et de bousculer les hiérarchies »[1313]. C'est par le truchement de l'ironie romantique formulée par Schlegel, « une des sources essentielles de l'esthétique littéraire du siècle passé »[1314] comme le remarque Alain Muzelle, que l'ironie a été intégrée au roman moderne européen pour en définir l'une des modalités fondamentales. C'est plus précisément la notion intraduisible de *Witz* qui attire notre attention ici, car elle exprime les capacités de juxtaposition et d'incorporation communes à l'art du roman et à l'art de l'ironie. Comme le rappelle Jean Robelin, le « Witz désigne une capacité d'invention, mais qui ne se réduit pas à l'inventio cicéronienne, car ce n'est pas seulement une façon d'organiser une matière connue, c'est bien une exploration de l'inconnu »[1315] – ce qui revient à dire qu'avec le *Witz*, l'ironie semble transcender son origine verbale et rhétorique pour devenir le support d'une pensée nouvelle. On précise que le *Witz* « désigne un rapport flottant entre imagination et entendement »[1316], dont la marque de fabrique est l'analogie, laquelle amène par l'emploi de formes d'écriture

---

[1307] Josette Trépanier, « Pas de marge, pas de cahier », *in* Lafargue, *La Désinvolture de l'art*, p. 259.
[1308] Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 77.
[1309] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, p. 32.
[1310] Decottignies, *Écritures ironiques*, p. 51.
[1311] On peut considérer que l'ironie participe de cette pensée du multiple et de l'impossible (dans le sens thirlwellien de combiner les contraires) étant donné que « l'ironie implique la juxtaposition des contraires », Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 49.
[1312] Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman*, p. 15.
[1313] Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 103.
[1314] Alain Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'*Athenaüm, p. 383.
[1315] Jean Robelin, *L'Intraduisible*.

ludiques, alliées à un art du mélange fortuit, à faire des découvertes esthétiques et cognitives. On décèle par ailleurs dans cette forme d'écriture une résurgence de l'écriture essayistique de Montaigne chez qui, comme l'observe Jean Rousset, « on retient […] l'inconstance, l'image ondoyante et mobile de l'être, […] exemple d'une œuvre qui se présente elle-même comme "variété et estrangeté", assemblage fortuit »[1317]. Ironie, *Witz* et désinvolture sont autant de pratiques d'écriture qui accordent à l'impureté et au mélange la capacité esthétique de produire des pensées et formes inattendues – des découvertes. Mais la désinvolture se démarque des autres modes évoqués dans la mesure où elle mise sur le potentiel créatif de l'impureté, qu'elle hisse à l'échelle de principe esthétique (voire métaphysique). En ce sens, pour paraphraser le titre d'Alain Blachier[1318], la désinvolture est l'esthétique de l'éthique impure, car elle suscite, dans le prolongement de l'ironie et du *Witz*, un « mode de perception du monde, et de la condition humaine en général »[1319] à même de dévoiler l'existence comme la rencontre de formes et d'expériences multiples superposées, qui trahissentt la nature oxymorique de la réalité et la contradiction fondamentale au cœur de l'existence.

2. L'idéal esthétique d'une « pure inauthenticité »

Que l'on ait à l'esprit l'impureté ou la corruption, on distingue dans l'œuvre de Thirlwell une valorisation de la machine stylistique romanesque reposant sur sa capacité à produire du multiple. On ne peut pas nier l'influence de Calvino sur cette ligne de pensée, car même si Thirlwell n'évoque pas Calvino dans *Le Livre multiple*, il s'attarde en revanche plus sur l'œuvre de Carlo Emilio Gadda. Et il se trouve que Calvino le cite au début de sa célèbre conférence sur la multiplicité, dans ses *Leçons américaines*. Il s'agit d'un passage du roman de Gadda intitulé *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*[1320] :

> J'ai voulu commencer par cette citation car il me semble qu'elle se prête très bien à introduire le thème de ma conférence, à savoir le roman contemporain comme

[1316] *Ibid.*
[1317] Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 326.
[1318] Blachier, *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*.
[1319] Marine-Claire Méry, « Les avatars du roman picaresque en Allemagne : Friedrich Schlegel et le roman romantique ».
[1320] *L'Affreux Pastis de la rue des Merles* en français.

> encyclopédie, comme méthode de connaissance, et surtout comme réseau de connexion entre les faits, entre les personnes, entre les choses du monde[1321]

Gadda sert donc de point de départ à Calvino afin d'aborder le thème de la multiplicité qui lui est cher – et qui est selon lui l'une des clés de la fiction du XXI^e^ siècle. L'appel semble avoir été entendu car, comme en réponse à Calvino, Thirlwell intègre dans la traduction de *Miss Herbert* (*Le Livre multiple*[1322]) une partie absente de la version anglaise, intitulée « Hommage inachevé à Carlo Emilio Gadda », partie entièrement consacrée à Gadda et à sa tentative de capter le multiple dans ses romans. Ce qui intéresse Thirlwell en particulier, et cela vaut aussi pour Calvino, c'est justement « cette obsession de la pluralité [qui] constitue la logique à l'œuvre dans ses romans »[1323], ce qui explique que :

> Gadda essaya toute sa vie durant de représenter le monde comme un embrouillamini, ou grouillis, ou pelote, de le représenter sans en atténuer d'aucune façon l'inextricable complexité, ou, pour mieux dire, la présence simultanée des éléments les plus hétérogènes qui concourent à déterminer le moindre événement[1324]

Plus précisément, c'est la capacité du style de Gadda de pouvoir renverser les valeurs qui retient l'attention de Thirlwell, car cela « signifie donc que tout système est toujours instable, et qu'il déborde sur ce qu'il semblait avoir laissé de côté. Par conséquent, […] l'anormal fait partie de la norme, et l'asocial du social »[1325]. Une fois encore, Thirlwell s'intéresse à un auteur capable d'inverser les valeurs et la logique des systèmes de pensées communément admis. On a pu voir que Kundera, par sa capacité à déplacer les frontières et à réorganiser les distinctions habituelles est ce que Thirlwell appelle un « multiple » de Bohumil Hrabal (un auteur dont le style produit des découvertes proches bien que non identiques), qui est à son tour un multiple de Gadda :

> Le style de Hrabal se régale de la description de ce chaos, et de ces contradictions, sous des formes exubérantes. Aussi, même ce style plein d'élan dérive de son contraire : de sa peur perpétuelle. Oui, même son écriture en style libre, selon Hrabal, est intimement liée à l'histoire de ses opinions politiques […] Tout dérive de son contraire. Et donc, la vraie relation de la politique à la littérature est une série unifie de constants renversements. L'histoire de la politique est aussi l'histoire de la honte : peut-être est-ce vrai. Mais elle est tributaire d'une plus vaste histoire du ravissement. La loi du renversement est

[1321] Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain* millénaire, p. 137.
[1322] On précise qu'il l'intègre ici car cette partie n'est pas présente dans *Miss Herbert*.
[1323] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 188.
[1324] Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, p. 138.
[1325] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 185.

> universelle. Donc même la mort, d'une certaine manière, peut devenir un genre de vie, quand on la considère du bon point de vue…[1326]

Ces exemples confirment chez Thirlwell une approche théorique et une recherche esthétique scellées autour de la notion de renversement, et qui valorisent l'aptitude du roman à dévoiler la nature éphémère de nos représentations. C'est bien cette loi du renversement universel qui rassemble la plupart des romanciers évoqués dans ses essais et ses romans. Le renversement est d'ailleurs partie intégrante de sa poétique désinvolte, dans la mesure où impureté et corruption donnent lieu à un double phénomène de destruction et de création, phénomène par lequel Thirlwell cherche à chahuter les définitions de la réalité. Non seulement la poétique de l'impureté lui permet de porter atteinte à l'intégrité des catégories en les contaminant avec des éléments jugés impropres, mais la possibilité d'une éthique de la corruption implicite à sa pratique amène par ailleurs Thirlwell à construire une réflexion nécessairement désinvolte sur le sens des mots, la valeur des concepts et le poids des notions dans la construction de notre rapport au monde. L'interaction de l'impureté et de la corruption matérialise ainsi le travail esthétique désinvolte de Thirlwell, dont le point de focal est placé sur la capacité à miner la grandeur de la notion d'authenticité, que Thirlwell propose de renverser en son pendant désinvolte : « the pure, unembarrassed inauthentic »[1327].

a. Le désir d'inauthenticité

À la lumière des chapitres précédents, c'est sans surprise que Thirlwell formule un idéal stylistique allant à l'encontre de l'authenticité. En effet, l'idée de littérature à moitié juive – ou encore de littérature de seconde main, sans oublier l'emploi de la traduction comme métaphore de l'écriture – soulèvent inévitablement des questions relatives à l'origine et à l'authenticité. On ne peut d'ailleurs pas ignorer la dimension critique du montage, dans la mesure où il « met en jeu la question de la représentation »[1328], selon la confrontation de deux logiques contraires ainsi que le souligne Vincent Amiel : « le montage obéit à deux logiques, qui parfois s'opposent et parfois se complètent, qui sont celle du découpage et celle du collage »[1329]. Découpage et collage, continuité et discontinuité, ou encore création et

[1326] *Ibid*, pp. 285-286.
[1327] Thirlwell, *Multiples*, p. 7.
[1328] Amiel, *Esthétique du montage*, p. 11.
[1329] *Ibid*, p. 10.

destruction : autant de formes du jeu de polarités qui structure l'esthétique désinvolte de Thirlwell. Ces oppositions sont complémentaires et parfois simultanées, au point où une forme continue (on pense par exemple à la progression d'un film) peut sans difficulté être le produit de nombreuses coupes et ruptures – si bien que valorisant l'influence du montage sur ses romans, Thirlwell semble nous mettre en garde contre la nature toujours fabriquée et artificielle des formes apparemment naturelles. Continu et discontinu à la fois, le montage, ajoute Amiel « défait cette toile trop convenue, la rapièce ostensiblement, mettant en lumière la fragilité de la trame, son caractère souvent artificiel »[1330] – ce qui signifie, en d'autres termes, que le montage n'est qu'une forme d'authenticité rapiécée : une authenticité inauthentique.

On s'aperçoit que la logique sous-jacente au montage rappelle à plus d'un titre la conception thirlwellienne de la traduction. La traduction, comme le montage, incommodent l'idée de véracité et de fidélité. Dans les deux cas, on fait subir à un objet singulier (la réalité dans le premier cas, le texte dans le second) un processus de multiplication qui le déforme et le transforme radicalement. Ainsi, la traduction et le montage fournissent des versions éditées d'objet singulier. Grâce au montage et à la traduction, réel et texte sont démultipliés, transposés, manipulés, retouchés, découpés, recollés et transformés. En valorisant les formes impures et recyclées, Thirlwell souligne l'essence multiple du roman et de ses représentations, si bien que l'histoire du roman semble mettre en échec la prétention à représenter le réel de manière vraie et authentique. Les romans de Thirlwell éclairent la sagesse du roman : embrasser l'inauthenticité fondamentale de notre rapport au monde, des mots et des idées, pour ne pas dire de toute expérience et de l'existence humaine dans son ensemble. Le roman ne prétend ainsi pas faire tomber le voile de l'illusion dans l'espoir d'accéder à une représentation vraie et authentique du réel. Selon le roman désinvolte, la vérité de l'homme n'est effectivement pas d'embrasser d'un seul regard l'unité des choses mais de ne jamais se satisfaire d'un point de vue unique et total. En ce sens, toute représentation est un multiple, un ensemble composé de plusieurs formes, fait d'images souvent discordantes qui coexistent cependant, un peu de la même manière que la physique quantique prouve que la lumière peut être onde et particule tout à la fois.

Autrement dit, l'inauthentique rend problématique le vrai et la réalité, car si selon Pierre Jourde, le désir d'authenticité « déstabilise les éléments de l'ordre culturel, en les renvoyant à

[1330] *Ibid*, p. 11.

une relation avec « l'essentiel », « l'originel », avec, en réalité, un vide à peine voilé »[1331], l'inauthentique refuse quant à lui d'admettre qu'un fait culturel puisse être assimilé à « un fait de nature »[1332]. Chez Thirlwell, le roman cherche à nous rappeler qu'il ne peut y avoir d'expression absolument authentique : le roman est inauthentique car il n'existe pas d'équivalence totale entre forme et contenu, ni entre les pensées et leur mise en mots, comme l'exprime Pierre Macherey lorsqu'il définit ce qu'est pour lui la philosophie de l'ironie propre à la littérature :

> tous les textes littéraires auraient pour objet, et là serait véritablement leur « philosophie », la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on en pense : ils font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières. Ce rapport ironique à la vérité, qui sollicite une compréhension avant tout désabusée, fait de la philosophie littéraire une expérience de pensée essentiellement problématique : cette expérience consiste à montrer les problèmes philosophiques, à les exposer, à les « montrer », comme on organise la représentation d'une pièce de théâtre, en faisant l'économie d'une résolution définitive, ou prétendue telle, de ces problèmes[1333]

L'écriture ne peut être entendue comme vraie car elle met en pratique le désaccord entre mot et chose, entre l'homme et la réalité. La perspective thirlwellienne désacralise ainsi l'idée et la valeur de l'authenticité telle qu'on la pense habituellement, à savoir une valeur absolue du texte et de l'expression de son auteur. Suite à la partie précédente, on peut ajouter que la conception de l'histoire du roman selon Thirlwell s'oppose à toute surévaluation de l'idée d'origine. Encore une fois, Sterne est probablement le romancier (aux cotés de Kundera) dont l'œuvre a influencé le plus ouvertement Thirlwell : en refusant de reconnaître l'authenticité comme valeur suprême, Thirlwell invite à concevoir la pratique du roman comme la déclaration d'indépendance du 'moi' inauthentique et impure de l'homme. Ce que l'on peut appeler le désir d'inauthenticité (manifeste dans la conception de Thirlwell), semble signaler la pleine conscience de son auteur que l'art du roman n'est pas la recherche passionnée d'une singularité abstraite et absolue mais l'expression d'un art de l'inauthenticité qui explore les possibilités existentielles de l'inauthentique. Le roman semble ainsi déclarer qu'il n'existe pas d'expériences proprement authentiques, car toutes sont le fruit d'un composite d'images et de mots de seconde main : un bric-à-brac de formes empruntées et déformées. Ce qui ne veut pas

[1331] Pierre Jourde, *Littérature et authenticité*, p. 67.
[1332] *Ibid*, p. 66-67.
[1333] Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, p. 199.

dire que l'on soit condamné à la répétition *ad infinitum*. On le rappelle, en référence à Gombrowicz, l'objectif du romancier est selon Thirlwell de démanteler les formes héritées et édulcorées, pour en produire de nouvelles plus à même de saisir un style et une pensée originales. La valeur du roman n'a donc rien à voir avec l'authenticité comme David Holbrook le prétendait à la fin des années 80 : « There is also the problem that while at best the novel is a medium of the quest for authenticity, it has now become, even in areas of serious attention to literature, a vehicle for inauthenticity »[1334]. Au contraire d'une quête de l'authentique, le roman, et les styles qu'il permet d'inventer, fait de l'inauthenticité un potentiel esthétique qui éclaire des vérités humaines. On peut même ajouter que la valeur du roman est d'être inauthentique justement, au même titre qu'une traduction sera toujours une version inauthentique d'un texte, ce qui ne veut pas dire qu'il existe une hiérarchie entre les deux – non, la traduction s'apparente plutôt à une copie éclairée, une pensée consciente de ne pouvoir jamais être totalement authentique dans la mesure où le roman reconnaît que l'on puisse être original tout en étant second.

C'est pourquoi l'art du roman désinvolte est une lutte contre les certitudes à travers la lutte contre le règne de l'origine. C'est bien le propre de l'authenticité pour « un mode du vrai, en ce sens que, qualifiant des objets ou des manières de vivre, il en fait des signes manifestant, sans erreurs ni détours possibles, une relation juste des hommes et des choses »[1335], alors que la désinvolture correspond quant à elle à un mode du doute et de l'incertitude. C'est bien un refus de restreindre l'expérience humaine à la quête des origines et de l'expression authentique (comprendre sincère, supposée dévoiler l'authenticité absolue d'une idée et d'un « moi ») que l'art du roman de Thirlwell exprime, comme en témoigne la temporalité désinvolte évoquée, laquelle formule une conception du temps qui invalide toute prétention à l'authenticité. Ainsi que l'illustre *Tristram Shandy*, l'art du roman tend à interroger :

> les problèmes d'engendrement. Ou alors, on pourrait dire que la véritable histoire concerne l'invention de soi en tant qu'histoire sans queue ni tête : pure exubérance, comme on agite une canne en paradant. Mais ce panache revêt aussi une certaine mélancolie […] Poursuivre un désir, c'est y renoncer. Autrement dit, le refoulement est le seul moyen de chérir un désir. Tel est le sens de cette machine, à la fois triste et comique, faite de dadas, d'insinuations, d'interruptions, de digressions et de plagiat. C'est une tentative de générer un moi hors du temps : de réinventer l'idée de l'anniversaire[1336]

[1334] David Holbrook, *The Novel and Authenticity*, p. 7.
[1335] Jourde, *Littérature et authenticité*, p. 17.
[1336] Thirlwell, *Le Livre multiple*, pp. 150-151.

Dans la mesure où le roman de Sterne réinvente l'idée de l'anniversaire (et dans une plus large mesure les notions de chronologie et de progression), on voit que le roman est capable de démultiplier la naissance, et ainsi de faire un affront au culte de l'authenticité. C'est pourquoi la naissance multiple du roman importe tant dans l'appréciation du genre par Thirlwell. Cette date d'anniversaire non existante souligne ainsi, selon Thirlwell, le succès fondamental de l'art du roman dont l'origine parvient à se soustraire au joug de la chronologie et de l'origine pour confier les pleins pouvoirs au (re)devenir. Histoire impossible car multiple, sans point de départ, l'écriture romanesque ne peut par conséquent pas être authentique. Le roman porte dans ses naissances les fruits d'une nature inauthentique, nature inséparable de la créativité désinvolte par son refus des traditions imposées et par le refus de l'origine, et de l'originalité, comme valeurs littéraires absolues. La temporalité désinvolte permet de dire que la naissance du roman est un événement sans cesse relancé dans le futur car tout roman, qu'il soit traduction ou récriture[1337], est susceptible de devenir un original.

Thirlwell n'est pas le seul romancier à explorer la question de l'inauthenticité. Après tout, l'inauthenticité des formes d'expression compte parmi les champs d'investigation du postmodernisme. Néanmoins, le traitement que lui réserve Thirlwell révèle l'inauthenticité comme l'une des vérités fondamentales de l'existence : rappelant la fonction de l'imitation chez lui, l'inauthenticité est l'expression d'un paradoxe propre à l'expérience humaine. On retrouve d'ailleurs chez Tom McCarthy une pensée similaire, dans son premier roman *Remainder* notamment, dans lequel le protagoniste plonge dans une quête de l'expérience authentique après avoir subi un choc à la tête. À sa manière, ce roman met en échec l'authenticité, comme l'observe Zadie Smith : « *Remainder* […] wants to destroy the myth of cultural authenticity »[1338]. *Remainder* met en scène une quête de l'authenticité impossible, dans la mesure où le protagoniste tente désespérément de reconstruire, à l'aide d'acteurs et d'une équipe de production comme on en trouve au cinéma, des scènes dans leur moindre détail, afin de ressentir physiquement la preuve de leur authenticité. Souffrant d'amnésie suite à son accident (dont on ne sait quasiment rien, si ce n'est qu'un objet non identifié l'a

[1337] La récriture en tant que « soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une *réflexion* sur l'écriture ». Anne Claire Gignoux, « Avant propos », *La Récriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman* », p. 7. Voir également Henri Béhar, « La réécriture comme poétique ou le même de l'autre », *Romanic review*, vol. LXXII, no. 1, janvier 1981, pp. 51-65.

[1338] Zadie Smith, « Two Paths for the Novel ». On se reportera à l'article de Vanessa Guignery « Zadie Smith's NW: the Novel at an 'anxiety crossroads'? » qui prolonge la discussion au sujet de l'avenir du roman anglophone en se focalisant sur l'alternative proposée dans l'œuvre de Smith.

percuté[1339]), le protagoniste s'abîme dans une recherche par laquelle il tente de capturer un moment vrai de sa vie passée, par le recours à la mise en scène et à l'artifice. Il est possible de dresser un parallèle entre l'histoire de *Remainder* et l'histoire du roman, dans la mesure où McCarthy semble interroger les techniques du réalisme, qui ne cessent d'apparaître tout au long du roman dans toute leur artificialité, d'où l'ironie mordante au regard la quête du protagoniste, qui mène une recherche vaine et illusoire. Comme en témoigne la scène finale, le désir d'authenticité amène le protagoniste à prendre un vol qui sera détourné, tournant en boucle au-dessus de la ville dans l'attente d'une chute prochaine qui fera de sa mort la seule expérience authentique, car non renouvelable. Thirlwell et McCarthy semblent ainsi reconnaitre dans l'authenticité un danger, ou tout du moins une forme ironique de stagnation et d'immobilité représentative d'une certaine circularité, à laquelle les formes et la pensée doivent s'arracher afin de s'ouvrir à un renouveau. C'est pourquoi on évoquait la figure spiralée du ruban de Möbius pour illustrer la conception du roman de Thirlwell. Comme le remarque Alan McGlashan, la spirale donne à penser une figure impossible, un cercle ouvert :

> A spiral is in itself a visual paradox. Seen from the side, it consists of a wavy line which we known only requires sufficient tension at each end to draw it into a straight one. Seen from vertically above, a spiral consists of a circle which appears to be a closed and perfect figure, though we know in fact it is open. To ask which of these two figures is the true image of time is to share the mental equipment of a man who asks, on being shown two projections of a house, one in elevation and one in plan, 'Ah, but which is the *real* house?'[1340]

C'est ce qui justifie que la spirale nous semble la plus appropriée, étant donné que l'histoire vu par Thirlwell s'apparente à un phénomène à la fois progressif et digressif: une circularité ouverte. Le désir d'inauthenticité, tel qu'il s'exprime chez Thirlwell, peut donc être considéré comme une découverte esthétique mise à jour à l'intersection de la pratique et de la théorie romanesques désinvoltes de Thirlwell).

[1339] Il est question de débris métalliques, ce qui laisse entendre que les fragments d'un engin volant l'a percuté. C'est la raison pour laquelle le protagoniste obtient une somme d'argent conséquente en guise de dédommagement, en échange de son silence. Le roman insiste sur le thème de la fragmentation de la pensée, de la mémoire et de l'expérience, comme le reflète le rythme saccadé et la narration entrecoupée du narrateur. Le roman se terminant sur l'image d'un avion condamné à voler en cercle jusqu'à sa fin inéluctable, il est possible de dresser un lien de causalité renversé, le crash éventuel de l'avion à la fin du roman déclenchant les événements du récit, après avoir percuté dans leur chute le narrateur. Il est clair que le roman adopte une structure circulaire compte tenu que le protagoniste rejoue sans cesse des scènes afin d'en apprécier leur authenticité, trahissant par ailleurs la cyclothymie du narrateur (psychose maniaco-dépressive) et l'expérience cyclique du temps à laquelle sa quête de l'authentique le condamne.

[1340] Alan McGlashan, *Gravity and Levity*, p. 36.

b. L'identité inauthentique

L'idéal d'une écriture d'une pure inauthenticité rend ainsi compte de la conception désinvolte de l'identité, envisagée selon Thirlwell en des termes proches de ceux employés à propos de sa vision de l'histoire du roman. On constate en effet que Thirlwell opère un rapprochement entre sa pensée romanesque et sa « pensée romancière »[1341], pour reprendre l'expression de François Ricard. Ce dernier insiste sur la distinction en fonction du point de vue adopté par l'auteur : Ricard prend l'exemple de chez Kundera, chez qui la pensée romanesque et la pensée romancière ont les mêmes qualités, à ceci près que la première pense à travers les personnages tandis que la seconde se « place toujours dans le poste d'observation du roman »[1342]. En d'autres termes, la pensée romancière relève de cette manière de pensée libre et essayistique, que l'on rencontre dans la fiction de Kundera et de Thirlwell, à la différence que la réflexion ne s'élabore plus à partir des situations existentielles des personnages : « son objet n'est plus tant le mystère de l'existence que celui du roman lui-même, c'est-à-dire de l'existence et du monde tels que le roman les lui révèle »[1343]. On serait tenté d'ajouter que la pensée romancière désigne une pensée filtrée par le roman mais, à la lumière des observations précédentes, il apparaît plus juste d'envisager la pensée romancière de Thirlwell comme une pensée de l'existence et du monde volontairement contaminée par le roman.

C'est pourquoi le rapport consubstantiel entre littérature et traduction nécessite selon Thirlwell d'être exploré par l'invention de projets d'écritures désinvoltes dans une plus large mesure : « certainly I think that the consubstantiality (if that's a word) of literature and translation needs far more thinking—and requires the invention of more projects, projects which I think will seem frivolous or flippant, given how orthodox our thinking is »[1344]. On peut compter les romans de Thirlwell et son essai en variation *Miss Herbert* (comme le montre la version traduite en français, l'œuvre change et se métamorphose selon les langues[1345]) parmi ces projets ouvertement désinvoltes. Qu'il s'agisse de la fiction ou de la

[1341] Ricard, « Milan Kundera : penser à l'intérieur du roman », *in* Isabelle Daunais (dir.), *Le Roman vu par les romanciers*, p. 25.
[1342] *Ibid*, p. 146.
[1343] *Ibid*, p. 147.
[1344] Riddle, « An interview with Adam Thirlwell ».
[1345] En ce sens, on peut lire le titre comme un aveu sur la nature réelle de cet ouvrage : *Miss Herbert* devient *Le Livre multiple*, un ouvrage qui changera chaque fois qu'il sera traduit et retraduit, en fonction de la langue et de la culture qui l'accueille. Il serait d'ailleurs enrichissant de s'intéresser aux changements opérés d'une langue à l'autre. Par ailleurs, on ne négligera pas de remarquer que la démarche de réécriture qui anime la traduction de

théorie de Thirlwell, on constate que la question de l'authenticité est posée comme problème, si ce n'est attaquée de front (par exemple *Multiples* compile des traductions/retraductions faites par des auteurs quand bien même les auteurs ne maîtrisaient pas la langue d'origine).

La pensée romancière de Thirlwell amène ainsi à considérer l'identité (et son pendant littéraire, le style) du point de vue du roman, ce qui n'est nullement surprenant car « l'énigme du moi »[1346] est, rappelons-le, l'une des « questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé »[1347]. Les considérations esthétiques étudiées tout au long de cette thèse sont donc difficilement séparables de préoccupations existentielles liées à l'identité : en matière de pensée romancière, penser le roman équivaut à penser l'homme, et inversement. On observe donc un second rapport consubstantiel entre l'homme et le roman, entre le « code existentiel »[1348] du roman et le code existentiel du moi. Ainsi peut-on conclure que pensée romanesque et pensée romancière s'éclairent l'une l'autre selon un régime désinvolte par lequel le constat de l'inauthenticité essentielle du roman s'applique tout autant à l'énigme du moi. Chez Thirlwell, on distingue une certaine correspondance entre style et identité, répondant chacune de l'idéal esthétique et éthique d'une pure inauthenticité. Cette découverte existentielle, à l'échelle de l'œuvre de Thirlwell, est donc le fruit d'une pensée oblique, reposant principalement sur une réflexion sur le style à travers l'histoire du roman. On est donc en présence d'une pensée qui éclaire la nature composite de l'identité, conforme à la vision du style et de l'écriture de Thirlwell, qui fait du moi « la totalité des impressions, des pensées et des sentiments qui constituent l'être conscient d'une personne »[1349]. Le parallèle entre vérité du roman et vérité de l'identité tient en ce que, chez Thirlwell, « un personnage est une entité qui se reproduit elle-même. Un personnage est aussi artificiel que le moi : un système de répétitions »[1350]. Cette dernière observation vaut donc autant pour le personnage et son code existentiel, que pour l'homme, selon la connaissance de sa nature que l'histoire roman lui révèle.

Ressort de cette ultime sous-partie une conception désinvolte de l'existence comme multiplicité, et incertitude. Pareil au roman de Sterne qui fait « douter de ce qu'est une

---

cet ouvrage est hautement ironique car cela laisse entendre que l'histoire de l'art du roman est tout aussi relative que son objet : l'art du roman est en soi un livre multiple, un objet protéiforme qui ne cesse de changer en fonction du point de vue du lecteur.

[1346] Kundera, *L'Art du roman*, p. 35.
[1347] *Ibid.*
[1348] *Ibid*, p. 42.
[1349] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 122.
[1350] *Ibid*, p. 107.

personne, rien de moins »[1351], l'art du roman de Thirlwell fait douter de ce qu'est l'existence. Thirlwell fait du doute de la naissance du roman la jouissance d'une certitude désinvolte : celle que les lois qui gouvernant le roman sont des lois essentiellement humaines et porteuses d'inventions esthétiques aussi bien qu'existentielles, et qui fait que

> plus l'œuvre tend à la multiplication des possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le self de celui qui écrit, sa sincérité intérieure, la découverte de sa propre vérité. A quoi je réponds au contraire : qui sommes-nous, qui est chacun de nous, sinon une combinatoire d'expériences, d'informations, de lectures, d'imaginations ? Toute vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un nuancier de styles, où tout peut sans cesse être rebattu et réarrangé de toutes les façons possibles[1352]

Dans le prolongement de Calvino et de Gadda, il est ainsi possible de concevoir l'identité, selon Thirlwell, comme ce bric-à-brac d'idées, de pensées et d'expériences, à l'image du roman qui s'apparente à un bazar, faisant prévaloir, par dessus la fermeture de l'origine unique et du devenir préétablie, une conception de l'origine et de l'original comme multiplicité et ouverture. L'imagination, et dans une plus large mesure, l'être, accèdent donc par le roman à une liberté incomparable car si l'authenticité revient à faire le sacre de l'origine et de l'immobilité, alors l'inauthenticité fait le pari du moi mouvant. Autant de raisons qui expliquent que Thirlwell conçoive que l'originalité romanesque n'est pas à associer à la pureté d'une forme nouvelle et innovante mais à l'impureté d'une forme renouvelée et réinventée, ce qui nécessite d'envisager la tradition comme corruption et non comme préservation. Ainsi Thirlwell déclare-t-il que « l'absence d'originalité est un atout »[1353], car pour lui la seule originalité romanesque valable consiste en la capacité à inventer une nouvelle histoire du roman, une nouvelle tradition : « Alors seulement peut-on détecter l'originalité. Pour, la tentative d'inventer une nouvelle série, une nouvelle tradition, ne fait qu'accentuer une ressemblance entre Diderot et Sterne qui n'est pas si forte en réalité »[1354]. Dans cette perspective, originalité et ressemblance sont deux notions aux définitions équivalentes, dans la mesure où les lois du roman selon Thirlwell dictent que

> l'histoire de l'art repose sur un paradoxe : une nouvelle œuvre ne fait sens que si elle s'inscrit dans une tradition, toutefois elle n'a de valeur dans cette tradition que si elle apporte quelque chose de nouveau. Autrement dit, la forme artistique est une confrontation directe avec un problème qui n'est pas propre à l'art mais existe dans la vie

[1351] *Ibid*, p. 120.
[1352] Calvino, *Leçons américaines*, p. 157.
[1353] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 154.
[1354] *Ibid.*

> en général : quelle est la différence entre répétition et variation ? Quand l'imitation devient-elle originale ?[1355]

Cette citation est digne d'intérêt car dans ce questionnement, Thirlwell résume l'une des préoccupations principales de l'art et de l'existence. On retrouve ici l'image implicite de la spirale, laquelle permet d'émanciper la pensée hors du cercle de la répétition vers l'originalité de la réinvention et le plaisir de la redécouverte. Ainsi, le désir de pure inauthenticité qui sous-tend la construction du style et la construction de l'identité chez Thirlwell peut être entendu comme un moyen de rendre l'imitation originale, reposant sur la confiance que l'existence et le réel ne peuvent être épuisés, ni totalisés dans une forme ou idée définitive. L'art du roman désinvolte de Thirlwell fait du paradoxe son territoire de prédilection pour penser l'inauthenticité comme expression d'une originalité sincère. Ce qui revient à dire que l'art du roman correspond non seulement à « un exercice d'originalité »[1356], mais aussi à l'exercice de notre liberté, tout comme l'exemple de Diderot s'appropriant les inventions de Sterne le montre : « Diderot ne fait que recopier une histoire déjà publiée par Laurence Sterne. Et tout est improvisé, car Diderot le narrateur est constamment, ouvertement, en train de réécrire le texte de Sterne. Il démontre en permanence l'acquisition d'une liberté nouvelle »[1357].

Dans ces termes, l'identité est impossible. Impossible au même titre que le roman l'est, car l'identité du moi tout comme l'identité d'un style nous fait faire l'expérience d'une vérité impure : ne jouissant d'aucune qualité idéale ni absolue, le moi est l'une des questions fondamentales où se réunissent la pensée du roman et la pensée sur le roman, une convergence qui nous fait assister à une « dissolution : le moi du romancier dans un roman est une ambiguïté vulnérable. Il est exactement aussi vulnérable et ambigu que le moi de son lecteur international »[1358]. Mais comme l'art du roman le montre, la dissolution détruit autant qu'elle crée : la vérité du roman selon Thirlwell consiste à dissoudre la pureté des formes et des idées afin d'ouvrir sur des potentiels insoupçonnés grâce à l'amalgame improbable de leurs vestiges. Dans l'univers du roman, création implique nécessairement destruction, au même titre que toute forme agglomérée porte en son sein les marques d'une dissolution passée et à venir. C'est pourquoi on peut rapprocher l'art de Thirlwell de l'art de Gadda, comme le début de la partie le suggérait :

[1355] *Ibid*, p. 155.
[1356] *Ibid*, p. 157.
[1357] *Ibid*, p. 158.

> Selon le schéma de pensée de Gadda, aucun objet n'existe en soi […] un objet est une convergence de relations—un vrai passé, un passé possible, et un avenir hypothétique. C'est là une nouvelle façon de traiter le problème des choses […] Gadda est plus proche de Joyce, ou de Nabokov—pour qui l'étude d'une chose conduit à une recirculation perpétuelle, si bien que la description d'un objet unique devient description de tout le reste[1359]

De cette recirculation perpétuelle, Thirlwell tire l'une des vérités de la temporalité désinvolte selon laquelle, répétons-le, le roman de manière générale n'existe pas. Et d'ajouter qu'il en va de même pour l'homme, qui n'existe pas plus de manière générale. Leur consubstantialité édicte ainsi que l'homme n'existe que dans sa multiplicité incommensurable et que toute approche généralisatrice est vouée à l'échec. L'être humain, comme le roman, s'inscrivent dans une toile cosmique que la thèse a cherché à révéler, et qui fait figurer l'identité et le style selon le modèle des astres, charriant sans discrimination la matière qui les entoure, comparable à un fourneau sidéral dans lequel les éléments se forment et se dissolvent pour imprimer les contours lumineux des constellations en spirale sur les cieux de l'histoire du roman et de l'existence. En ce sens, le roman thirlwellien n'existe pas non plus à proprement parler – pas plus que le roman kunderien ni même sternien, qui désignent plutôt à leurs manières des potentialités du roman actualisées sous le nom de ces auteurs, dont chacun est le produit infini de l'autre, comme deux miroirs en vis-à-vis projetant leur reflet sans fin l'un dans l'autre. Thirlwell, par le roman désinvolte, interroge ainsi nos sensibilités modernes car dans les forges de l'art du roman, où l'écho des outils émoussés remplit l'espace d'un tumulte irrévérent, l'écriture façonne les contours de l'originalité pour en révéler l'inauthenticité irrémédiable. L'esthétique désinvolte de Thirlwell, mais plus largement la désinvolture inhérente à l'art du roman, conteste ainsi le legs romantique de notre conception de l'art, ainsi que le sérieux de l'individualité et du génie entendus comme singularités *ex nihilo.* Tous comme les astres resplendissant de la voûte céleste nécessitent au préalable un agrégat impur de matières pour prendre forme, il en va de même pour l'art du roman qui se nourrit sur les restes de pensées longtemps estimées pures et authentiques :

> The image that modern astronomy projects is of a huge primordial fireball – compressed to a fantastic degree of density and heat – suddenly exploding into millions of fragments that fly off in all directions to form the innumerable galaxies down through the operation

[1358] *Ibid,* p. 425.
[1359] *Ibid*, p. 190.

> of intergalactic gravity, and finally reversing their movement and streaming back to re-form the dense flaming fireball from which they sprang; a cycle endlessly repeated[1360]

Provocante et paradoxale, la conception désinvolte de l'originalité chez Thirlwell exprime avant tout la multiplicité de l'être et de l'identité, et la multiplicité oxymorique de l'expérience, qui se concrétisent dans le désir d'être inauthentique, de devenir autre (comme en témoignent les personnages qui entretiennent tous des utopies personnelles). Enfin, par le refus de céder au rêve de la pureté stylistique, Thirlwell privilégie les formes composites dans le but de réinventer nos héritages culturels afin de ne pas sombrer dans l'individualité stagnante, ni de se réfugier derrière une vérité triomphante. Il en va du roman thirlwellien d'une forme omnivore, ludique et désinvolte, toujours libre d'être réinventée et déformée pour faire l'expérience de ses propres limites et de son impossible authenticité. Ce qui revient à dire que la pratique du roman s'apparente dans cette perspective à un processus de dénaturation, faisant écho à ce que Tiphaine Samoyault appelle 'l'excès du roman', et qui consiste « à déporter le roman vers un ailleurs qui implique qu'on ne puisse le définir »[1361]. Le roman désinvolte porte donc son regard vers cet ailleurs pour s'écarter de nos rapports préconçus au réel, facilités par le langage et susceptible de nous déposséder de nos pensées et de nos identités compte tenu que les mots sont la propriété de tous : aucun langage pur n'est apte à exprimer notre singulière multiplicité. L'écriture romanesque ne peut donc aboutir à aucune forme d'expression idéale si ce n'est l'idéal inauthentique d'une pensée qui se dérobe au sérieux et se saisit du multiple. Tout comme l'identité de l'auteur et du lecteur disparaissent une fois mis en mots, la réalité se dissout dans le langage qui tente de la dire, faisant de la capacité du roman à négocier cette impossibilité la forme particulière de son savoir désinvolte. Le roman désinvolte se révèle donc chez Thirlwell comme l'art le plus à même de saisir, sans le restreindre ni le fixer, le moi qui « est déformé par l'acte de connaissance, qui est en soi acte de déformation »[1362]. Il n'est ainsi pas surprenant que l'inauthenticité figure parmi les objets de l'esthétique de la désinvolture, car en tant que mode de pensée et mode de connaissance, la désinvolture est la reconnaissance de la nature cadrée et par conséquent déformante de toute tentative de représentation. En admettant qu'aucune représentation ne peut être pleinement authentique, si ce n'est en affichant ouvertement son

[1360] Alan McGlashan, *Gravity and Levity*, p. 136.
[1361] Samoyault, *Excès du roman*, p. 129.
[1362] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 192.

inauthenticité et sa partialité face à la multiplicité encombrante du réel, la désinvolture est l'expression audacieuse d'un phénomène oxymorique et fuyant que l'on appelle existence.

CONCLUSION : LE RÉASLIME CO(S)MIQUE DE LA DÉSINVOLTURE

Il aurait été plus juste d'intituler ce dernier mouvement 'ouverture'. C'est en effet le propre du roman tel que Thirlwell le pratique que d'exclure la possibilité de clôturer à jamais une forme ou une pensée. C'est pour cette raison que cette dernière partie cherche à jouer le jeu de la conclusion, sans pour autant fermer définitivement la réflexion. Ces dernières pages prolongent rétrospectivement les idées qui ont pu apparaître tout au long de cette thèse ; raison pour laquelle ce que l'on appelle ici 'conclusion' aurait tout aussi bien pu constituer un hypothétique chapitre 9 et demi — une envolée finale vers de nouveaux territoires de recherche, d'où l'interrogation figurant en titre de cette thèse qui traduit la nature ouverte de cette réflexion, aussi ouverte que l'œuvre romanesque de Thirlwell.

Conclure en introduisant. Fermer en ouvrant. Voilà un projet désinvolte adéquat à l'esthétique de Thirlwell. On a pu le voir, le développement de cette thèse a évolué sur deux niveaux de réflexion. L'objectif était d'une part de penser le rôle et la valeur de la désinvolture dans la pratique romanesque d'Adam Thirlwell, et d'autre part, de penser le rôle et la valeur de la désinvolture dans l'histoire du roman de manière plus générale. Comme le chapitre 9 l'a montré, cette double perspective est légitimée par la pratique de Thirlwell, dont la fiction n'est jamais conçue hors de l'histoire du roman. C'était l'une des pistes de réflexion à l'origine de cette thèse, à savoir que l'art d'un romancier actualise certains potentiels esthétiques présents dans l'histoire du roman, ce qui signifie qu'en matière de roman, innover c'est tout d'abord voir et lire le roman autrement. Ce dernier est protéiforme et multiple : il existe autant de versions de son histoire que d'œuvres, dont chacune, si elle est digne de ce nom, dévoile le genre sous un nouveau jour et invite à le réinventer. Comme l'exemple de Thirlwell en témoigne, écrire un roman c'est également réécrire l'histoire du genre, lui donner plusieurs origines nouvelles. C'est la raison pour laquelle cette thèse contient en potentialité une réflexion plus vaste, portant sur l'histoire du roman dans son ensemble et que l'on pourrait introduire par cette question complémentaire : pouvons-nous qualifier l'art du roman d'art de la désinvolture ? C'est probablement la valeur de tout bon romancier que de nous amener à repenser l'art dans lequel s'inscrit sa pratique. Et si l'on considère le cas de

Thirlwell, son œuvre semble proposer l'hypothèse selon laquelle la désinvolture serait l'essence du roman.

Le pas de côté du roman

Certes, l'art du roman regroupe tant de diversités formelles, esthétiques et techniques qu'il serait difficile, si ce n'est insensé, de prétendre pouvoir en saisir une définition stable. On en prend d'ailleurs la mesure dans l'œuvre de Thirlwell qui semble nous dire, nous l'avons vu, que le roman, par sa multiplicité, est insaisissable. En revanche, on peut adopter un point de vue légèrement différent et privilégier une réflexion sur un éventuel esprit du roman car c'est peut-être la seule dimension de cet art qu'il soit possible de définir sans la réduire. On a pu voir que nombre d'auteurs propose leur propre définition de ce que serait cette qualité désinvolte et oymorique du roman. Même si aucun ne semble revendiquer explicitement la désinvolture en tant que tel, on suggère que la désinvolture, à défaut de couvrir la totalité de ce qu'est le roman, permet néanmoins de s'approcher d'une définition de ce qu'est l'esprit du roman. Et pour cause, la désinvolture permet de contourner la difficulté de définir le genre romanesque pour favoriser une définition du roman comme attitude face au monde et à l'homme.

En s'appuyant sur l'œuvre de Thirlwell, on observe que sa pratique met au jour une approche philosophique commune au roman et à la désinvolture. La désinvolture désigne en effet une pensée légère qui s'affranchit de tous systèmes et de tous cadres conceptuels. Moins une posture philosophique qu'une attitude flexible face à l'existence, la désinvolture oriente l'esprit vers la recherche de nouvelles manières de penser et de représenter respectant les contradictions et la multiplicité de notre expérience du réel. En ce sens, la désinvolture produit de la différence en s'efforçant de bouleverser notre perception afin d'en dégager de nouvelles manières de voir, faisant d'elle une modalité de la (re)découverte, que l'on peut même concevoir comme un producteur de sens nouveau, une invitation à l'écart par lequel l'homme pense et se pense. Autrement dit, la désinvolture fonctionne chez Thirlwell comme une machine à produire du différent qui repose et débouche tout à la fois sur la capacité de voir et de penser autrement. Dès lors, la désinvolture s'apparente à une évasion, comme en témoigne la poïétique de l'écart chez Thirlwell qui relève d'un pas de côté par rapport aux normes, aux conventions ou encore aux traditions, et que François Ricard isole d'ailleurs comme l'un des traits caractéristiques du roman. Selon lui :

> cette libération, ce *desengaño*, ce n'est pas en haussant son lecteur *au-dessus* du monde ou en reconstruisant un semblant de monde que le roman y conduit, mais en provoquant une sorte de "pas de côté", déplacement de l'attention ou changement d'angle de vue qui, brusquement, dépouille les choses et les êtres de leur gravité empruntée et les fait apparaître sous un jour tout nouveau, leur jour romanesque, justement, c'est-à-dire prosaïque, équivoque, irrémédiablement ambigu[1363]

Ce pas de côté est probablement l'image la plus à même de représenter la posture désinvolte qui correspond à une prise de distance face aux sérieux des choses grâce à laquelle « le regard distancié porté sur les événements ou l'environnement en relativise la prégnance, les resitue en quelque sorte dans l'échelle des valeurs, les remet à leur place »[1364]. Mise à distance, pas de côté, écart – autant de manifestations de l'esprit désinvolte qui cherche à remettre les choses qu'il observe à leur place et à leur juste échelle en les bousculant inlassablement. La désinvolture vise à renverser l'ordre des valeurs dans le but de susciter une perception nouvelle, autant du point de vue existentiel qu'esthétique. Le roman et la désinvolture s'entendent à merveille dans la mesure où il est question dans les deux cas d'une pensée qui n'impose pas sa forme et qui n'impose donc pas sa vérité. On est donc en présence d'une pensée qui se dérobe, inlassablement insatisfaite, et dont les qualités principales sont l'achoppement et le doute.

Désinvolture et baroque

Pensée de l'écart et de l'évasion, la désinvolture est l'expression d'une vitalité qui arrache le point de vue aux sentiers battus pour appréhender le monde autrement, sous des angles différents afin d'apercevoir un profil encore inconnu de l'homme et de son existence. Comme la première partie l'a montré, cette tendance à se mouvoir là où les conventions l'interdisent « révèle l'appartenance de la désinvolture à la catégorie de l'excès »[1365], ce qui explique que la désinvolture soit avant tout perçue comme un excès de liberté inconvenant. C'est ce qui justifie que le roman accueille avec tant de souplesse cette recherche du multiple qu'est la désinvolture : le roman se veut être une pensée fondamentalement incommodante, allant toujours à l'encontre du statu quo, reposant sur la certitude que l'homme est toujours nouveau et la réalité toujours ailleurs.

[1363] Ricard, « La vraie vie est dans le roman », *L'Atelier du roman*, No. 97, 2019, pp. 24-25.
[1364] Bertier, *Pierre Herbart. Morale et style de la désinvolture*, p. 108.
[1365] Metaux, *La Désinvolture*, p. 67.

D'une certaine manière, on peut ajouter que la désinvolture appartient à l'esthétique baroque, de la même manière que le roman (contemporain) se rattache au baroque, voire à un néo-baroque[1366], comme le laisse entendre Guy Scarpetta : « il fait pulluler le simulacre au lieu de le refouler, il vise la vérité à travers la déréalisation, le foisonnement du semblant – à l'opposé de toute attitude puritaine, iconoclaste »[1367]. En effet, le pas de côté propre à la désinvolture se rapproche du « *desengaño* » évoqué par Ricard plus haut. Prenant racine dans la poésie du siècle d'or espagnol, cette notion fait référence à l'acte de s'écarter des illusions et des apparences entretenues par la société et les formes traditionnelles[1368] – faisant ainsi de la désinvolture, tel que le roman l'utilise, non seulement une prise de distance mais aussi une forme de rupture puisque la désinvolture, par sa qualité excessive, cherche à percer le voile de l'illusion de la pureté. Il convient de mettre l'accent sur le fait que la désinvolture ne vise pas à abattre le voile de l'illusion, mais à penser à ce que Adeline Liébert appelle la « jonction oxymorique »[1369] entre illusion et vérité, entre fiction et réalité, entre l'existence telle qu'on la représente et telle qu'on la vit. Ainsi, la désinvolture s'inscrit dans les dynamiques de l'excès (quantité) et de l'impureté (qualité) étroitement liées au roman depuis le XX^{e} siècle, et que la pratique de Thirlwell explore afin d'élargir la définition de ce qu'est, et ce que pourrait être, un roman du XXI^{e} siècle. C'est parce que la fiction de Thirlwell rend compte d'une écriture au second degré que l'on peut déceler les traces d'une veine baroque, par laquelle sa pratique en vient à « traiter le genre au "second degré", – à se réapproprier le passé du code en exaspérant sa théatralisation , son artifice, – en accentuant, à l'opposé des esthétiques de radicalisation, sa part de jeu »[1370]. Même si pour Thirlwell l'exploitation du potentiel baroque du roman trouve son origine du côté de Flaubert, chez qui la vérité est dévoilée comme

[1366] Voir à ce sujet : Daniel-Henri Pageaux, « A Critical Alternative to Potcolonial Hybridity: the Caribbean Neo-Baroque », pp. 291-301 ; Stamatina Dimakopoulou, « Remapping the Affinities between the Baroque and the Postmodern: the Folds of Melancholy & the Melancholy of the Fold », *E-rea*, 4.1, 2006; http://journals.openedition.org/erea/415 ; Gregg Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum, 2004 ; Joanne Trevenna, *The Baroque Tendencies of Postmodern British Fiction*, (thèse) Universitity of Herfordshire, 2001.
[1367] Scarpetta, *L'Impureté*, p. 294.
[1368] « The virtually untranslatable concept of *desengaño* — the recognition and resultant correction of one's errors of perception, judgment, or behavior — appears constantly in the Spanish poetry of the Golden Age. This obsession with *desengaño* stems in large part from the then general vision of the world as a continual conflict between reality and appearances, between truth and falsehood. In the highly confusing reality of this world nothing is what it seems to be at first glance », Margaret Van Antwerp Norris, « The Rejection of Desengaño: A Counter Tradition in Golden Age Poetry », *Revista Hipánica Moderna*, p. 9.
[1369] Adeline Liébert, « La démesure du monde par Daniel Kehlman ou l'art de transformer le gai savoir en gai mouvoir », *Roman* 20-50, Vol. 59, No. 1, p. 161.
[1370] Scarpetta, *L'Impureté*, p. 300.

fabrication[1371], c'est en puisant dans le roman centre-européen et sud-américain que Thirlwell met en branle sa propre machine romanesque baroque qui opère selon la certitude métaphysique que toute connaissance est déformation — et inversement que toute déformation est découverte :

> si Gadda semble baroque dans la mesure où chacune de ses phrases nous règle par son style, ce n'est pas pour autant qu'il voie le style comme une fin en soi ; et s'il semble grotesque dans les étranges exagérations et glissements de points de vue qui s'opèrent dans ses paragraphes, ce n'est pas qu'il veuille jouer avec le sens de la perspective que le lecteur peut avoir : non, le baroque comme le grotesque ne sont que des effets naturels, inévitables si le romancier choisit de décrire la façon dont le moi tente de trouver un sens au monde. Toute connaissance du réel est déformation[1372]

C'est dans cette perspective que l'on peut également envisager l'œuvre de Thirlwell : celle d'un baroque qui ne serait pas à strictement parler un idéal esthétique mais l'expression d'une inauthenticité et d'une impureté métaphysiques élémentaires que la désinvolture met en tension afin d'interroger le caractère impossible de l'existence – cette impossible totalité – que l'art du roman joue et rejoue inlassablement.

Ainsi, la désinvolture relève d'une esthétique du paradoxe qui, comme l'origine étymologique le rappelle, s'inscrit en faux contre la *doxa* (ce qui explique d'autant plus que Thirlwell oriente sa pratique dans la perspective d'un imaginaire cosmopolite, qui a pour effet de réitérer une attitude allant contre la cité, et donc l'être au monde jugé convenable du point de vue social, culturel, politique). On constate en effet que la désinvolture véhicule une manière de voir et de représenter qui va à l'encontre des pensées tenues pour acquises, qu'il s'agisse du kitsch, du sentimentalisme, des clichés, des idées reçues ou encore du culte de l'origine et des traditions appliquées aveuglément. En tant que dynamique d'ouverture, la désinvolture cherche à soustraire la pensée et les formes à la répétition stérile infinie, ne favorisant pas tant la rupture à proprement parler (ce que les avant-gardes proposent de faire) que la (dis)torsion ; c'est pourquoi il semble pertinent d'évoquer la figure de la spirale pour traduire l'effet de levier de la désinvolture, celle-ci prenant appui sur les formes de représentation fermement établies afin de les soulever et de les renverser et d'exposer à la lumière de l'imagination de nouveaux territoires esthétiques et existentiels. Ainsi la désinvolture et le roman se complètent dans leur quête de l'incertitude, considérant la liberté

[1371] « As soon as detail becomes everything, then all subject matter is equal. There is no hierarchy; there are no better and worse places to write about. And the art of the novel centres not on authenticity, but truth. And truth is a fabrication […] The same story could take place in Constantinople, or in Yvetot. It could take place anywhere. Because real life is everywhere », Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 77.

comme valeur suprême et essentiellement humaine. Pour le roman comme pour la désinvolture, la réalité, ainsi que l'homme, sont toujours à réinventer et à connaître à nouveau.

Un non-sérieux sérieux

C'est la raison pour laquelle la désinvolture et le roman n'observent aucune allégeance, si ce n'est au respect de la multiplicité de l'homme et de son expérience. Dès lors, la désinvolture est une modalité de l'esprit sceptique inhérent à l'art du roman. Elle se range ainsi aux côtés de l'immaturité (Gombrowicz, Roth), du non-sérieux (Kundera, Hrabal), du jeu (Sterne, Diderot) et opère en ayant recours à des stratégies d'écritures où se percutent les discours dans leur multiplicité – grâce à l'ironie, la comparaison, l'oxymore – afin de mettre en échec les formes traditionnelles de représentation. De cette manière, elle fait imploser, par fusion et fission, les distinctions de genres (roman, essai) et conteste les définitions restreintes de ce qu'est un roman 'réaliste' et par conséquent de ce que peut être la réalité humaine. En référence à Alan McGlashan, la désinvolture permet de réamorcer la nature indéterminée de la réalité et de l'expérience en privilégiant une écriture irrévérente, intempestive et fuyante :

> it is not enough to offer an intellectual acceptance of the proposition that truth dances for ever just out of reach of any possible formulation. What is needed is to *delight* in this fact, to see in it a guarantee that the world is open-ended, inexhaustibly rich in meaning, and eternally resistant to Messianic solutions[1373]

De ce fait, roman et désinvolture sont en ligue contre l'esprit de sérieux qui tend à fixer et fermer les représentations et surtout à figer le langage et ses qualités. C'est ce qui explique que la désinvolture se manifeste avant tout dans et par le langage en favorisant un usage intempestif des mots et de leur valeur. On est en présence d'une pensée qui inquiète dans la mesure où la désinvolture embrasse la précarité de la vie, du sens et du langage en refusant l'autoritarisme de la gravité et du sérieux. Il en résulte donc une pensée qui prône le léger, non pas en tant que valeur absolue, mais en tant que force d'appui par laquelle la désinvolture favorise un régime instable et incertain, faisant de tout objet de pensée une figure du léger et du grave tout à la fois. Car c'est l'objet et la capacité principale de la désinvolture que de se délecter de la nature multiple de l'expérience et de l'ambiguïté de l'existence. Avec elle, la réalité est à la fois légère et grave, sérieuse et futile, possible et impossible, ce qui n'est pas

[1372] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 192.

sans rappeler la « conscience dialogique »[1374] propre à la nature ludique du roman selon André Brink.

Par conséquent, la désinvolture opère dans l'enceinte propre à l'esprit du jeu romanesque qui fait du non-sérieux le fondement d'une pensée sérieuse de l'existence. En cultivant l'esprit de jeu, la désinvolture révèle la majesté du langage (et de l'homme) implosant sous le poids de son propre doute. Mais il est important d'insister sur le fait que ce doute est une force créatrice et qui stimule l'imagination car, semblable au tremblement chez Glissant, ce doute désinvolte contamine la perception du monde et de l'homme pour en révéler la vérité impropre et inconvenante suivante : le réel est une farce qui nous tourne en ridicule lorsque nous la prenons au sérieux. Ainsi, la condition désinvolte du roman tient à ce qu'il permet de taillader le voile des illusions pour permettre au scandale du vrai de faire surface et de frustrer l'image que l'homme tente de renvoyer de lui-même. C'est en ce sens que Thirlwell qualifie l'art du roman de carnavalesque :

> The art of the novel is a grand carnival—or at least, I want it to be. And paradox is one carnival trick that my novels seem to enjoy performing. […] I think paradox can be divided into different categories. [1] […] moral. The beauty of farce as a form, for me, is that it puts people into morally contorted positions, where the machine of the plot forces a character to believe an idea they found repellent at the plot's beginning. Then, on a higher level [2], there's the kind of irony Flaubert's describing, a theory of reality as something always impure. That's something that I've definitely inherited from the last modernist tradition—from Joyce as well as Flaubert. Previously, characters were allowed the luxury of being not laughable, whereas I'm definitely interested in the idea that anything we think of as the zenith of human gravitas is always laughable in some way […] [3] The final level of paradox would be, perhaps, stylistic—the gruesomeness of a mismatched style and subject. […] *Politics* uses a philosophical voice to describe obscene situations. The mode of *The Escape* is mock-epic. I love the movies of Lars von Trier, and one aspect of them I've always admired is his play with inappropriate tones[1375]

Semblable au cosmopolite qui ne peut borner son identité au mur d'enceinte de la cité (autrement dit à une réalité clairement définie, pour ne pas dire finie), le désinvolte ne peut se contenter de formes de représentation pures et simplifiées, trahissant par son sourire désinvolte un goût pour l'insécurité de l'humour et de la comédie, de l'impureté de la farce :

> I do think farce is an underrated novelistic form. Farce is just the natural endpoint of the way novels have of examining causation. Farce is just realism repeated, exaggerated. And

---

[1373] McGlashan, *Gravity and Levity*, p. 19.
[1374] « This is, indeed, *play* in the fullest sense of the word, that is, in the dialogic awareness of an event (specifically an event in language) as *both* real and unreal, mad and sane », Brink, *The Novel*, p. 43.
[1375] Gibbons, « An Interview with Adam Thirlwell », pp. 624-625.

> I love farce as a form precisely because it specialises in reversals: so that sometimes, like in Chaplin's « The Great Dictator », someone veil becomes graceful, like the moment where Chaplin's dictator dances with an inflatable globe ; or, more usually, it puts grand characters in such becoming poses—both physical and ethical. Or even psychological. I love another Chaplin moment—where he tries to pack a suitcase, and rather than repacking a dangling arm of a suit he just cuts it off. That seems to me a true version of psychology. That seems realistic[1376]

Le réalisme de la farce consiste donc, en sa qualité de représentation exagérée, en une exacerbation de la psychologie des personnages et surtout de la vacuité des valeurs humaines compte tenu que la farce romanesque est capable de renverser toute chose en son contraire, comme en témoigne l'art de la fiction de Kundera :

> Kundera's idea of the border means this: everything is immediately capable of turning into its opposite. At any moment, the world can be emptied of its value—since all these values are human inventions. And this is the key to the congruence between variations and farce. Both forms obey the same principle of irony[1377]

Ainsi, les découvertes existentielles du roman impliquent nécessairement la découverte d'un nouveau territoire du comique de l'existence selon Thirlwell :

> Chaque nouveau roman est une découverte en termes de contenu. Sinon, ce ne serait pas une découverte en termes de formes. Et puisque tous sont fidèles à cette comédie qu'est la vie réelle, chaque roman découvre aussi une nouvelle forme de comique. Les romans plus radicaux voient la comédie en des lieux que l'on ne saurait trouver comiques – tel le sexe, ou les camps de concentration[1378]

En d'autres termes, la désinvolture est une saillie métaphysique d'où jaillissent l'acception de la dimension nécessairement comique de l'existence et le caractère ironique de toute expérience – nécessitant en réponse une attitude désinvolte, souple et élégante. La spécificité de l'esprit du roman, et de la désinvolture, est donc de nature diabolique telle que l'entendent Kundera et Nabokov ; comme le remarque Gilles Barbedette, « Nabokov voit dans l'infantilisme sublime du roman le moyen de déclarer la guerre aux contingences volcaniques de la vie matérielle. Il croit même secrètement que le devoir du romancier est de participer à une diabolique contamination de la réalité. D'où ce goût pour l'artifice délibéré, cette manie du jeu, cette technique de l'affabulation »[1379]. Il en va de même chez Kundera qui

[1376] Crouch, « The Exchange: Adam Thirlwell », *The New Yorker*, 2010.
[1377] Thirlwell, « Nobody Will Laugh », p. 61.
[1378] Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 401.
[1379] Barbedette, *L'Invitation au mensonge*, p. 136.

structure le rire romanesque à partir de son origine diabolique car contrairement aux anges « partisans non pas du Bien mais de la création divine […] le diable est au contraire celui qui refuse au monde divin un sens rationnel »[1380], si bien que le roman s'apparente à ce banquet[1381] décrit dans *Le Livre du rire et de l'oubli,* où « les gens ont été gagnés l'un après l'autre par le rire du diable [qui] désignait l'absurdité des choses »[1382].

Ainsi, comme le rappelle Sandra Metaux, tandis que Nietzsche « dans sa préface au *Gai Savoir*, espérait la venue d'un art "*divinement désinvolte (göttlich unbehelligte*)" » [1383], on peut se plaire à imaginer que le roman, fidèle à son goût pour le renversement et le contre-pied, a quant à lui répondu à cet appel masqué en se constituant comme un art diablement désinvolte, « né comme l'écho du rire de Dieu et qui a su créer ce fascinant espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité et où chacun a le droit d'être compris »[1384]. La désinvolture désigne donc une attitude face au monde qui conditionne l'invention de styles et la création de qualités de vision par lesquelles les romanciers pensent l'existence dans toute son ambiguïté et multiplicité, reconnaissant que dieu est le diable et que le diable est dieu. En ce sens, la désinvolture dépossède l'homme de son sérieux pour l'éclairer d'une sagesse périphérique « par rapport aux vérités centrales de la société moderne, parce que la littérature est un rite de feu qui introduit Dieu avec le Diable et le Diable avec Dieu. Le plumage angélique s'enflamme et crépite. Cependant, les corps diaboliques se transforment eux aussi en auréole de lumière »[1385]. Chez Thirlwell, la désinvolture opère à la manière de l'esprit européen du rire qui, selon Anne Chamayou, fonctionne comme « un garant du relativisme et un instrument essentiel pour l'exploration ludique du réel »[1386]. Le roman est ainsi désinvolture car il signale la capacité de l'homme de se penser par ce qu'il lui échappe.

En conformité avec l'esprit du roman, la désinvolture est une démarche de connaissance reposant sur la nécessité de ne jamais se satisfaire de l'autorité séduisante du langage et des formes de représentations en vogue ou fermement établies par les usages ou les conventions. En référence au titre de la thèse, on peut même ajouter qu'en tant qu'esthétique, la

[1380] Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli,* p. 100.
[1381] Cette idée du banquet est notable car Thirlwell compare le roman à un café où les auteurs jouent au ping-pong, ce que l'on peut lire comme une allégorie de cette désinvolture proprement romanesque qui joue avec les idées, les formes et les valeurs. Par ailleurs, Kundera compare lui aussi le rire au processus « horriblement contagieux » dont parle Kundera (Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli,* p. p. 101), ce qui renvoie à la poétique de l'impureté chez Thirlwell qui rapproche la désinvolture d'une contagion voire d'une contamination.
[1382] Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli,* pp. 101-102.
[1383] Metaux, *La Désinvolture,* p. 322.
[1384] Kundera, *L'Art du roman*, p. 193.
[1385] Fuentes, *Géographie du roman*, p. 226.
[1386] Anne Chamayou, « Prologue », in Alistair, B. Duncan et Anne Chamayou (éds.), *Le Rire européen*, pp. 9-16.

désinvolture opère à la fois comme un mode de connaissance, un mode de représentation et un mode de pensée. La désinvolture défie les conventions qui définissent la manière dont on pense saisir le réel pour montrer l'inauthenticité et la facticité de toute représentation. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il n'y ait pas de vérité dans l'illusion ; seulement, la désinvolture est la conscience vive du caractère incomplet de l'existence qui nécessite de ne jamais oublier que toute représentation est par définition inexacte et partielle. C'est pourquoi Thirlwell insiste tant sur la nécessité d'écrire en pensant au cadre, ce qui explique son goût pour la métafiction et les stratégies autotéliques. Pour lui la désinvolture est une forme d'imagination avant tout consciente d'elle-même, ce qui revient à admettre la nature incomplète de toute œuvre et de toute forme, reflétant la nature fragmentée de notre expérience que la conscience du cadre souligne et exploite. À la fois vecteur de découvertes esthétiques et existentielles (l'une et l'autre sont inséparables), la désinvolture amène comme on a pu le voir à envisager l'existence selon le principe d'inauthenticité : un territoire existentiel qui n'est pas l'aboutissement de la pensée désinvolte mais plutôt une possibilité esthétique et métaphysique éclairée par la qualité de vision de Thirlwell.

En faveur d'un réalisme co(s)mique

Non loin du « nouveau réalisme »[1387] dont parle Jocelyn Maixent à propos de Kundera et Diderot, on décèle chez Thirlwell l'expression d'une théorie réaliste orientée vers le multiple et l'incongru. Dans leur sillage, la fiction de Thirlwell rend manifeste un réalisme en renouvellement, cherchant à « établir un nouveau rapport entre les mots et les choses »[1388] ; c'est pourquoi la vraisemblance prend la forme chez lui d'une notion volatile qu'il serait difficile de limiter à une seule définition. On peut aller jusqu'à dire que la désinvolture tend à élargir les définitions de la vraisemblance, et plus largement de ce que l'on appelle réalisme. Il est même envisageable d'appréhender le 'geste désinvolte' romanesque de Thirlwell comme l'expression d'une volonté d'accroître les possibilités du roman en affinant les catégories esthétiques, dans le but d'atteindre ce qu'il désigne comme un « spectre total » :

> what does an anti-hero even mean ? I guess behind it must lurk this dark question of the likeable, of the nice, and while that might be a question for real life I don't think it's a question for literature. In literature I want the total spectrum. And that is going to mean

[1387] Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, p. 118.
[1388] *Ibid*.

> that no hero is pure heroism. Maybe all we mean by anti-hero is *character*. There has to be a certain amount of corruption and self-betrayal and horror if a novel is working correctly[1389]

Le refus de la pureté des représentations, des catégories ou encore des qualités guide donc la morphologie de l'univers fictionnel de Thirlwell. Chez lui, la vision romanesque embrasse l'ensemble de l'expérience humaine pour en montrer le caractère continu, ce qui signifie que les contraires désignent des catégories artificielles séparant ce qui en réalité coexiste sur un même plan. L'art du roman de Thirlwell fonctionne ainsi à la manière d'un instrument optique dont la fonction est de rendre visible la nature entremêlée et inextricable de l'existence. Sa pratique fait donc apparaître une certaine équivalence entre théorie du réel et théorie de la fiction. Si l'on pense à la vision de l'histoire du roman de Thirlwell, on se rend compte que sa théorie du roman comme bazar vaut également pour l'existence, si bien que l'on peut le paraphraser en disant que « [l'existence], tout bien considéré, est un grand bazar »[1390]. C'est la raison pour laquelle tout dans sa fiction peut dériver de son contraire. Son univers applique une loi générale du renversement qui n'est pas sans rappeler le style de Hrabal , lequel « se régale de la description de ce chaos, et de ces contradictions, sous des formes exubérantes »[1391] et où « la loi du renversement est universelle »[1392]. Dans un certain sens, on peut dire que la théorie « du réel fictionnel »[1393] de Thirlwell suit une logique proche de ce que les sciences physiques appellent le principe de superposition quantique, et qui postule, si l'on tente de le définir sommairement dans le contexte du roman, qu'un objet contient un nombre potentiellement infini de propriétés en état de superposition. Ce qui revient à dire qu'à la manière des théories quantiques, l'art du roman de Thirlwell ne cherche pas à saisir les propriétés absolues du réel mais plutôt à reconnaître le caractère indéfini car multiple de la réalité et de l'expérience – cet état de superposition admettant qu'un phénomène puisse désigner plusieurs réalités en même temps. De ce fait, aucun phénomène humain ne peut être représenté dans son essence mais seulement dans des manifestations particulières conditionnées par l'observation. La désinvolture offre donc à Thirlwell la possibilité de fixer les propriétés d'un objet observé, une situation tragique par exemple, tout en admettant que cette propriété ne soit pas la seule attribuable à la scène, d'où sa remarque

[1389] Gary Shteyngart, « 'I do bad sex very well. In life and in the novel form': Gary Shteyngart interviews Adam Thirlwell », *Salon.com*.
[1390] En référence au *Le Livre multiple*, p. 285.
[1391] *Ibid.*
[1392] *Ibid*, p. 286.
[1393] *Ibid*, p. 108.

selon laquelle le roman est capable de trouver le comique partout, ce qui implique que la réalité soit un objet impossible à représenter dans sa totalité sans le recours à la désinvolture. Cette dernière s'apparente à une brèche permettant d'apercevoir que la réalité est ailleurs et que tout phénomène est multiple, laissant envisager que l'homme habite de multiples univers complémentaires tout à la fois. On comprend d'autant mieux pourquoi Thirlwell utilise la comparaison scientifique en ouverture du *Livre multiple* ; en signalant cette impossible totalité entre théorie de la relativité et physique quantique en introduction, Thirlwell place l'art du roman dans un territoire esthétique et existentiel admettant que l'existence puisse être deux choses à la fois – si ce n'est plus. C'est pourquoi on propose de désigner la posture de Thirlwell vis-à-vis de la vraisemblance par l'expression 'réalisme co(s)mique' car comme il l'admet lui-même, sa fiction découle de sa volonté de penser plusieurs choses à la fois[1394], surtout lorsqu'elles s'opposent. En raison de la modalité stéréoscopique propre à la désinvolture, on peut envisager que l'art du roman de Thirlwell s'apparente à une tentative de produire une forme expressive totale qu'il ne faut pas comprendre comme totalisante mais, comme le terme 'co(s)mique' propose de le désigner, comme multiple, à la fois cosmique et comique. L'origine de ce terme est adéquatement multiple et même si Thirlwell n'en fait pas usage lui-même, il se trouve que l'on rencontre en de rares occasions cet alliage de mots à propos d'auteurs évoqués dans la thèse et dont les œuvres ont influencé Thirlwell. L'exemple probablement le plus notable est la fiction de Calvino. Elle rend manifeste l'intérêt de Calvino pour les sciences et particulièrement pour l'astronomie. D'une certaine manière, on peut voir dans son appel à la légèreté l'expression esthétique de cette pensée dite cosmique de l'existence qui, chez Thirlwell également, rend inséparable le cosmique du comique, comme l'observe Beno Weiss au sujet du recueil *Cosmicomics* : « For him the *cosmic* element did not necessarily evoke the latest space discoveries, but, more importantly, it allowed him to "get in touch with something far more ancient" »[1395]. À la différence de celle de Calvino, la fiction de Thirlwell ne s'est pas aventurée dans le territoire de la science (fiction) ni de l'histoire du monde comme le proposent les récits de *Cosmicomics* où l'on assiste par exemple à la naissance de l'univers. En revanche, Thirlwell ne se cache pas de concevoir l'art du roman comme un engin susceptible de propulser le récit hors de la stratosphère, ce qui laisse entendre que sa fiction n'est aucunement restreinte en termes d'échelle : « But I like the idea

[1394] « I like to think two things at once », voir interview en annexe.
[1395] Beno Weiss, *Understanding Calvino*, p. 95.

of a relay race from language to language, ending up in outer space »[1396]. En dépit de ces différences, Calvino et Thirlwell semblent partager une posture commune qui leur permet de voir dans l'interaction entre le cosmique et le comique l'expression d'une imagination débridée tempérée de modestie car pour Calvino, l'humour et le comique sont les seuls moyens de penser à l'échelle cosmique tandis que pour Thirlwell, le rêve du roman cosmologique est selon lui « la forme idéale de la petitesse de l'homme »[1397]. Et c'est en fin de compte la nature même de la désinvolture que d'arracher l'imagination et la connaissance à l'emprise de la gravité existentielle, non pas avec arrogance mais avec espièglerie et humilité. Le terme composite 'co(s)mique' fait donc apparaître l'intrication désinvolte du cosmique et du comique propre au roman et vitale à sa désinvolture, cet enchevêtrement du grandiose et du banal qui relativise tout ce qui touche à l'homme :

> rien n'est purement grandiose. Non, le roman est un art de la miniaturisation et de la complication, visant à restaurer les objets pour qu'ils retrouvent leur véritable petite taille. C'est là un projet exubérant. Tout art, même le plus triste, se fait dans le ravissement[1398]

C'est ce qui explique l'attrait de Thirlwell pour des formes irrésolues et en tension, tels que l'oxymore (qui fait cohabiter linguistiquement des contraires) la comparaison (qui souligne le caractère multiple d'un phénomène et de notre perception) ou plus largement l'art du montage. En soi, l'expression 'réalisme co(s)mique' est une extrapolation d'une remarque faite par Thirlwell lorsqu'il observe, au tournant d'une remarque sur la valeur stylistique de la faute chez Nabokov, que « ces fautes ne révèlent aucune cruauté de la part de Nabokov envers ses personnages ; il ne veut en fait que rendre avec authenticité la précision de sa triste perception : jamais l'animal humain ne se voit autoriser le sérieux sans qu'il soit terni par l'ironie »[1399], avant de conclure que « le cosmique est toujours supplanté orthographiquement par le comique »[1400]. Ainsi, le réalisme co(s)mique s'apparente, par son orthographe, à un pas de côté, à cette capacité désinvolte de se voir autrement, ou plutôt de se savoir multiple, ce qui est propre à la qualité de vision de Thirlwell qui donne corps à une pensée où se superposent les catégories et les propriétés. Chez Thirlwell, le réalisme est donc impur, ainsi qu'il le précise :

[1396] Riddle, « An interview with Adam Thirlwell ».
[1397] « An ideal of human modesty », voir interview en annexe (c'est nous qui traduisons).
[1398] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 390.
[1399] *Ibid*, p. 389.

> c'est ainsi que je perçois notre condition cosmique. Pour moi, l'alliage n'est peut-être pas si détonnant : le comique n'est qu'un autre aspect du sérieux. Et il s'agit là d'une position philosophique, pas simplement technique. Démontrer à quel point sont vides nos prétentions au sérieux : voilà une belle ambition pour le roman. C'est pourquoi mon narrateur maintient toujours sa perfection morale, y compris lorsque les événements qu'il décrit se mettent à ressembler à un délire hollywoodien (partouzes, drogues et armes à feu). Ce décalage est certainement une tentative pour voir le monde de manière plus précise et pour perturber le lecteur en lui faisant partager ce genre de vision[1401]

L'existence n'est donc jamais confinée à une seule qualité chez Thirlwell. En conclusion, le roman et la désinvolture correspondent à un art de penser deux choses à la fois, rappelant ainsi la logique de la pointe, qui, selon Jean-Louis Backès, « semble tenir à la prolifération de la dichotomie : il existe des contraires qui se définissent l'un par l'autre »[1402]. Il y a donc convergence entre vision du monde et vision du roman, alignement dont le point de focalisation permet de révéler l'image de ce réalisme co(s)mique par lequel « le texte romanesque se définit peu à peu comme un art désinvolte »[1403], et dont l'objectif est de mettre en forme une vision par essence multiple de l'existence où légèreté et gravité sont entremêlées pour définir l'homme dans sa potentialité et sa différence.

D'une certaine manière, la désinvolture en tant que modalité essentielle de l'art du roman lui permet de produire une expérience de pensée proche de ce que Frank White a appelé « the overview effect »[1404]. Tandis que cet effet de surplomb désigne la prise de conscience de la fragilité et de l'insignifiance de l'expérience humaine au moment où les astronautes contemplent notre planète depuis l'espace, l'esthétique de la désinvolture produit quant à elle des formes d'écriture et de représentation reposant sur la conscience co(s)mique de l'existence afin d'interroger « la relation entre comédie et l'infini »[1405]. Par conséquent, la désinvolture est une forme de connaissance qui s'apparente à une remise en perspective des choses humaines et se veut l'expression d'une conscience vive du caractère double de l'existence, à la fois terrestre et cosmique. Autrement dit, la désinvolture est l'expression simultanée de l'inconvenante gravité de l'homme et de l'exaltante légèreté de l'existence qui fait de l'explosion silencieuse qu'est le roman un cataclysme joyeux. Tout comme le trou noir, la désinvolture du roman projette l'esprit dans cet instant éternel où la fabrique de la conscience se poursuit à jamais et d'où rien ne peut ressortir si ce n'est l'actualisation

---

[1400] *Ibid*.
[1401] Sylvain Bourmeau, « Rencontre avec Adam Thirlwell, de retour avec un livre des plus corrosifs ».
[1402] Jean-Louis Backès, « La raison de la déraison : essai sur la logique de la pointe », p. 110.
[1403] Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, p. 263.
[1404] Frank White, *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*, Reston: American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1998.

perpétuelle d'une réalité sans cesse éludée. L'art du roman de Thirlwell semble ainsi suggérer une autre possibilité au dilemme du romancier du XX[e] qui se résumait selon Jocelyn Maixent à l'alternative suivante : « ou bien choisir le réalisme, la composition, le travail romanesques, ou bien opter pour la désinvolture, l'imaginaire débridé, le propos non sérieux »[1406]. Le réalisme co(s)mique se propose de négocier la rencontre entre l'imaginaire débridé et le réalisme selon la vérité désinvolte que l'un ne va pas sans l'autre. En ce sens, l'œuvre de Thirlwell semble offrir une possibilité nouvelle, non exclusive au roman contemporain mais qui lui sied particulièrement bien, selon laquelle la désinvolture guide la recherche d'un réalisme oxymorique spécifiquement romanesque, et qui rappelle la définition du roman selon Diderot invoquant sans le dire la désinvolture, « "un je ne sais quoi" qu'on sent plus qu'on ne peut le dire, [représentant] un "tour" particulier de l'esprit, qui n'est pas sans lien avec la philosophie »[1407] : un tour de l'esprit que nous appelons désinvolture, désignant plus largement cet instant où l'homme prend conscience de lui-même en reflétant le sourire ironique que lui adresse l'univers.

[1405] Thirlwell, *Le Livre multiple*, p. 128.
[1406] Maixent, *Le XVIII[e] siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, p. 2.
[1407] Sylviane Albertan-Coppola, « "Craigniez surtout d'être romanesque…". Diderot, un romancier antiromanesque », p. 105.

Bibliographie

1. Œuvres de Thirlwell

1.1. Romans, essais, nouvelles et scénario d'Adam Thirlwell

THIRLWELL, Adam. *Politics*, London: Jonathan Cape, 2003.

—. *Miss Herbert*, London: Jonathan Cape, 2007.

—. *The Escape*, London: Jonathan Cape, 2009.

—. *Kapow!* London: Visual Editions, 2012.

—. *Lurid & Cute*, London: Jonathan Cape, 2015.

—. & Daniel Kehlmann (eds.) *The Book of Zinik*, Berlin: Edition AL, 2011.

—. (ed.). *Multiples*, London: Portobello Books, 2013.

—. « The Cyrillic Alphabet » (short story), *Granta 81: Best Young British Novelists*, 2003 [27/08/2014]; https://granta.com/the-cyrillic-alphabet/

—. « Slow Motion » (short story), *Granta 123: Best Young British Novelists 4*, 2013 [27/08/2014]; https://granta.com/slow-motion/

—. *Five Prophecies — Can a person's entire life change in the time it takes to walk over a bridge?* [Audio], Londres, Serpentine Galleries (Bridge Commission Audio Walks No. 7), 2014; www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/bridge-commission-audio-walks

—. « Ep. 4: Story with Cacti », *in* Collectif, *Bard: The Short Story Collection*, Audible: Audible Studios (audiobook), 2018.

—. *Utopia* [court métrage], Londres, Royaume-Unis: Random Acts, 2018 ; https://www.youtube.com/watch?v=9lo_b2O1ODo

STENHAM, Polly (réalisateur). THIRLWELL, Adam (scénariste.). *When Gemma Breaks Up with You. Everyday Performances Artists* [court métrage], Londres, Royaume-Unis: Random Acts, 2017; https://www.youtube.com/watch?v=BTqX52a-cCE

1.2. Traductions françaises

THIRLWELL, Adam. *Politique*, trad. Anne-Laure Tissut, Paris : éditions de l'Olivier, 2003.

—. *Le Livre multiple*, trad. Anne-Laure Tissut, Paris : éditions de l'Olivier, 2014.
—. *L'Évasion*, Anne-Laure Tissut, Paris : éditions de l'Olivier, 2010.
—. *Candide et lubrique*, trad. Nicolas Richard, Paris : éditions de l'Olivier, 2016.

1.3. Préfaces et introductions d'Adam Thirlwell

BALLARD, J. G. *The Complete Short Stories: vol. 1 & 2*, London: Fourth Estate, 2014.
BARTHES, Roland. *Writing Degree Zero*, transl. Annette Lavers and Collin Smith, New York: Hill & Wang, 2012.
BELY, Andrei. *Petersburg* (1913), transl. David McDuff, London: Penguin Classics, 2011.
FERNANDEZ, Macedonio. *The Museum of Eterna's Novel (the first good novel)* (1967), transl. Margaret Schwartz, London: Open Letter, 2010.
GREEN, Henry. *Living* (1929), New York: NYRB Classics, 2017.
HRABAL, Bohumil. *Dancing Lessons for the Advanced in Age* (1964), transl. Michael Henry Heim, New York: NYRB Classics, 2012.
HRABAL, Bohumil. *I Served the King of England* (1971), transl. Paul Wilson, London: Vintage, 2009.
HUGO, Victor. *Les Misérables* (1862), transl. Julie Rose, London: Vintage, 2009.
KAFKA, Franz. *Metamorphosis*, transl. Willa Edwin Muir, London: Vintage, 2012.
KIŠ, Danilo. *The Lute and the Scars* (1994), transl. John K. Cox, Champaign; Dublin and London: Dalkey Archive Press, 2012.
KRASZNAHORKAI, László. *Satantango* (1985), trad. George Szirtes, London: Atlantic Books, 2012.
KRZHIZHANOVSKY, Sigizmund. *Autobiography of a Corpse*, trad. Joanne Turnbull with Nikolai Formozov, New York: NYRB Classics, 2013.
MALAMUD, Bernard. *Le Commis* (1957), trad. J. Robert Vidal, Paris : éditions Payot & Rivages, 2018.
PUSHKIN, Alexander. *The Tales of Belkin* (1831), trad. Hugh Aplin, London: Hesperus Press, 2009.
STENDHAL. *Letters to Pauline*, transl. Andrew Brown, London: Hesperus Press, 2011.
VILLALOBOS, J. P. *Down the Rabbit Hole* (2010), transl. Rosalind Harvey, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2012.

1.4. Articles et participation à des ouvrages collectifs

THIRLWELL, Adam. « Déclaration d'amour balbutiante », *L'Atelier du roman*, No. 63, septembre 2010, p. 61.
—. « Foreword », *The White Review*, No. 11, 2014.
—. « Hispaniola », *The Believer*, No. 92, 2012, pp. 21-26.
—. « History of new novels », *in* Tom Bishop & Grau Donatien (eds.), *Ways of Re-thinking Literature*, London and New York: Routledge, 2018, pp. 63-70.
—. « Kitsch and W. G. Sebald », *in* Craig Raine (ed.) *Areté: a retrospective*, Oxford: Areté*Books*, 2013, pp. 337-360.
—. « L'hédonisme », trad. Denis Griesmar, *Les Assises du roman. Lexique nomade*, Paris : Christian Bourgois, coll. « Titres », 2008, pp. 67-69.
—. « Le carnet d'un carnet [d'abord en trois parties, maintenant quatre] », *Les Assises du roman. Le roman : hors frontières*, Paris : Christian Bourgois, coll. « Titres », 2009, pp. 359-368.
—. « Le roman anglais contemporain, au nom de Joyce », *Le Monde des livres*, 13/05/2005, p. 4.
—. « Nigora », *in* Zadie Smith (ed.), *The Book of Other People*, London: Penguin, 2008.
—. « Nobody Will Laugh », *Areté*, No. 21 (autumn), Oxford, 2006, pp. 47-70.
—. « On Bad Poetry: Daljit Nagra », *Areté*, No. 22 (Winter 2006/Spring 2007), Oxford, 2007, pp. 147-156.
—. « Places I've Nearly Been to But Have Not », *in* Geoff Dyer, *et al*., *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*, London: Visual Editions, 2013; https://where-you-are.com/adam-thirlwell

1.5. Publications électroniques

THIRLWELL, Adam and MCBURNEY, Simon. In Praise of Diasporas, *The Jewish Quarterly*, Spring 2008, No. 209; https://jewishquarterly.org/issuearchive/article27b2.html?articleid=367
—. A Thousand Movies in One, *The New York Review of Books*, 2016 [03/02/2016]; http://www.nybooks.com/daily/2016/02/03/thousand-movies-miguel-gomes-arabian-nights/
—. Adam Thirlwell Listens in on a Torture Inquiry, *The Guardian*, 2010 [27/02/2010]; http://www.theguardian.com/books/2010/feb/27/adam-thirlwell-baha-mousa-author
—. Adam Thirlwell Stares at Graffiti in Beirut, *The Guardian*, 2010 [22/05/2010]; http://www.theguardian.com/books/2010/may/22/adam-thirlwell-author-beirut
—. Adam Thirlwell: A Revolution of the Book, *The Guardian*, 2012 [15/06/2012]; http://www.theguardian.com/books/2012/jun/15/adam-thirlwell-revolution-of-the-book

—. All the World's a Page, *The Tomes Literary Supplement*, 2016 [10/06/2016]; https://www.the-tls.co.uk/articles/private/all-the-worlds-a-page/

—. An Explosion of Pure Fact, *The New York Review of Books*, 2018 [25/10/18]; https://www.nybooks.com/articles/2018/10/25/berlin-alexanderplatz-explosion-pure-fact/

—. An Impossible Truth, *The Times Literary Supplement*, 2013 [03/11/2013]; https://www.the-tls.co.uk/articles/private/an-impossible-truth/

—. Author, author: A Theory of the Reader is Always a Theory of the Novelist, *The Guardian*, 2008 [09/05/2009]; https://www.theguardian.com/books/2008/jul/26/fiction1

—. Author, author: Begin Again, *The Guardian*, 2008 [09/05/2009]; https://www.theguardian.com/books/2008/jun/21/saturdayreviewsfeatres.guardianreview6

—. Author, author: The Newspaper Within the Newspaper, *The Guardian*, 2009 [24/01/2009]; http://www.theguardian.com/books/2009/jan/24/adam-thirlwell-author-author

—. Author, author: the Problem of Retrospection, *The Guardian*, 2008 [14/12/2008]; http://www.theguardian.com/books/2008/oct/04/philipguston.artanddesign

—. Author, author: Transcribing Thoughts, *The Guardian*, 2008 [08/11/2008]; http://www.theguardian.com/culture/2008/nov/08/adam-thirlwell

—. Author, author: Why Everyone Hates Malaparte, *The Guardian*, 2009 [28/02/2009]; http://www.theguardian.com/books/2009/feb/28/adam-thirlwell-malaparte

—. Author, author: I Choose Home, *The Guardian*, 2009 [09/05/2009]; http://www.theguardian.com/books/2009/may/09/adam-thirlwell

—. Be Monstrous! *Flaunt*, 2013 [28/10/2013]; http://flaunt.com/art/monstrous/

—. Before the Wall Fell, *The New York Times*, 2011 [10/06/2015]; http://www.nytimes.com/2011/12/11/books/review/adam-and-evelyn-by-ingo-schulzetranslated-by-jonh-e-woods-book-review.html

—. Bob Silvers's Vision, *The Paris Review*, 2017 [30/03/17]; https://www.theparisreview.org/blog/2017/03/29/bob-silvers-vision/

—. By Night in Chile, *The New York Times*, 2013 [19/03/2014]; http://www.nytimes/2013/03/31/books/review/ways-of-going-home-by-alejandro-zambra.html

—. Can Art Still Shock? *The Guardian*, 2015 [23/01/2015]; http://www.theguardian.com/books/2015/jan/23/can-art-still-shock-short-history

—. Czech Mates, *Newstateman*, 2010, [12/07/2010]; http://www.newstatesman.com/books/2010/05/central-european-cioran-czech

—. Dancing Mrs. Dalloway, *The New York Review of Books*, 2015 [10/06/2015]; http://www.nybooks.com/daily/2015/06/10/dancing-mrs-dalloway-woolf-works/

—. Deliberate Accidents, *The Times Literary Supplement*, 2001 [03/11/2013]; https://www.the-tls.co.uk/articles/private/deliberate-accidents/

—. Devaluating the Dirty War, *The New York Review of Books*, 2015 [28/07/2015]; http://www.nybooks.com/daily/2015/07/28/alan-pauls-history-of-money/

—. Diary – Adam Thirlwell, *The New Statesman*, 2003 [26/04/2013]; https://www.newstatesman.com/node/158253

—. Essai sur le spectacle britannique, *Libération*, trad. Bernard Hœpffner, 2010 [8/09/2014]; https://www.liberation.fr/france/2010/05/06/essai-sur-le-spectacle-britannique_624475

—. Flesh and Sand: Alejandro González Iñárritu's *Carne y Arena* at Fondazione Prada, *Tank Magazine*, The Travel Issue 2017 [15/03/18]; https://tankmagazine.com/issue-73/features/flesh-and-sand/

—. Günter Grass: the Man Who Broke the Silence, *The Guardian*, 2015 [22/05/15]; https://www.theguardian.com/books/2015/apr/18/gunter-grass-tributes-man-broke-silence

—. How Italo Calvino arrived at a new ideal for fiction, *New Republic*, 2013 [26/07/2013]; https://www.newrepublic.com/article/113817/italo-calvinos-letters-reviewed-adam-thirlwell

—. The Hypster Pyramid: An Interview with Francesco Pacifico, *The Pariw Review*, 2017 [02/06/17]; https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/30/the-hipster-pyramid-an-interview-with-francesco-pacifico/

—. Imaginary conspiracies, *The New York Review of Books*, 2018 [19/07/18]; https://www.nybooks.com/articles/2018/07/19/emilio-renzi-imaginary-conspiracies/

—. In Kundera's laboratory, *The New York Review of Books*, 2011, [14/07/2011]; http://www.nybooks.com/articles/2011/07/14/milan-kundera-laboratory/

—. Interview: Adam Thirlwell, *Granta*, 2012 [30/06/2012]; http://granta.com/interview-adam-thirlwell/

—. It's Still a Scandal! *The New York Review of Books*, 2015 [23/04/2015]; http://www.nybooks.com/articles/2015/04/23/ulysses-its-still-scandal/

—. László Krasznahorkai, The Art of Fiction No. 240, *The Paris Review*, No. 225, 2018 [04/11/18]; https://www.theparisreview.org/interviews/7177/laszlo-krasznahorkai-the-art-of-fiction-no-240-laszlo-krasznahorkai

—. Le carnet de notes d'Adam Thirlwell aux Assises du roman, *Le Monde des livres,* 2009 [15/09/2011] ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/04/le-carnet-de-notes-d-adamthirlwell-aux-assises-du-roman_1202148_3260.html

—. Louis CK in double vision, *New York Review of Books*, 2014 [18/02/2014]; http://www.nybooks.com/daily/2014/02/18/louis-ck-double-vision/

—. Lunches in the Maelstrom, *The New York Review of Books*, 2019 [27/06/19]; https://www.nybooks.com/articles/2019/06/27/ernst-junger-journals-lunches-maelstrom/

—. Milan Kundera, mon père romanesque, propos recueillis par Florence Noiville, *Le Monde des livres*, 2011 [24/03/2011] ; http://www.lemonde.fr/article/2011/03/24/adam-thirlwell-milan-kundera-mon-pere-romanesque_1497697_3260/html

—. My Dog Tulip, *The Guardian*, 2011 [20/04/2011]; http://www.theguardian.com/film/2011/apr/30/my-dog-tulip-adam-thirlwell

—. My hero Ernst Lubitsch by Adam Thirlwell, *The Guardian*, 2011 [19/03/2011]; http://www.theguardian.com/books/2011/mar/19/ernst-lubitsch-hero-adam-thirlwell

—. My novel, my novel, *New Republic*, 2010 [08/12/2010]; https://newrepublic.com/article/79745/novel-roland-barthes-realism

—. On Writing half-Jewishly, *The Jewish Quarterly*, 2007 [08/12/2010]; https://jewishquarterly.org/issuearchive/articledfd5.html?articleid=320

—. Only When I Laugh, *The Guardian*, 2003 [20/04/2011]; http://www.theguardian.com/books/2003/aug/23/shopping.fiction

—. Paris, Gome of the Avant-garde, *The Guardian*, 2011 [26/03/2011]; http://www.theguardian.com/world/2011/mar/26/adam-thirlwell-avant-garde-france

—. Pleasure Principle. *The Guardian*, 2009 [16/04/2014]; https://www.theguardian.com/books/2009/aug/15/bohumil-hrabal

—. Raúl Ruiz: From One World to the Next, *The New York Review of Books*, 2017 [07/01/2017]; http://www.nybooks.com/daily/2017/01/05/raul-ruiz-from-one-world-to-the-next/

—. Romania: On the Border of the Real, *The New York Review of Books*, 2017 [28/06/2017]; http://www.nybooks.com/daily/2017/06/26/romania-on-the-border-of-the-real-cristian-mungiu/

—. Small-Town Noir, *The New York Review of Books*, 2017 [09/11/2017]; http://www.nybooks.com/articles/2017/11/09/twin-peaks-small-town-noir/

—. Suspended Sentences by Patrick Modiano – three novellas from the nobel laureate, *The Guardian*, 2014 [19/11/2014]; http://www.theguardian.com/books/2014/nov/19/suspended-sentences-patrick-modiano-three-novellas

—. Tennis, Anyone? *The New York Review of Books*, 2017 [25/05/17]; https://www.nybooks.com/articles/2017/05/25/alvaro-enrigue-tennis-anyone/

—. The Giant Slightness of Being, *The New York Review of Books*, 2014 [05/06/2014]; http://www.nybooks.com/articles/2014/06/05/lydia-davis-giant-slightness-being/

—. The Greatest Ex-Nazi Writer, *The New Republic*, 2014 [07/05/14]; https://newrepublic.com/article/117017/impromptus-selected-poems-and-some-prose-gottfried-benn-review
—. The Imaginary Reader. *The Fabulist*, No. 9, n.d, https://www.aesop.com/uk/r/the-fabulist/the-imaginary-reader
—. The Infinite Voices of Philip Roth, *The Times Literary Supplement*, 2014 [19/03/2014]; http://www.the-tls.co.uk/tls/public/ the-infinite-voices-of-philip-roth/
—. The Innocent/Corrupt, *Bookforum*, 2015 [14/05/2015]; http://www.bookforum.com/booklist/14567
—. The Joyful Side of Translation, *The New York Times*, 2011 [05/06/2014]; http://www.nytimes.com/2011/10/30/books/review/is-that-a-fish-in-your-ear-translation-and-the-meaning-of-everything-by-david-bellos-book-review.html
—. The Last Wolf & Herman by László Krasznahorkai. Review—wild and wonderful, *The Guardian*, 2017 [07/02/2017]; http://www.theguardian.com/books/2017/feb/04/the-last-wolf-and-herman-by-laszlo-krasznahorkai-review
—. The Many Moods of Henry Green, *The Nation*, 2017 [19/23/2017]; http://www.thenation.com/article/adam-thirlwell-on-the-many-moods-of-henry-green/
—. The Master of the Crossed Out, *The New York Review of Books*, 2011 [23/06/2011]; http://www.nybooks.com/articles/2011/06/23/master-crossed-out/
—. The Poet's Head On a Platter, *The New York Review of Books*, 2010 [13/04/2010]; http://www.nybooks.com/articles/2010/05/13/poets-head-platter/
—. The TNB Self-interview, *The Nervous Breakdown*, 2015 [03/05/2015]; http://www.thenervousbreakdown/tnbfiction/2015/04/adam-thirlwell-the-tnb-self-interview/
—. Tout est condamné à être risible, *Le Figaro*, 2009 [02/04/2009] ; http://www.lefigaro.fr/livres/2009/03/19/03005-20090319ARTFIG00460-tout-est-condamne-a-etre-risible-.php
—. Unbearable Stardom, *Newstateman*, 2000 [24/01/2009]; http://www.newstatesman.com/node/152239
—. Unserious Austen, *The New York Review of Books*, 2016 [27/05/16]; https://www.nybooks.com/daily/2016/05/27/love-and-friendship-unserious-austen/
—. Victor Hugo's Les Misérables: a Game with Destiny, *The Guardian*, 2008 [12/07/2008]; http://www.theguardian.com/books/2008/jul/12/saturdayreviewsfeatres.guardianreview
—. Welcome to the Funhouse, *The Times Literary Supplement*, 2013, [03/11/2013]; https://www.the-tls.co.uk/articles/private/welcome-to-the-funhouse/
—. When the Devil danced in Hungary, *The New York Review of Books*, 2013 [11/07/2013]; http://www.nybooks.com/articles/2013/07/11/when-devil-danced-hungary/

—. Why we Need Danilo Kiš, *The Times Literary Supplement*, 2013 [03/11/2013]; https://www.the-tls.co.uk/articles/public/why-we-need-danilo-kis/

—. World Literature: Lightness, Multiplicity, Transformation, *The Times Literary Supplement*, 2019 [05/07/2019]; https://www.the-tls.co.uk/articles/public/world-literature-lightness-multiplicity-creole/

1.6. Entretiens, conversations et interviews

BARON, Scarlett. On Sex, Politics, Style, and Ping-Pong, *The Oxonian Review*, 2009, [26/01/2009]; http://www.oxonianreview.org/wp/on-sex-politics-style-and-ping-pong/

BEAUVALLET, Florian. Conversation with Adam Thirlwell, *L'Art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?*, thèse présentée à l'université de Rouen, 2019.

BOURMEAU, Sylvain. Rencontre avec Adam Thirlwell, de retour avec un livre des plus corrosifs. *Grazia*, 2016, [16/01/2016]; http://www.grazia.fr/article/rencontre-avec-adam-thirlwell-de-retour-avec-un-livre-des-plus-corrosifs-801415

BOYD, Tonkin. Adam Thirlwell: 'There's still quite a resistance to what's called the sex scene in literature', *The Independent*, 2009 [14/08/2009]; http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/adam-thirlwell-theres-still-quite-a-resistance-to-whats-called-the-sex-scene-in-literature-1771576.html

CLARK, Alex. Adam Thirlwell: 'You shouldn't write luridly or cutely – but I liked the idea that maybe you could'. *The Guardian*, 2015 [14/01/2016]; http://www.theguardian.com/books/2015/jan/25/adam-thirlwell-you-shouldnt-write-luridly-or-cutely-maybe-you-could-meet-the-author

CROUCH, Ian. The exchange: Adam Thirlwell, *The New Yorker*, 2010 [21/04.2010]; http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-exchange-adam-thirlwell

EUGENIDES, Jeffrey. In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides, *The Guardian*, 2011 [31/10/2011]; http://www.theguardian.com/books/2011/oct/07/jeffrey-eugenides-adam-thurlwell-conversation

GIBBONS, Alison. « An Interview with Adam Thirlwell », *Contemporary Literature*, Vol. 55, No. 4, Winter 2014, University of Wisconsin Press, pp. 611-634.

JOUBERT, Sophie. Adam thirlwell : Le plaisir est trop souvent absent de la littérature contemporaine, *L'Humanité*, 2016 [01/04/2016] ; http://www.humanite.fr/adam-thirlwell-le-plaisir-est-trop-souvent-absent-de-la-litterature-contemporaine-603447

LICHTIG, Toby. « An Interview with Adam Thirlwell », *Wasafari*, Vol. 26, No. 3, September 2011, Routledge, pp. 34-37.

MADDIE, Crum. A conversation with Adam Thirlwell about his novel 'Lurid & Cute', *The Huffington Post*, 2015 [19/05/2015]; http://www.huffingtonpost.com/2015/05/19/adam-thirlwell-lurid-cute_n_7294476.html

RIDDLE, Frances. An interview with Adam Thirlwell, *Asymptote Journal*, 2014 [25/03/2015]; http://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-adam-thirlwell/

STEYNGART, Gary. 'I do bad sex very well. In life and in the novel form': Gary Steyngart interviews Adam Thirlwell, *Salon.com*, 2015 [15/04/2016]; https://www.salon.com/2015/04/14/i_do_bad_sex_very_well_in_life_and_in_the_novel_form_gary_shteyngart_interviews_adam_thirlwell/

STOKES, Emily. Ruthless Levity: an Interview with our London Editor, Adam Thirlwell, *The Paris Review*, 2015 [29/04/2015]; http://www.theparisreview.org/blog/2015/05/29/ruthless-levity-an-interview-with-adam-thirlwell/

THIRLWELL, Adam et BOYER, Pierre-Sang. Antihéros anglais et « Taste of Paris », *France Culture*, 2016 [09/02/2016] (audio : 51 min) ; http://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/adam-thirlwell-pierre-sang-boyer-antiheros-anglais-et-taste-paris

—, et BROUÉ, Caroline. Qu'est ce qu'un roman international? *France Culture*, 2014 [16/04/2014] (audio: 33min) ; https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/quest-ce-quun-roman-international

—, and IGARASHI, Yuka. Adam Thriwlell, *Granta 123: Best Young British Novelists 4*, 2013 [27/08/2014] (audio: 33 min); https://granta.com/podcast-adam-thirlwell/

—, and KELHMANN Daniel. 'Conversation with Thomas Bernhard' at the Extinction Marathon: Visions of the Future, 2014 [03/01/2015] (video: 18 min); https://vimeo.com/112709158

—. and LAUB, Michel. Adam Thirlwell On Mich Laub, *Granta 121: The Best Young Brazilian Novelists*, 2012 [27/08/2014]; https://granta.com/adam-thirlwell-on-michel-laub/

—, et MARCANDIER, Christine. Adam Thirlwell Candide et Lubrique, *Diacritik*, 2016 [11/02/16] (audio : 53 min) ; https://www.youtube.com/watch?v=6yXiZxcK3XM

—, and OBRIST, Hans Ulrich. In Conversation, *MIF*, 2019 [26/05/19] (audio: 44 min); https://mif.co.uk/obrist-thrirlwell-in-conversation/

—, and PARRENO, Philippe. Serpentine Cinema: Interrupted Lecture: Adam Thirlwell and Philippe Parreno, 2016 [09/04/16] (video: 65 min); https://vimeo.com/166323124

2. Critique sur l'œuvre de Thirlwell

BOURMEAU, Sylvain. Assises internationales du roman, à Lyon : l'improvisation d'Adam Thirlwell, *Mediapart*, 2008 [30/05/2008] ; http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/300508/assises-internationales-du-roman-a-lyon-l-improvisation-d-adam-thirlwell

ERVIN, Andrew. 'Lurid & Cute', by Adam Thirlwell, *The New York Times*, 2015 [24/04/2015]; http://www.nytimes.com/2015/04/26/books/review/lurid-cute-by-adam-thirlwell.html?_r=0

GIBBONS, Alison. That's how quickly your life can change, *Notes On Metamodernism*, 2015 [12/03/2015]; http://www.metamodernism.com/2015/02/12/thats-how-quickly-your-life-can-change/

KIRSCH, Adam. Such a nice monster, *The Atlantic*, 2015, [01/04/2015]; http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/04/such-a-nice-monster/386222/

MARTIN, Tim. Miss Herbert, by Adam Thirlwell, *The Independent*, 2007 [28/10/2007]; http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/miss-herbert-by-adam-thirlwell-397888.html

ROYALE, Nicholas. Kapow! by Adam Thirlwell, *The Independent*, 2012 [12/05/2012]; http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/kapow-by-adam-thirlwell-7734226.html

STERN, Laurent. Review of the 'Delighted States: a Book of Novels, Romances, and Their Unknown Translators, Containing Ten Languages, Set on Four Continents, and Accompanied by Maps, Portraits, Squiggles, Illustrations, and a Variety of Helpful Indexes by THIRLWELL, Adam' in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2):249-252, May 2009; doi: 10.1111/j.1540-6245.2009.01354_5.x

THORNE, Matt. Politics, by Adam Thirlwell, *The Independent*, 2003, [23/08/2010]; http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/politics-adam-thirlwell-101444.html

TOMASELLI, Susan. Variations on a Theme (interview with Adam Thirlwell), *Gorse*, 2014, [16/01/2014]; http://gorse.ie/variations-on-a-theme/

WAUGH, Patricia and Jennifer Hodgson, On the exaggerated reports of a decline in British fiction, *The White Review*, 2013 [07/03/2014]; http://www.thewhitereview.org/features/on-the-exaggerated-reports-of-a-decline-in-british-fiction/

3. Autres œuvres littéraires

ACKER, Kathy. *Don Quixote: Which Was a Dream*, New York: Grove Press, 1989.

ACKROYD, Peter. *Hawksmoor*, London: Penguin Books, 1985.

AMIS, Martin. *Other People: a Mystery Story*, London: Penguin Books, 1982.

—. *The Information*, London: Vintage, 2008.

BEERBOHM, Max, *Zuleika Dobson*, London: Penguin Books, 1952.

BELLOW, Saul, *Herzog* (1964), London: Penguin Classics, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1959.

BORGES, J. L. et FERRARI, Osvaldo. *Borges en dialogues*, trad. René Pons, Paris : éditions 10/18, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths*, transl. James E. Irby, London: Penguin Books, 2000.

BROCH, Hermann. *Les Somnambules*, trad. Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990.

CALVINO, Italo. *Cosmicomics*, trad. Jean Thibaudeau, Mario Fusco et Jean-Paul Manganaro, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2013.

—. *La Route de San Giovanni*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2018.

—. *Le Baron perché*, trad. Martin Rueff, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2001.

—. *Si une nuit d'hiver un voyageur*, trad. Martin Rueff, Paris : Gallimard, coll. « Folio », , 2015.

—. *Under the Jaguar Sun*, transl. William Weaver, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1988.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quichotte*, *L'Ingénieux Hidalgo : Don Quichotte de la Manche* 1615), trad. Aline Schulman, Paris : éditions du Seuil, 2001.

DE ASSIS, J.-M. Machado. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* (1881), trad. R. Chabedec de Lavalade (1989), Paris : Éditions Métaillé, 2015.

DE STAËL, Germaine. *Œuvres complètes. De la littérature et autres essais littéraires*, Paris : Honoré Champion, 2013.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz* (1929), trad. Olivier Le lay, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer* (1927), London: Penguin, 2000.

ELLISON, Ralph. *Going to the Territory* (1986), New York: Vintage International, 1995.

—. *Shadow and Act*, New York: Vintage International, 1995.

EMERSON, Ralph Waldo and EMERSON, Edward Waldo (ed.). *Essays: First Series*, Boston, Houghton Mifflin: The Riverside Press, 1903.

FIELDING, Henry. *Joseph Andrews* (1742), London: Penguin, 2003.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1999.

—. *Madame Bovary*, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 2001.

FOWLES, John. *A Maggot* (1985), London: Vintage, 1996.

—. *The Magus* (1966), London: Vintage, 2004.

FROST, Robert, RANSOM, John Crowe, LOWELL, Robert and ROETHKE, Theodore. *Conversations on the Craft of Poetry*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-monde*, Paris : Gallimard, coll. « Folio » 1997.

GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos* (1964), trad. Georges Sédir, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1973.

—. *Ferdydurke* (1937), trad. Georges Sédir, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1998.

GRAY, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*, Edinburgh: Canongate, 1981.

ISHIGURO, Kazuo. *The Unconsoled*, London: Faber & Faber, 1995.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber, 2002.

—. *Ulysses* (1922), London: Penguin, 2012.

KAFKA, Franz. *L'Amérique* (1927), trad. Alexandre Vialatte, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2000.

—. *Le Château* (1926), trad. Axel Nesme, Paris : Le Livre de Poche, 2001.

—. *Le Procès* (1925), trad. Alexandre Vialatte, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1987.

KOCH, Kenneth. *The Duplications*, New York: Random House, 1972.

KUNDERA, Milan. *L'Identité* (1998), Paris : Gallimard, 2000.

—. *L'Ignorance* (2003), Paris : Gallimard, 2005.

—. *L'Immortalité* (1990), trad. Eva Bloch, Paris : Gallimard, 1993.

—. *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1982), trad. François Kérel, Paris : Gallimard, 1989.

—. *La Fête de l'insignifiance*, Paris : Gallimard, 2014.

—. *La Lenteur* (1995), Paris : Gallimard, 1997.

—. *La Plaisanterie* (1967), trad. Marcel Aymonin, Paris : Gallimard, 1981.

—. *La Valse aux adieux* (1970-1), trad. François Kérel, Paris : Gallimard, 1990.

—. *La Vie est ailleurs* (1969), trad. François Kérel, Paris : Gallimard, 1985.

—. *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), trad. François Kérel, Paris: Gallimard, 1983.

MCCARTHY, Tom. *C*. London: Vintage, 2011.

—. *Men in Space*. London: Alma Books, 2007.

—. *Remainder*. London: Alma Books, 2005.

—. *Satin Island*. London: Jonathan Cape, 2015.

—. *Transmission and the Individual Remix. How Literature Works*, London: Vintage Digital, 2012.

—. *Typewriters, Bombs, Jellyfish. Essays*, New York, The New York Review of Books, 2017.

MONTESQUIEU. *Lettres persanes,* Paris : Garnier Frères, 1967.

MUSIL, Robert. *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, Paris : éditions du Seuil, 2004.

NABOKOV, Vladimir. *Speak Memory: an Autobiography Revisited* (1951), London: Vintage, 1989.

—. *The Eye*, New York: Vintage Books, 1990.

PAMUK, Orhan. *Mon nom est Rouge*, trad. Gilles Authier, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2001.

PAVESE, Cesare. *La Lune et les feux*, trad. Michel Arnaud, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965.

PIC DE LA MIRANDOLE, Jean. *De la Dignité de l'homme,* trad. Yves Hersant, Combas : Éditions de l'Éclat, 1993.

POUND, Ezra. *Literary Essays*, London: Faber and Faber, 1963.

PRAEG, Leonhard. *Imitation*, Scottsville: University Of KwaZulu-Natal Press, 2017.

PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1988.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), Paris : Gallimard coll. « Folio Essais », 1965

RAINE, Craig. *A Martian Sends a Postcard Home*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

ROTH, Philip. *Reading Myself and Others*, London: Vintage, 2007.

—. *Shop Talk: A Writer and his Colleagues and their Work*, London: Vintage, 2002.

—. *The Counterlife* (1986), London: Vintage, 2016.

—. *American Pastoral* (1998), London: Vintage, 2016.

—. *Portnoy's Complaint* (1967), London: Vintage, 2005.

RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*, London: Vintage Press, 1995.

—. *Quichotte*, New York: Random House, 2019.

SCHULTZ, Bruno. *The Street of Crocodiles (and Other Stories)*, transl. Celina Wieniewska, London: Penguin Books, 2008.

SELF, Will. *Umbrella*, London: Bloomsbury, 2013.

SMITH, Zadie. *On Beauty*, London: Penguin Books, 2005.

—. *White Teeth*, London: Penguin Books, 2000.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* London: Penguin Books, 1997.

SVEVO, Italo. *La Conscience de Zeno* (1923), trad. Paul-Henri Michel, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 2014.

SWIFT, Graham. *Waterland* (25th anniversary edition), London: Picador, 2008.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels* (1726)*,* Oxford: Oxford University Press, 2008.

4. Théorie littéraire

4.1. L'art du roman international

ABOLGASSEMI, Maxime. « La contrefiction dans Jacques le Fataliste », *Poétique*, Vol. 134, No. 2, 2003, pp. 223-237 ; doi :10.3917/poeti.134.0223

ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. « "Craigniez surtout d'être romanesque". Diderot, un romancier antiromanesque » *in* Ruiz, Luc (dir.), *Antiromanesques*, pp. 87-105.

ALTER, Robert. *Fielding and the Nature of the Novel*, Cambridge: Harvard University Press, 1968

—. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press, 1975.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1987.

BANERJEE, M. Nemcová. *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, coll. « Hors série Littérature », 1993.

—. *L'œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1941 et 196), trad. A. Robel, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990.

—. *La poétique de Dostoïevski* (1929), trad. I. Kolitcheff, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie. « La naissance du roman moderne ou l'"echo du rire de Dieu" : rire et mélancolie dans le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* », *Loxias, Loxias II*, 2006 ; http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1345

BARBEDETTE, Gilles. *L'invitation au mensonge. Essai sur le roman*, Paris : Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.

BARGUILLET, Françoise (dir.). « II. Le roman romanesque », *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, pp. 37-105.

BEGAUDEAU, François, BERTINA, Arno et al. (coll.). *Devenirs du roman*, Paris : Naïve, 2007

BELISLE, Mathieu (éd.). *Études françaises : Le rire et le* roman, Vol. 47, No. 2, Montréal : PUM, 2011.

BELLEGUIC, Thierry. « Jacques et son maître ou les extravagances du récit », *Littérature*, Vol. 171, No. 3, 2013, pp. 54-67 ; doi :10.3917/litt.171.0054

BESSIERE, Jean. *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010 ; doi :10.3917/puf.bessi.2010.01

—. *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2012 ; doi: 10.3917/puf.bessi.2012.01

BLEIKASTEN, André. *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2001.

BOLAÑO, Roberto. *Between Parentheses. Essays, articles, and Specches. 1998-2003*, transl. Natasha Wimmer, New York: New Directions, 2004.

BRINK, André. *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, Basingstoke, London: Macmillan Press, 1998.

BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance,* trad. Albert Kohn, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966.

—. *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris : Editions Allia, 2001.

BRUNEL, Pierre. *Don Quichotte et le roman malgré lui : Cervantes, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino*, Paris : Klinksieck, coll. « Jalons critiques » 2006.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1996.

CALVINO, Italo. *Collection de sable*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris : Gallimard, 2013.

—. *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire* (1989), trad. C. Mileschi, Paris : Gallimard, 2017.

—. *Pourquoi lire les classiques* (1991), trad. Jean-Paul Mangarano et C. Mileschi, Paris : Gallimard, 2018.

—. *La Machine littéraire: essais*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris : Seuil, 1984.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris : Honoré Champion, 2014.

CHRISTIAN, Michel, *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie.* Mont Saint Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

CHUBB, Stephen. *I, Writer, I, Reader: The Concept of Self in the Fiction of Italo Calvino*, Market Harborough: Troubadour, 1997.

CHVATIK, Kvetoslav. *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris: Gallimard, coll. « Arcades », 1995.

COHEN, Jean. « La théorie du roman de René Girard », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 20, No. 3, 1965, pp. 465-475.

COUSSY, Denise. *Cent romans-monde*, Paris : Éditions Karthala, 2013.

DAMIAN-GRINT, Peter. *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance: Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge: The Boydell Press, 1999.

DASH, J. Michael. « Ni réel ni rêvé : Édouard Glissant—Poétique, Peinture, Paysage », *Littérature*, Vol. 174, No. 2, 2014, pp. 33-40 ; doi :10.3917/litt.174.0033

DAUNAIS, Isabelle and HEPBURN, Allan. « The State of the Art: Novelists Thinking the Novel », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 79, No. 4, Fall 2010; doi : 10.3138/UTQ.79.4. 1005

DAYRE, Éric. « Roman et histoire : postface pour une théorie du rire romanesque », pp. 303-322.

DE BIASI, Pierre-Marc, HERSCHBERG, Pierrot Anne. « Présentation », *Littérature*, Vol. 178, No. 2, 2015, pp.5 -7 ; doi :10.3917/litt.178.0005

DE CASTRO ROCHA, J. C. *Machado de Assis. Toward a Poetics of Emulation,* transl. Flora Thomson-DeVeaux, East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

DESUILBET, Alice. « L'intraitable *concrétude* de l'imaginaire d'Édouard Glissant », *Acta Fabula*, Vol. 19, No. 10, Notes de lecture, Novembre 2018 ; http://www.fabula.org/acta/docu ment11805.php.

DIONNE, U. et GINGRAS, F. « Présentation : l'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises,* Vol. 42, No. 1, 2006, pp. 5-21.

DOWD, Garin, STEVENSON, Lesley, & STRONG Jeremy (eds.). *Genre Matters : Essays in Theory and Criticism*, Bristol: Intellect, 2006.

DUFLO, Colas. « Introduction ? Diderot : roman, morale et vérité », *Littérature*, Vol. 171, No. 3, 2013, pp. 3-12 ; doi : 10.3917/litt.171.0003

ELGRABLY, JORDAN, and KUNDERA, Milan. « Conversations with Milan Kundera », *Salmagundi*, No. 73, 1987, pp. 3-24.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille. *L'Essor du roman. Discours théoriques et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2008.

ESTEVE, Raphaël (dir.). *Echos d'Alan Pauls*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

FELL, Claude et VOLPI, Jorge. *Carlos Fuentes*, Paris : l'Herne, 2006.

FERRÉ, Vincent. *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris : Honoré Champion, 2013.

FINKIELKRAUT, Alain. *Un Cœur intelligent*, Paris : Gallimard coll. « Folio », 2009.

FONKOUA, Romuald. « Édouard Glissant : poétique et littérature. Essai sur un art poétique », *Littérature*, Vol. 174, No. 2, 2014, pp. 5-17 doi :10.3917/litt.174.0005

FOREST, Philippe. *Le Roman, le réel, et autres essais*, Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2007.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*, London : Edward Arnold, 1927.

FOURNIER. Michel. *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France* (2006), Paris : Hermann, 2013.

FUENTES, Carlos. *Cervantès ou la critique de la lecture* (1976), trad. Claude Fell, Paris : L'Herne, coll. « Glose », 2006.

—. *Géographie du roman* (1993), trad. C. Zins, Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1997.

—. *Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, trad. C. et E. M. Fell, Paris : Gallimard, coll. « Le messager », 1992.

FUENTES, Carlos et RIZZANTE, Massimo. « Tout est présent », *L'Atelier du roman*, No. 69, mars 2012, pp. 93-112.

GIDE, André. « De l'influence en littérature », in *Prétextes, suivi de nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris : Mercure de France, 1963.

—. *Les Faux-monnayeurs*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1925.

GINGRAS, Francis. *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris : Honoré Champion, 2011.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Fayard, coll. « Pluriel » 2011.

GLAUDES, Pierre (dir.). *L'Essai : métamorphose d'un genre*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002.

GLISSANT, Édouard « Faire l'Histoire, écrire l'Histoire », pp.31-42 *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

—, et François Noudelmann « La relation, imprédictible et sans morale », *Rue Descartes,* Vol. 37, No. 3, 2002, pp. 76-95 ; doi :10.3917/rdes.037.0076

—, et MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. « Migrations et Mondialité », *Africultures*, Vol. 54, No. 1, 2003, pp. 7-17 ; doi :10.3917/afcul.054.0007

—. « Il n'est frontière qu'on outrepasse », *Le Monde diplomatique*, Vol. 631, No. 10, 2006, pp.17-17 https://www.cairn.info.magazine-le-monde-diplomatique-2006-10-page-17.htm.

—. « Il n'y a pas de filiation ; l'enfant n'est pas le père de l'homme », *La revue lacanienne*, Vol. 8, No. 3, 2010, pp. 137-153 ; doi :10.3917/lrl.103.0137

—. « Images de l'Être, Lieux de l'Imaginaire », *Che vuoi*, Vol. 25, No. 1, 2006, pp.213-221 ; doi :10.3917/chev.025.0213

—. *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, coll. « Hors-série Littérature », 1996.

—. *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

GOMBROWICZ, Witold. *Testament (entretiens avec Domnique Roux)*, trad. Koukou Chanska et François Marié, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1996.

HALPERIN, John (ed.). *The Theory of the Novel*. London: The Oxford University Press, 1974.

HARRISON, James. « The Essayistic Novel and Mode of Life: Robert Musil's *The Man Without Qualities* », *Republics of Letters 4*, No. 1, 2014 http://arcade.stanford.edu/rofl/essayistic-novel-and-mode-life-robert-musils-man-without-qualities.

HENRIC, Jacques. *Le Roman et le sacré*, Paris : B. Grasset, 1990.

HERNANDEZ, Jorge F. *Territoires du temps : une anthologie d'entretiens*, Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 2005.

HOLDHEIM, William, W. « Gides's *Caves du vatican* and the illusionism of the novel", *MLN*, Vol. 77, No. 3, 1962, pp. 292-304.

HUYSSEN, Andreas. « Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces », *PMLA*, Vol. 122, No. 1, Special Topic: Cities, January, 2007, pp. 27-42.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and the Theory of Literature*, transl. George Grabowitz, Evanston: Illinois, 1973.

IVANOVA, Velichka (ed.). *Philip Roth and World Literature. Transatlantic Perspectives and Uneasy Passages*, Amherst, New-York: Cambria Press, 2014.

—. *Fiction, utopie, histoire : essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris : Editions l'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2011.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel,* New York; London: C. Scribner's sons, 1962.

JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1992.

—. *Poétique du roman* (1997), Paris : Armand Colin, 2009.

KIBEDI, Varga Áron. « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, No. 48, 1982, pp. 3-30.

KIRSCH, Adam. *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York: Columbia Global Reports, 2016.

KIŠ, Danilo. *Homo Poeticus. Essays and Interviews*, trad. Pascale Delpech, Paris : Fayard, 1993.

KUNDERA, Milan. « Le théâtre de la mémoire », *Le Monde Diplomatique*, Vol. 590, No. 3, 2003, https://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/KUNDERA/10169.

—. *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986.

—. *Le Rideau*, Paris : Gallimard, 2005.

—. *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, 1993.

—. *Une Rencontre*, Paris : Gallimard, 2009.

LIEBERT, Adeline. « La démesure du monde par Daniel Kehlmann ou l'art de transformer le gai savoir en gai mouvoir », *Roman* 20-50, Vol. 59, No. 1, 2015, pp. 153-166 ; doi :10.3917/r2050.059.0153

LODGE, David, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.

LUCENTE, Gregory L., and CALVINO, Italo. « An Interview with Italo Calvino », *Contemporary Literature*, Vol. 26, No. 3, 1985, pp. 245-253.

LUKACS, George. *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1995.

MARCANDIER, CHRISTINE, « Le roman, expérience politique », *Mediapart*, 2014, http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190614/le-roman-experience-politique

MATHIEU, Patrick. *Proust, une question de vision : pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris : Éditions l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009.

MATHIS-MOSER, Ursula, MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit. « Littérature migrante ou littérature de la migrance ? À propos d'une terminologie controversée », *Diogène*, Vol. 246-247, No. 2, 2014, pp. 46-61 ; doi :10.3917/dio.246.0046

MELIĆ, Katarina, « Kundera: (im)moralisme du roman », *Fabula / Les Colloques,* les moralistes modernes, 2010 ; http://www.fabula.org/colloques/document1337.php.

MENIL, Alain. « Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au tout-monde », *Littérature*, Vol. 174, No. 2, 2014, pp. 73-87 ; doi :10.3917/litt.174.0073

MESSAGE, Vincent. « Littérature mondiale et pluralisme chez Carlos Fuentes et Édouard Glissant », pp. 369-381, *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

MESSAGE, Vincent. *Romanciers Pluralistes*, Paris : Seuil, 2013.

MEYER, Herman. *The Poetics of Quotation in the European Novel*, transl. Theodore and Yetta Ziolkowski, Princeton: Princeton University Press, 1968.

MICHEL, Christian. *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie*, Mont Saint Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

MINER, Marylou. « Calvino's Values in Literature », *The Journal of Educational Thought (JET) / Revue de la Pensée Educative*, Vol. 24, No. 3A, 1990, pp. 131-134.

MISURELLA, Fred. « Milan Kundera and the Central European Style », *Salmagundi*, No. 73, 1987, pp. 33-57.

—. *Understanding Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*, Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

MORETTI, Franco. *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris : Seuil, 2000.

MURRAY, Philippe et PROGUIDIS, Lakis (éds.). *Le roman, pour quoi faire ?* Paris : Flammarion, 2004.

MUSIL, Robert. *Essais : conférences, critique aphorismes et réflexions,* trad. Philippe Jacottet, Paris : étions du Seuil, 1984.

OLIVIER, Florence. *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Bruxelles : Éditions Aden, 2009.

OZER, J., Irma. « The Utopian Function of Literature According to Ingeborg Bachmann and Christa Wolf », *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 4 (Autumn, 1988), pp. 81-90.

PAGEAUX, Daniel-Henri. « A Critical Alternative to Postcolonial Hybridity : the Caribbean Neo-Baroque », pp. 291-301, transl. Vanesse Guignery, *in* Vanessa Guignery, Catherine Pesso-Miquel and François Specq (eds.), *Hybridity: Forms and Figures in Literature in the visual Arts*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.

PAGEAUX, Daniel-Henri. « Juan Goytisolo ou l'art de la dissidence », *Diogène*, Vol. 246-247, No. 2, 2014, pp.235-249 ; doi :10.3917/dio.246.0235

PARMENTIER, Marie. « "Le charme est rompu" ? Antiroman et réalisme » in Ruiz, Luc (dir.), *Antiromanesques*, pp. 121-132.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2003.

PHILIPPE, Gilles (dir.), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris : S.E.D.E.S., 2000.

PINGAUD, Bernard. *L'Expérience romanesque* (essais), Paris: Gallimard, coll. « Idées », 1983.

POSNOCK, Ross, *Philip Roth's Rude Truth. The art of Immaturity*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006.

POULIN, Isabelle. « La figure de l'infidèle : pulsion traductrice et transport romanesques », pp. 185-197, *in* Judith Woodsworth (ed.), *The Fictions of Translation*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2018.

POULIN, Isabelle. « Roman et exactitude », pp. 69-81. Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

PROGUIDIS, Lakis. « Rabelais ou la naissance d'une nation universelle », pp. 45-52, *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

—. *La Conquête du roman : de Papadiamantis à Boccace*, trad. Octave Merlier, Paris : les Belles Lettres, coll. « Le corps fabuleux », 1997.

—. *Rabelais : que le roman commence ! Essai*, Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 2016.

—. *Un Écrivain malgré la critique : essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Paris : Gallimard, coll. « L'infini », 1989.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*, Paris : Actes-Sud, 1988.

RABATE, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*, Paris : José Corti, 2010.

RICARD, François. *La Littérature contre elle-même*, Montréal : Boréal Express, coll. « Papiers Collés », 1985.

—. *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, coll. Arcades », 2003.

ROCHELLE, H. Ross. « Witold Gombrowicz: An Experimental Novelist », *The South Central Bulletin*, Vol. 31, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1971), pp. 214-216.

ROTH, Philip. *Why Write? Collected nonfiction 1960*-2013, New-York: The Library of America, 2017.

RUIZ, Luc (dir.). *Antiromanesques*, Paris : Classiques Garnier, 2014.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*, London: Vintage, 2010.

SALMON, Christian, *À Bâtons rompus avec Bohumil Hrabal*, Paris : Critérion, 1991.

—, et HANIMANN, Joseph. *Devenir minoritaire. Pour une nouvelle politique de la littérature*, Paris : Éditions Denoël, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London & New York: Routledge, 2006.

SCARPETTA, Guy. « Carlos Fuentes, la subversion baroque », *Le Monde diplomatique*, Vol. 712, No. 7, 2013, pp. 65-65.

—. « Jeux de l'exil et du hasard », *Le Monde Diplomatique,* 2003 [06/12/2013] ; https://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/SCARPETTA/10170

—. *L'Âge d'or du roman*, Paris : Grasset, coll. « Figures », 1996.

SERROY, Jean. *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris : Minard, 1981.

SLATER, Michelle B. « Shifting Literary Tectonic Plates: Kundera's Call for Supranational Literature and the World Literature in French Manifesto », *MLN*, Vol. 125, No. 4, 2010, pp. 913-926.

SMITH, Zadie. *Changing my Mind, Occasional Essays*, New York: Penguin, 2009.

STAVANS, Ilan & GIBBONS, James (eds.). *Isaac Bashevis Singer: an Album*, New York: The Library of America, 2004.

STOICESCU, Rodica. « Milan Kundera et l'authenticité du roman », *Dialogos*, Vol. 15, 2007, pp. 34-40.

TRIPET, Arnaud. *La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Genève : Droz, 1979.

TROUVE, Alain. *Le Roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Bruxelles : Mardaga, 2004.

TURCHI, Peter. *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*, San Antonio, Texas: Trinity University Press, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. *La Vérité par le mensonge* (1990), Paris : Gallimard, 1992.

VERSINI, Laurent. *Roman et Lumières*, Paris : Eurédit, 2013.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*, London: Pimlico, 1957.

YOUNG O. James, BRUNK, G. Conrad. *The Ethics of Cultural Appropriation,* Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

ZARD, Philippe. *La Fiction de l'occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen,* Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

4.2. Littérature britannique contemporaine

ACHESON, James and Sarah C. E. Ross. *The Contemporary British Novel*, Edinburgh: Edinburgh Univeristy Press, 2005.

ADISEHIAH, Siân and Rupert HIDLYARD, (eds.). *Twenty-First Century Fiction: What Happens Now*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

ALEXANDER, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London: Edward Arnold, 1990.

ALLEN, Nicola. *Marginality in the Contemporary British Novel*, New York and London: Continuum Literary Studies, 2011.

BERNARD, Catherine. « Forgery, Dis/possession, ventriloquism in the works of A.S. Byatt and Peter Ackroyd », *Miscelanea. Revista de estudios ingleses y nortamericanos*, Vol. 28, 2003, pp. 11-24.

BISHOP, Tom & DONATIEN, Grau (eds.). *Ways of Re-thinking Literature*, London and New York: Routledge, 2018.

BOXALL, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRAY, Joe, GIBBONS, Alison and McHale, Brian (eds.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London and New York: Routledge, 2012.

BROOKER, Joseph. *Literature of the 1980s: After the Watershed*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

CHILDS, Peter. *The Twentieth Century in Poetry*, London; New York: Routledge, 1999.

CHUTE, Hillary. « Graphic Narrative », pp. 407-419, *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London and New York: Routledge, 2012

DIPPLE, Elizabeth. *The Unresolvable Plot. Reading Contemporary Fiction*, New York and London: Routledge, 1988.

ENGLISH, James F. *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Malden: Blackwell Publishing, 2006.

FOWLER, Alastair. « The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types », pp. 291-303, COHEN, Ralph (ed.). *Future Literary Theory*, New York and London: Routledge, 1989.

GANTEAU, Jean-Michel. « Fantastic, But Truthful: The Ethics of Romance », *The Cambridge Quarterly*, Vol. 32, No. 6, September 2003, pp. 225-238.

GIBBONS, Alison, « 'Take that you intellectuals!' and 'KaPOW!': Adam Thirlwell and the Metamodernist Future of Style », pp. 29-43, Danuta Fjellestad and David watson (eds.), *The Futures of the Present: New Directions in (American Literature),* London and New York: Routledge, 2017.

—. « Multimodal literature and experimentation », pp. 420-434 *in* Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature,* London and New York: Routledge, 2012.

GROES, SEBASTIAN. *The Making of London. London in Contemporary Literature*, Houndmills; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

GUIGNERY, Vanessa and WOJCIECH, Drąg (eds.). *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*, Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019.

GUIGNERY, Vanessa, PESSO-MIQUEL, Catherine and SPECQ, François (eds.). *Hybridity: Forms and Figures in Literature in the visual Arts*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.

GUIGNERY, Vanessa. (ed.). *Pre- and Post-Publication Itineraries of the Contemporary Novel in English* (in collaboration with François Gallix), Paris: Éditions Publibook Université, 2007.

—. *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Éditions Publibook Université, 2008.

—. *Julian Barnes. L'art du mélange*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

—. *La Littérature anglaise contemporaine* (en collaboration avec Marilyn Hacker), *Siècle* 21, No. 20 (Printemps-été 2012), pp. 5-101.

—. *Novelists in the New Millenium: Conversations with Writers*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

—. *The British Contemporary Novel: 2008-2015* (in collaboration with Marc Porée), *Études anglaises*, Vol. 68, No. 2 (avril-juin 2015).

HAMILTON, Ian and TOD-NOEL, Jeremy. *The Oxford Companion to Modern Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

HEAD, Dominic. *The State of the Novel. Britain and Beyond*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.

HIPPOLYTE, Jean-Louis. *Fuzzy Fiction*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.

HOLMES, M. Frederick. *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria: ELS Monograph Series, 1997.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. *History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1988.

—. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

IYER, Pico. « The Nowhere Man », *Prospect Magazine*, 1997 [19/12/2013]; https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/thenowhereman

JAMES, David. *Modernist Futures: Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

JOHANSEN, E. *Cosmopolitanism and Place: Spatial Forms in Contemporary Anglophone Literature*, London: Palgrave Macmillan, 2014.

KELLMAN, G. Steven. *The Self-Begetting Novel*, New York: Columbia University Press, 1980.

KLEINGELD, Pauline and BROWN, Eric. « Cosmopolitanism », *in* Edward N. Zalta (ed.), *The Standford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition) [06/07/18]; https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/cosmopolitanism/

LAPLACE, Philippe and TABUTEAU, Eric (eds.). *Cities on the Margin, On the Margin of Cities: Representation of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003.

LEE, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, London: Routledge, 1990.

LYONS, J. (ed). *Artists's Books: A Critical Anthology and Source Book*, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985.

MCCULLOCH, Fiona. *Cosmopolitanism in Contemporary British Fiction*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012.

MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1992.

—. *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen, 1987.

MCLAUGHLIN, L. Robert. « Post-modernism », pp. 212-223, *in* Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature,* London and New York: Routledge, 2012.

MORRISON, Blake and MOTION, Andrew, Peter. *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

MORRISON, Blake. « The Filial Art: A Reading of Contemporary British Poetry », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 17, 1987, pp. 179-217.

ONEGA, Susana et Christian GUTLEBEN. *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film. Postmodern Studies 35*, Amsterdam: Rodopi, 2004.

PESSO-MIQUEL, Catherine. *Salman Rushdie, l'écriture transportée*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

POLLARD, Natalie. « Stretching the Lyric: The Anthology Wars, Martianism and After », in Edward Larrissy, *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, New York: Cambridge University Press, 2016.

POREE, Marc, et GUIGNERY, Vanessa. « Introduction: Not another nail in the (British) novel's coffin », *Études anglaises*, Vol. 68, No. 2, 2015, pp. 131-142.

POTTER, Garry and José LOPEZ (eds.). *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*, London; The Athlone Press, 2001.

REYNIER, Christine et Jean-Michel GANTEAU, (eds.). *Ethics of Alterity. Confrontation and Responsibility in 19th – to 21st – Century British Literature*. *Present Perfect*, Montpellier : Publications Montpellier 3, 2013.

ROBINSON, Alain. *Instabilities in Contemporary British Poetry*, London: Palgrave Macmillan, 1988.

SÉLLEI, Nóra, BERNAD Catherine, GONZALEZ, Madelena et RYAN-SAUTOUR, Michelle. « 20th century—21st Century 'British' Literature: Recent Cricital Trends », *Études britanniques contemporaines*, No. 46, 2014 [05/07/14]; doi: 10.4000/ebc.1298

SMYTH, Gerry. *Music in Contemporary British Fiction. Listening to the Novel*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

STONEHILL, BRIAN. *The Self-conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

TREVENNA, Joanne. *The Baroque Tendencies of Postmodern British Fiction*, (thesis) Universitity of Herfordshire, 2001.

WAUGH, Patricia and HODGSON, Jennifer, « On a Decline in British Fiction », *The White Review*, No. 7, March 2013.

WAUGH, Patricia and HODGSON, Jennifer, O'BRIEN, John and MALIN, Irving (eds.). « The Future of British Fiction », *The Review of Contemporary Fiction,* Vol. 32, No. 3, (Fall 2012).

4.3. Désinvolture et *sprezzatura*

BERTHIER, Philippe. *Pierre Herbart. Morale et style de la désinvolture*, Lyon : Centre d'études gidiennes, 1998.

BLACHIER, Alain. *La Désinvolture ou l'esthétique de l'éthique*, Thèse présentée à l'Université de Paris : Vincennes, 1971.

CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Essai sur la simplicité d'être*, Toulouse : ERES, coll. « 69 », 2009 [29/05/2013] ; https://www.cairn.info/essai-sur-la-simplicité-d-etre--97827492110889.htm.

CURNIER, Jean-Paul. « Un Gai Savoir », *Lignes*, Vol. 31, No. 1, 2010, pp. 7-19 ; doi :10.3917/lignes.031.0007

D'EPIRO, Peter and PINKOWISH, Mary Desmond, *Sprezzatura: 50 ways Italian Genius Shaped the World*, New York: Anchor Books, 2001.

DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective,* Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1993.

DE GUARDIA, Jean. « Anatomie de la désinvolture : Molière et la reconnaissance », pp. 121-130, dans Bénédicte Louvat-Molozay, Franck Salaün et Nathalie Vienne-Guerrin (dirs.), *Arrêt sur scène / Scene Focus*, No. 2, 2013 [19/06/2016] ; http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/2_2013/asf2_2013_guardia.pdf

DELSOL, Chantal. *L'Irrévérence* (1993), Paris: La Table Ronde, 2002.

HANNING Robert W. and ROSAND, David, (eds.). *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir*, Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l'occasion* (1957), Paris : Éditions du Seuil, 1980.

LAFARGUE, Bernard, (éd.). « La Désinvolture de l'art », *Figures de l'art*, No. 14, Pau : Presses Universitaires de Pau, 2008.

LASOWSKI, Roman Wald. « Un art de dire désinvolte », *Littérature*, No. 93, 1994, pp. 52-65.

MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris : PUF, 1998.

METAUX, Sandra. *La Désinvolture : esthétique et éthique de l'art (de vivre) postmoderne*, Thèse présentée à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

PARMELIN, Hélène. *La Désinvolture*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1983.

PATERA, Teodoro « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales*, No. 35, 2014 ; doi: 10.4000/peme.5025

RICCI, Maria Teresa, « Castiglione, Gracián et la « cortesana filosofia », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, No. 76, 2013, pp. 35-47.

RICHARDS, Jennifer. « Assumed Simplicity and the Critique of Nobility: Or, How Castiglione read Cicero », *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, No. 2 (Summer, 2001), pp. 460-486.

ROSSET, Clément. *Faits divers*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2013.

SACCONE, Eduardo. « *Grazia, Sprezzatura, Affettazione* in the *Courtier* », pp. 45-67, HANNING Robert W. and ROSAND, David, (eds.). *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

SALVATORE SCHIFFER, Daniel. « Chapitre I. La modernité du dandy. Le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences », *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, pp. 9-26.

SERPELL, C. Namwali. *Seven Modes of Uncertainty*, Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 2014.

TASCHEREAU, Yves. « Le vrai Nez qui voque », *Études françaises,* Vol. 1, No. 3-4, 1975, pp. 311-324 ; doi: 10.7202/036614ar

TETEL, Marcel. « The Humanistic Situation: Montaigne and Castiglione », in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 10, No. 3, Renaissance Studies (Autumn 1979), pp. 69-84.

THOMAS-RIPAULT, Catherine. « Pour une esthétique de la désinvolture: *Jean et Jeannette, Le petit chien de la marquise,* ou le goût du joli chez Théophile Gautier », *Études littéraires*, Vol. 42, No. 3, 2011, pp.93-104 ; https://doi.org/10.7202/1012020ar

THOMPSON, Christopher W. « Désinvolture et sacralisation ludiques dans *De l'amour* », *French Forum*, Vol. 25, No. 1, 2000, pp. 43-53 ; http://www.jstor.org/stable/40552068

VAN ANTWERP NORRIS, Margaret. « The Rejection of Desengaño: A Counter Tradition in Golden Age Poetry », *Revista Hipánica Moderna*, Vol. 36, No. 1-2, 1970.

WOTLING, Patrick (dir.). « Introduction. La question de l'intelligibilité », *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, pp. 9-36.

4.4. Légèreté, jeu et libertinage

BAYLEY, John. « Fictive Lightness, Fictive Weight », *Salmagundi*, No. 73, 1987, pp. 84-92.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1967.

CAMPISI, Salvatore. “The Unbearable Lightness of (Being) Mozart, or Mozart in *Steppenwolf*”, pp. 255-263, in Görner, Rüdiger, McLaughlin, Carly, *Mozart—eine Herausforderung für Literatur und Denken/Mozart—A Challenge for Literature and Thought,* Bern: Peter Lang, 2007.

CONNOR, Steven. « Absolute Levity”, *Comparative Critical Studies*, Vol. 6, No. 3, 2009, pp. 411-427

DOTOLI, Giovanni. *Montaigne et les Libertins*, Paris : Honoré Champion, 2006.

DUNDAS, Judith. « Levity and Grace: the Poetry of Sacred Wit », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 2, 1972, pp. 93-102.

FINK, Eugen. *Le Jeu comme symbole du monde* (1960), trad. H. Hildenberg et A. Lindenberg (1966), Paris : Les éditions de minuit, 2007.

FRIES, Hannah, DEMING, Alison Hawthorne, WEAVER, Afaa Michael, and VANDENBERG, Katrina. « Levity & Gravity », *The American Poetry Review*, Vol. 43, No. 3, 2014, pp. 9-16.

GANOFSKY, Marine et PERRAS, Jean-Alexandre (éds.). *Le Siècle de la légèreté : émergences d’un paradigme du XVIII^e^ siècle français,* Oxford : Voltaire Foundation, 2019.

GIBIAN, Peter. « Levity and Gravity in Twain: the Bipolar Dynamics of the Early Tales », *Studies in American Humor*, No. 1, 1994, pp. 80-94.

GUINNESS, G. & HURLEY, A. (eds.). *Auctor Ludens: Essays on Play in Literature*, Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins, 1986.

HANS, James, S. *The Value(s) of Literature*, Albany: State University of New York Press, 1990.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens : essai sur la function sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1988.

JUSDANIS, Gregory. « World Literature: The Unbearable Lightness of Thinking Globally », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Vol. 12, No. 1, 2003, pp. 103-130.

LASOWSKI, W. Patric. *Dictionnaire libertin. La langue du plaisir au siècle des Lumières*, Paris : Gallimard, coll. « L’infini », 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, Paris : Grasset, 2015.

MAZZOTTA, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio’s Decameron*, Princeton: Princeton University Press, 1986.

MCGLASHAN, Alan. *Gravity and Levity*, *The Philosophy of Paradox* (revised edition), Einsiedeln: Daimon, 1994.

MCLAUGHLIN, Martin. « Lightness and Multiplicity: The Origin and Development of Calvino’s Poetics », *Rivista Di Studi Italiani*, Vol. 21, No. 2, December 2003, pp. 42-58; http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=118

MODENA, Letizia. *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, New York: Routledge, 2011.

PATRIDES, C. A. « T. S. Eliot: Alliances of Levity and Seriousness », *The Sewanee Review*, Vol. 96, No. 1, 1988, pp. 77-94.

PERRAS, Jean-Alexandre. « Le 'Siècle de la Frivolité' : sur l'invention d'un lieu commun au XVIII^{e} siècle, *The Society for Seventeenth-Century French Studies*, Vol. 37, No. 1, 2015, pp. 64-74.

PICARD, Michel. *La Littérature comme jeu*, Paris : Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1986.

PONTON, Olivier. *Nietzsche – Philosophie de la légèreté,* Berlin et New York : Walter de Gruyer, 2007.

RICCIARDI, Alessia. « Lightness and Gravity: Calvino, Pynchon, and Postmodernity », *MLN*, Vol. 114, No. 5, 1999, pp. 1062-1077.

RUIZ, Luc. « Scène pornographique, scène philosophique chez Sade », *in* Colas Duflo (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux VII^{e} siècle et XVIII^{e} siècle,* pp. 301-313.

SHAW, Peter. *The Reflector: Representing Human Affairs, As They Are: And May Be Improved* (1750), Farmington Hills, Mich: Cengage Gale, 2009.

WILZCEK, Frank. *The Lightness of being. Mass, Ether, and the Unification of Forces*, New York: Basic Books, 2008.

WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality* (1971), Abingdon: Routledge, 2005.

4.5. L'art de la traduction

ANOKHINA, Olga. « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, Vol. 38, 2014, pp. 111-127.

APPIAH, Kwame Anthony, « Thick Translation », *Callaloo*, Vol. 16, No. 4, On « Post-Colonial Discourse »: A Special Issue (Autumn, 1993), pp. 808-819.

APTER, Emily. *The Translation Zone: a New Comparative Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

ARAVAMUDAN, Srivinas, « Fiction/Translation/Transnation: The Secret History of the Eighteenth-Century Novel », pp. 48-74 *in* Paul, R. Backscheider and Catherine Ingrassia, *A*

Companion to the Eigheenth-Century English Novel and Culture, Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2009.

BACHMANN-MEDICK, Doris. « Introduction: The Translational Turn », *Translation Studies*, Vol. 2, No. 1, 2009, pp. 2-16.

BALLARD, Michel. *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 2007.

BASSNETT, Susan and LEFEVERE, André. *Translation, History & Culture*, London: Pinter publishers, 1990.

BELLOS, David. *Is That a Fish in your Ear?: Translation and the Meaning of Everything*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Expérience et pauvreté. Suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2011.

BENNETT, Karen, & DE BARROS, Rita (eds.). *Hybrid Englishes and the challenges of and for Translation. Identity, Mobility and Language Change*, London & New York: Routledge, 2019.

BERMAN, Antoine. « De la translation à la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 1, No. 1, 1988, pp. 23-40 ; doi :10.7202/037002ar

—. « Tradition, Translation, Traduction », *Le Cahier (Collège International de Philosophie*), No. 6, 1988, pp. 21-38.

—. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : éditions Gallimard, 1984.

—. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : éditions du Seuil, 1999.

BIZUB, Edward. *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neufchâtel : les Éditions de la Baconnière, 1991.

CASSIN, Barbara (ed.). *Dictionary of Untranslatables*: *a Philosophical Lexicon*, Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2014.

CHAVY, Paul. « Les premiers translateurs français », *The French Review*, Vol. 47, No. 3, 1974, pp. 557-565.

CLÉRO, Jean-Pierre. « Du désir de traduire aux difficultés qui en résultent », Wrobel, Claire (dir.), *Traduction et philosophie*, Paris : Éditions Panthéon-Assas, 2018, pp. 41-62.

CRONIN, Michael. *Translation and Identity,* London: Routledge, 2006.

DAMROSCH, David. « The Semiotics of Conquest », *American Literary History*, Vol. 8, No. 3, Oxford: Oxford University Press, Autumn 1996, pp. 516-532.

DE MAN, Paul. « “Conclusions” Walter Benjamin’s “The Task of the Translator” Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983 », *Yale French Studies*, No. 69, The Lesson of Paul de Man, 1985, pp. 25-46.

DERRIDA, Jacques. *L’écriture et la différence*, Paris : éditions du seuil, 1967.

ESCOUBAS, Éliane. « De la traduction comme “origine” des langues : Heidegger et Benjamin », *Temps Modernes*, No. 514-515, pp. 97-142.

ETTE, Ottmar. « 5. Translations. In Others’ Words: Literary translation as Writing-between-World », in *Writing-Between-Worlds: Transarea Studies and the Literatures-without-a-fixed-abode* (2005), transl. Vera M. Kutzinski, Berlin & Boston: De Gruyter, 2016, pp. 157-180.

EVEN-ZOHAR, Itamar. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, 1990, pp. 45-51; doi :10.2307/1772668

—. « Translation and Transfer », *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, 1990, pp. 73-78; doi :10.2307/1772670

FEDERICI, FEDERICO. *Translation as Stylistic Evolution. Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2009.

FOLKART, Barbara. *Second Finding. A Poetics of Translation*, Ottawa: University of Ottawa Press, 2007.

FUCHS, Martin. « Reaching out; or, Nobody Exists in One Context Only: Society as Translation », *Translation Studies*, Vol. 2, No. 1, 2008, pp. 21-40; https://doi.org/10.1080/14781700802496191

GAUVIN, Lise (dir.). *Les langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal : Presses de l’Université de Montréal, 1999 ; doi : 10.4000/books.pum.9646

GAVRONSKY, Serge. « The translator: From Piety to Cannibalism », *SubStance*, Vol. 6/7, No. 16, 1977, pp. 53-62.

GENET, Jean-Philippe (dir.). *Traduction et culture. France – Îles britanniques.* Paris : Classique Garnier, 2018.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *À l’Insu de Babel*, Paris : CNRS éditions, coll. « Biblis », 2009.

GOULD, Rebecca. « World Literature as a Communal Apartment: Semyon Lipkin’s Ethics of Translational Differences », *Translation and Literature*, Vol. 21, No. 3, Translators and their Worlds (Autumn 2012), pp. 402-421.

GRESSET, Michel. « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l’écriture », *Revue Française d’Études Américaines*, No. 18 l’anglais américain. Aspects de la traduction littéraire, 1983, pp. 501-519.

GROSSMAN, Edith. *Why Translation Matters*, New Haven and London: Yale University Press, 2010.

GULDIN, Rainer. *Translation as Metaphor*, London and New York: Routledge, 2016.

GUTBROD, Fritz. *Joint Ventures: Authorship, Translation, Plagiarism*, Bern: Peter Lang, 2003

HOURCADE SCIOU, Annie. « Lucrèce, philosophe et traducteur », Wrobel, Claire (dir.), *Traduction et philosophie*, Paris : Éditions Panthéon-Assas, 2018, pp. 139-149.

IVANOVIC, Christine. « 'We Are Translated Men': Translational Literature and Migration », *Austrian Studies*, Vol. 26, 2018, pp. 106-123.

JENN, Ronald. *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain-la-neuve et Walpole: Peeters, 2013.

KUHIWCZAK, Piotr. « Translation as Appropriation: the Case of Milan Kundera's *The Joke* », pp. 118-130, *in* Susan Bassnett and André Lefevere, *Translation, History & Culture*, London: Pinter publishers, 1990.

LEFEVERE, André. « Translation: Its Genealogy in the West », pp.14-28, *in* Susan Bassnett and André Lefevere, *Translation, History & Culture*, London: Pinter publishers, 1990.

LIANERI, Alexandra & ZAJKO, Vanda (eds.). *Translation and the classic: identity as change in the history of culture*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2008.

LIRON, Olivier. « Les traductions et autotraductions de Saint-John Perse en Amérique latine et aux États-Unis », *TRANS*-, 2017 ; doi : 10.4000/trans.1634

LOISON-CHARLES, Julie. « Le cosmopolitisme linguistique de Vladimir Nabokov », *L'Ordinaire des Amériques*, Vol. 223, 2017 ; doi : 10.4000/orda.3747

LOPEZ, Pilar Ordóñez. « Ugly Translations: Ortega y Gasset's Ideas on Translation within Contemporary Translation Theories », *Cadernos de Tradução,* Vol. 1, No. 21, pp. 41-66, 2008.

MESCHONNIC, Henri. « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », pp.181-229 in *Les Tours de Babel*, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.

—. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse : Verdier, 2007.

—. *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier, 1999.

NABOKOV, Vladimir. « The Art of Translation », *The New Republic*, August 4, 1941 [06/09/17]; h ttps://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation

NIETZSCHE, Friedrich. « Translations », transl. Walter Kaufmann, in VENUTI Lawrence, *The Translation Studies Reader*, pp. 67-68.

OSEKI-DEPRE, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours… (Essais de traductologie)*, Paris : Honoré Champion, 2007.

POLEZZI, Loredana, « Translation and Migration », *Translation Studies*, Vol. 5, No. 3, 2012, pp. 345-356; https://doi.org/10.1080/14781700.2012.701943

POULIN, Isabelle. *Le Transport Romanesque. Le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais*, Paris : Classique Garnier, 2017.

REINHARD, Kenneth. « Kant with Sade, Lacan with Levinas », *MLN*, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue (Sep., 1995), pp. 785-808; https://www.jstor.org/stable/3251204

RICŒUR, Paul. *Sur la traduction*, Paris : Les Belles Lettres, 2016.

ROBELIN, Jean. « L'intraduisible », *Noesis*, 21, 2013, pp. 387-400.

ROBINSON, Douglas. *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche* (1997), Oxon and New York: Routledge, 2014.

ROIG-SANZ, Diana & MEYLAERTS, Reine (eds.). *Literary Translation and Cultural Mediators in 'Peripheral' Cultures: Customs Officers or Smugglers?* Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2019.

SAPIRO, Gisèle. « Du rôle des traductions dans la construction et la déconstruction des identités nationales », pp. 209-322 *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

SERRES, Michel. *Hermès I. La communication*, Paris : éditions de Minuit, 1969.

—. *Hermès II. L'interférence*, Paris : éditions de Minuit, 1962.

—. *Hermès III. La traduction*, Paris : éditions de Minuit, 1974.

—. *Hermès IV. La distribution*, Paris : éditions de Minuit, 1977.

—. *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, Paris : éditions de Minuit, 1980.

SIDIROPOULOU, Marie (ed.). *Identity and Difference. Translation Shaping Culture*, Berlin: Peter Lang, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « The Politics of Translation », *in* G. Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, New York: Routledge, 1993, pp. 179-200.

STEINER, George. « On an Exact Art (Again) », *The Kenyon Review*, Vol. 4, No. 2, 1982, pp. 8-21.

—. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford University Press, 1975.

STOJKOVIĆ, Nadežda. « Translation as a means of deepening one's identity », pp. 183-193, in *Identity and Difference. Translation Shaping Culture*, Berlin: Peter Lang, 2005

TRUBIKHINA, Julia. *Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*. Brighton, Massachusetts: Academic Studies Press, 2015.

TURNER, Victor. « Chapter III. Variations on a Theme of Liminality », *in* Sally Falk Moore and Barbara, G. Myerhoff (eds). *Secular Ritual*, Assen: Van Gorcum, 1977.

TYMOCZKO, Maria. « Ideology and the position of the translator: in what sense is the translator 'in between'? » *in* Maria Calzada Perez (ed.), *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology, Ideologies in in Translation Studies*, Manchester and Northampton: St. Jerome Publishing, 2003, pp. 181-201.

VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader* (third edition), London and New York: Routledge, 2012.

— (ed.). *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 2000.

—. « Translation, Community, Utopia », *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 2000, pp. 468-488.

—. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London and New York: Routledge, 1998.

—. *The Translator's Invisibility. A history of Translation* (1995), London and New York: Routledge, 2002.

WAISMAN, Sergio. *Borges and Translation. The Irreverence of the Periphery* (2005), Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

WALKOWITZ, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York: Columbia University Press, 2015.

WOLTON, Dominique. « Avant-propos. La traduction, passeport pour accéder à l'autre », *Hermès, La Revue*, Vol. 56, No. 1, 2010, pp. 9-12

WOODSWORTH, Judith. « Gertrude Stein and the Paradox of translation », pp. 31-48 *in* Judith Woodsworth (ed.), *The Fictions of Translation*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2018.

WROBEL, Claire (dir.). *Traduction et philosophie*, Paris : Éditions Panthéon-Assas, 2018.

4.6 Espace, cosmopolitisme, diaspora, exil

AGIER, Michel. *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris : Éditions La Découverte, 2013.

ALVES, Ana Maria. « Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera », *Carnets*, Deuxième série, Vol. 10, 2017 doi :10.4000/carnets.2249

APPIAH, Kwame Anthony. « The Case for Contamination », *The New York Times*, 2006 [06/03/2014]; https://www.nytimes.com/2006/01/01/magazine/the-case-forcontamination.html

—. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers* (2006), London: Penguin Books, 2007.

AUBES, Françoise. « Si loin, si près : diaspora et globalisation chez les écrivains transnationaux » *in* Françoise aubès et Florence olivier (éds.), *Transamériques. Les échanges culturels continentaux : 11e colloque international du CRICCAL, Paris 16-18 octobre 2008*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 23-29.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF, coll. « Quadridge », 2012.

BALANDIER, Georges. *Le Grand Système*, Paris : Fayard, 2001.

BALIBAR, Étienne. *Nous, Citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, Paris : La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2001 ; https://www.cairn.info/nous-citoyens-d-europe--9782707134608.htm

BERVEILLER, Michel. *Le Cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1973.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*, London: Routledge Classics, 2004.

BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris : Classique Garnier, 2018.

BRAIDOTTI, Rosi. *Transpositions: on Nomadic Ethics*, Cambridge: Polity, 2006.

BRODZIAK, Sylvie. « L'œuvre romanesque de Jean Malaquais. La diaspora, entre refus et réinvention », pp. 83-96, dans Nowicki Joanna et Radut-Gaghi Lucianna (dir.), *Diasporas, exils, cosmopolitisme*, Paris : Éditions du Relief, 2015.

BROSSEAU, Marc. « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », Dupuy, Lionel et Puyo, Jean Yves (dirs.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, Pau : PUPPA, 2015, pp. 21-40.

—. *Des Romans géographes*, Paris : L'Harmattan, 1996.

CARAUS, Tamara et PÂRVU Camil Alexandru (eds.). *Cosmopolitanism and the Legacies of Dissent*. New York and London: Routledge, 2015.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.

CHANEY, David. « Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship », *Theory, Culture & Society*, 2002 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Dehli), Vol. 19, No. 1-2, pp. 157-174; http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/026327640201900108

CHARBONNEAU, François (éd.). *L'exil et l'errance. Le travail de la pensée entre enracinement et cosmopolitisme*, Montréal : Liber, 2016.

COHEN, Robin. *Migration and its Enemies: Global Capital, Migrant Labour and the Nation-state*, Aldershot, Burlington: Ashgate, 2006

CONNELL, Liam. « Globalization and transnationalism », pp. 224-237 *The Routledge Companion to Experimental Literature,* London and New York: Routledge, 2012.

COULMAS, Peter. *Les Citoyens du monde, histoire du cosmopolitisme*, Paris : Albin Michel, 1995.

CUTTAT, Romain. « Kundera : d'une Europe à l'autre », *Carnets*, Deuxième série, Vol. 11, 2017 ; doi : 10.4000/carnets.2327

DAMROSCH, David. « Toward a History of World Literature », *New Literary History*, Vol. 39, No. 3, Literary History in the Global Age, Summer 2008, pp. 481-495.

—. « World literature, National Contexts », *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4, pp. 512-531, Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

DAUNAIS, Isabelle (dir.). *Le Roman vu par les romanciers*, Québec : éditions Nota bene, 2008.

—. *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris : Librairie Nizet, 1993.

—. *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002 ; http://books.openedition.org/pum/9436

—. *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 1996.

DEBRAY, Régis. *Éloge des frontières*, Paris : Gallimard, 2010.

DEGUY, Michel. *Figurations*, Paris : Gallimard, 1969.

DHARWADKER, Vinay (ed.). *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture*, New York and London: Routledge,:The English Institute, 2001.

DUFOIX, Stéphane. *La Dispersion. Une histoire des usages du mot « diaspora »,* Paris : Editions Amsterdam, 2011.

—. *Les Diasporas : une histoire des usages du mot* diaspora, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003.

D'ANTONIO, Francesco et CHOPIN, Myriam. *Théâtralisation de l'espace urbain*, Paris : Orizons, 2017.

DUPUY, Lionel & PUYO, Jean-Yves (dir.). *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Ecritures de l'espace*, Pau : PUPPA, 2015.

FRANK, Søren. « Globalization, Migration Literature, and the New Europe », *Cosmopolitanism and the Postnational*, Leiden, The Netherlands: Brill, pp. 107-129; doi :10.1163/9789004300651_008

FRANK, Søren. *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

GARNIER, Xavier et ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, 2006.

GARNIER, Xavier. « Conditions d'une "critique mondiale" », pp. 99-113, *in* C. Pradeau et T. Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?* Saint Denis : PUV, 2005.

GELFANT, Blanche Housman. *The American City Novel*, Norman: University of Oklahoma Press, 1954.

GILBERT, Ruth. « 'Genes, Shmenes': Jew-ish Identities in Contemporary British Jewish Writing », *European Judaism: A Journal for the New Europe,* Vol. 47, No. 2, 2014, pp. 12-20.

GILLET, Alexandre. « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net*, 2006 [07/08/2014] ; https://www.espacestemps.net/en/articles/derives-atopiques-en/

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GOULD, Peter & WHITE, Rodney. *Mental Maps* (1974), London: Routledge, 1992.

HELLEHOUARC'H, Pascale. « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », pp. 65-77, *in* Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, 2006.

IRR, Caren. « Toward the World Novel: Genre Shifts in Twenty-First Century Expatriate Fiction », *American Literary History*, Vol. 23, No. 3, 2011, pp. 660-679.

JEFFERSON, Ann. « Counterpoint and Forked Tongues: Milan Kundera and the art of Exile », *Renaissance and Modern Studies*, Vol. 34, 1991, pp. 115-136.

JENKINS, Henry. « Game Design as Narrative Architecture », WARDRIP-FRUIN, N. and HARRIGAN, P. *First person: New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge: MIT Press, 2004, pp. 118-130.

KJØRHOLT, Invild Hagen. « Philosophie du cosmopolitisme et cosmopolitisme vécu au XVIII^{e} siècle », *in* Colas Duflo (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux VII^{e} siècle et XVIII^{e} siècle,* pp. 161-176.

KRAUS. Michael. *The Atlantic Civilization, Eighteenth-Century Origins* (1949)*,* Ithaca: Cornell University Press, 1966.

LABORIE, Jean-Claude, MOURA, Jean-Marc et PARIZET, Sylvie. *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

LAMBKIN, Brian. « Migration as a metaphor for metaphor », *Metaphor and the Social World*, Vol. 2, No. 2, 2012, pp. 180-200.

LAWSON, Peter. « Towards a Diasporic Poetics: the Case of British Jewish Poetry », *European Judaism: A Journal for the New Europe,* Vol. 47, No. 2, 2014, pp. 30-40.

LE GUAY-BRANCOVAN, Laetitia. « Axionov et l'écriture de l'exil : vers un roman du monde entier », pp. 45-57, dans Nowicki Joanna et Radut-Gaghi Lucianna (dir.), *Diasporas, exils, cosmopolitisme*, Paris : Éditions du Relief, 2015.

LÉVY, Clément. *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014

LINHARTOVÁ, Věra. « Pour une ontologie de l'exil », *L'Atelier du roman*, No. 2, mai 1994, pp. 127-132.

LÖWY, Michael. « Les intellectuels juifs », Trebischt, Michel etGranjon, Marie-Christine (dir.). *Pour une histoire compare des intellectuels*, Paris : IHTP, CNRS, 1997, pp. 125-139.

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*, Cambridge: MIT Press, 1960.

MADS ROSENDHAL. Thomsen, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London and New York: Continuum, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris : Librairie Générale Française, 1997.

MANOLA, Antonioli, « 7 : Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », PAQUOT, Thierry et YOUNES, Chris. *Le territoire des philosophes*, Paris : La Découverte, 2009, pp. 117-137.

MATHIEU, Séverine. « Identités plurielles : couples mixtes et transmission du judaïsme », *Diversité urbaine,* Vol. 10, No. 1, pp. 43-59 ; https://doi.org/10.7202/045044ar

MOLINA, Géraldine. « La fabrique spatiale de la littérature oulipienne », *EspacesTemps.net,* Works, 2014 ; https://www.espacestemps.net/en/articles/la-fabrique-spatiale-de-la-litterature-oulipienne

MOSES, Michael Valdez. *The Novel and the Globalization of Culture*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris : PUF, 1998.

MULLER, Laurent et de TAPIA, Stéphane (dir.). *Migrations et cultures de l'entre-deux*, Paris : L'Harmattan, 2010.

NOWICKI, Joanna. « Diaspora, exil, cosmopolitisme : rapports tensionnels entre ces trois éléments. L'exemple des intellectuels exilés de l'Autre Europe », pp. 9-22, dans Nowicki Joanna et Radut-Gaghi Lucianna (dir.), *Diasporas, exils, cosmopolitisme*, Paris : Editions du Relief, 2015.

NUSSBAUM, Martha Craven & COHEN, Joshua (eds.). *For Love of Country. Debating the Limites of Patriotism*, Boston: Beacon Press, 1996.

ETTE, Ottmar. *TransArea: a Literary History of Globalization* (2012), transl. Mark W. Person, Berlin & Boston: De Gruyter, 2016.

—. *Worldwide: archipels de la mondialisation*, Madrid & Frankurt: Vervuert, 2012.

—. *Writing-Between-Worlds: transarea studies and the literatures-without-a-fixed-abode* (2005), transl. Vera M. Kutzinski, Berlin & Boston: De Gruyter, 2016.

PATELL, R. K. Cyrus. *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

PIREDDU, Nicoletta. « European Ulyssiads: Claudio Magris, Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt », *Comparative Literature*, Vol. 67, No. 3, 2015, pp. 267-86. doi: 10.1215/00104124-3137216.

PRADEAU, Christophe et SAMOYAULT, Tiphaine (dir.). *Où est la littérature mondiale ?* Saint Denis : PUV, coll. « Essais et savoirs », 2005.

REGEV, Motti. « Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism », *European Journal of Social Theory,* Vol. 10, No. 1, 2007, pp. 123-138; https://doi.org/10.1177/1368431006068765

REMAUD, Olivier. *Un Monde étrange. Pour une autre approche du cosmopolitisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

RIPPA, Ester. « Henry James : un modèle pour traverser une frontière, d'après J . L. Borges » *in* Françoise Aubès et Florence Olivier (éds.), *Transamériques. Les échanges culturels continentaux : 11e colloque international du CRICCAL, Paris 16-18 octobre 2008*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 53-60.

RUYER, Raymond. *L'Utopie et les utopies*, Saint-Pierre-de-Salerne : G. Monfort, 1988.

SANDERCOCK, Leonie and LYSSIOTIS, Peter. *Cosmopolis II: Mongrel Cities in the 21st Century*, London; New York: Continuum, 2003.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville* (1996), Paris : éditions Payot & Rivages, 2004.

SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, coll. « Figures », 1981.

SCHNAPPER, Dominique. *Diasporas et nations*, Paris : Odile Jacob, 2006.

SCHNEE, Samanthan, SALIERNO MASON, Alane and FELMAN, Dedi (eds.). *Words Without Borders. The World Through the Eyes of Writers*, New York: Anchor Books, 2007.

SCHOENE-HARWOOD, Berthold. *The Cosmopolitan Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

SKRBIS, Zlatko, KENDALL Gavin and WOODWARD Ian. « Locating Cosmopolitanism: Between Humanist Ideal and Grounded Social Category », *Theory, Culture & Society*, 2004 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Dehli), Vol. 21, No. 6, pp. 115-136; http://journals .sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276404047418#articleCitationDownloadContainerv

STÄHLER, Axel and VICE, Sue. « Introduction: Writing Jews and Jewishness in Contemporary Britain », *European Judaism: A Journal for the New Europe,* Vol. 47, No. 2, 2014, pp. 3-11.

TOMICHE, Anne. « Littérature Européenne ? Littérature Occidentale ? Littérature Mondiale ? » in MARTI Roland et VOGT Henri, *Eruopa Zwischen Fiktion Und Realpolitik/L'Europe—Fictions et Réalités Politiques*, BIELEFED : Transcript Verlag, 2010, pp. 19-34 ; http://www.jstor.org/stable/j.ctv1fxjdn.4

TREBITSCH, « L'histoire comparée des intellectuels comme histoire expérimentale » *in* Michel, Trebitsch et Marie-Christine granjon (dir.), *Pour une histoire compare des intellectuels*, Paris : IHTP, CNRS, 1997, pp. 61-78.

TREBITSCH, Michel, GRANJON, Marie-Christine (dir.). *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Paris : IHTP, CNRS, 1997.

TURNER, B. S. « Cosmopolitan Virtue, Globalization and Patriotism », *Theory, Culture & Society*, 2002 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Dehli), Vol. 19, No. 1-2, pp. 45-63; http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/026327640201900102

VERTOVEC S. & COHEN, R. (eds). *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context, and Practice,* Oxford: Oxford University Press, 2002.

VITALI, Ilaria. « *L'Ailleurs, le chez-soi et le monde : la Weltliteratur de Milan Kundera,* Venus d'ailleurs. Ecrire l'exil en français », *Publifarum*, No. 17, 2012 ; http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=210

VOISIN, Jean-Baptiste. « De l'utopie à l'atopie : Jean Giono et le traitement de l'espace provençal », pp. 113-133 *in* Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, 2006.

WALDRON, Jeremy. « What is Cosmopolitan? », *The Journal of Political Philosophy,* Vol. 8, No. 2, 2000, pp. 227-243; https://doi.org/10.1111/1467-9760.00100

WEISS, Beno. *Understanding Italo Calvino*, Columbia: University of South Carolina, 1993.

WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La Géocritique. Mode d'emploi*, Limoges : PULIM, 2000.

—. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

WHITE, Kenneth. *L'Esprit nomade*, Paris : Grasset, 1987.

—. *Le Plateau de l'Albatros*. *Introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994.

WILFORD, J. Noble. *The Mapmakers*, New York: Alfred A. Knopf, 2000.

WOOD, Denis. *The Power of Maps*, New York: Guilford, 1992.

—. *Rethinking the Power of Maps*, New: Guilford, 2010.

ZARKA, Y. Charles. *Refonder le cosmopolitisme*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2014; doi :10.3917/puf.zar.2014.01

ZENG, Hong. *The Semiotics of Exile in Literature*, Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2010.

ZOBERMAN, Pierre. « Représentations du littéraire : divisions, révisions et répartitions », pp. 81-96 *in* Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, 2006.

4.7 Humour, comédie, rire

BERGER, Peter Ludwig. *Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience*, New York: Walter de Gruyter, 1997.

BERGSON, Henri. *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Paris : PUF, 1985.

BLONDEL, Éric. *Le Risible et le dérisoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

CHAPMAN, Tony & Hugh C. FOOT (eds.). Hugh. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London, New York: John Wiley & Sons, 1976.

COHEN, B. Sarah. *Cynthia Ozick's Comic Art. From Levity to Liturgy*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

FRY, William, F. Jr., and ALLEN, Melanie. « Humour as a Creative Experience: The Development of a Hollywood Humorist », pp. 245-258 *in* Tony Chapman and H. Carrie Foot, *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London, New York: John Wiley & Sons, 1976.

GODIOLI, Alberto. *Laughter From Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda*, Cambridge: Lengenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2015.

JENKINS, Ron. *Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy*, New York: The Free Press, 1994.

KUNDERA, Milan. « Comedy is Everywhere », *Index on Censorship*, Vol. 6, No. 6, 1977, pp. 3-7.

MEITINGER, Serge. « Idéalisme et poétique », *Romantisme*, No. 45, « Paradoxes », 1984, pp. 3-24.

MELÉNDEZ, Priscilla. « Co(s)mic Conquest in Sabina Berman's *Aguila o sol* », pp. 19-40 in Frank N. Dauster (ed.), *Perspectives on Contemporary Spanish Theatre*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.

MICHELSON, Bruce. *Literary Wit*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

MOURA, Jean-Marc. *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

PAILLAT, Sylvie. « Esthétique du rire », *Le Philosophoire*, Vol. 38, No. 2, 2012, pp. 131-153.

PATTI, Marie-France. *L'Humour. Un défi aux certitudes*. Paris : Éditions In Press, 2017.

REIG, Christophe. « L'Oulipo sur la scène internationale : ressorts formels et comiques », Alastair B. Duncan et Anne Chamayou (éds.), *Le Rire européen*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine. « Ne rit pas qui veut », *Critique*, vol. 668-669, no. 1, 2003, pp. 99-105.

SMADJA, Eric. « Aspects littéraires et spéculations philosophiques », *in* Eric Smadja (éd.), *Le rire*, coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 2007, pp. 9-38.

SYPHER, Wylie (ed.). *Comedy*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1956.

TELÒ, MARIO. « Aristophanes Vs Typhon: Co(s)mic Rivalry, Voice and Temporality in *Knights* », *Ramus*, Vol. 43, No. 1, pp. 25-44.

TRAN-GERVAT, Yen-Maï. « "Humour cervantique" et "roman parodique", Réflexions sur le rire et le roman au XVIII^{e} siècle, à partir du cas de *Tristram Shandy* », *Études françaises*, Vol. 47, No. 2, 2011, pp. 55-70.

WELSH, Alexander. « Realism as a Practical and Cosmic Joke », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 9, No. 1, 1975, pp. 23-39.

WILLIAMS, WILL. *The Legitimacy of the Comic: Kierkegaard and the Importance of the Comic for His Ethics and Theology*, Religion, Waco, TX: Baylor University, 2011.

WOOD, James. *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, London: Jonathan Cape, 2004.

ZARD, Philippe. « Le rire théologique de Franz Kafka », *Études françaises* 47, No. 2, 2011, pp. 83-99 ; https://doi.org/10.7202/1005651ar

4.8 Mélange, métissage, impureté

BERWANGER Da Silva, Maria Luiza. « Littérature brésilienne et fable du lieu », *Revue de littérature comparée*, Vol. 316, No. 4, 2005, pp. 411-418 ; https://www.cairn.info/revue-de-literature-comparee-2005-4-page-411.htm

CLAYTON, Daniel et BOWD, Gavin. « Geography, tropicality and postcolonialism; Anglophone and Francophone readings of the work of Pierre Gourou », *L'Espace géographique*, Tome 35, No. 3, 2006, pp. 208-221.

DROULERS, Martine (dir.). « Chapitre 6. Le projet national et ses contradictions spatiales », *Brésil, une géohistoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 221-272.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden ; Tropicália and the Emergence of a Bazilian Counterculture*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2001.

FLECHET, Anaïs. « Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique brésilienne en France au XX^{e} siècle », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, Vol. 27, No. 1, 2008, pp. 175-180.

GANTEAU, Jean-Michel. « Mongrelization and assimilation: Peter Ackroyd and the persistence of Englishness as Hybridity », pp. 49-58, *in* Vanessa Guignery, Catherine Pesso-Miquel and, François Specq (eds.), *Hybridity: Forms and Figures in Literature in the visual Arts*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.

GARCIA-SOLEK, Hélène. « Sampling as Political Practice: Gilberto Gil's Cultural Policy in Brazil and the Right to Culture in the Digital Age », *Volume*, Vol. 11:2, No. 1, 2015, pp. 51-63.

GENTELLE, Pierre. « Réflexions d'un orientaliste tempéré », *L'Information géographique,* Vol. 75, No. 3, 2011, pp. 93-101 ; doi:3917/lig.753.0093

GUTLEBEN, Christian. « Hybridity as Oxymoron: an interpretation of the Dual Nature of Neo-Victorian Fiction », pp. 59-70, *in* Vanessa Guignery, Catherine Pesso-Miquel and, François Specq (eds.). *Hybridity: Forms and Figures in Literature in the visual Arts*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.

HALL, Stuart. « Créolité and the Process of Creolization », *in* G. R. Encarnacion and A. T. Shirley (eds.), *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*, Liverpool: Liverpool University Press, 2015, pp. 12-25.

HENNESSY, Alistair. « The frontier in Latin American history », in Centre de recherche et de documentation sur l'Amérique latine (éd.), *Les phénomènes de frontière dans les pays tropicaux : Table ronde organisée en l'honneur de Pierre Monbeig*, Paris : Editions de l'IHEAL, 1981, pp.9-23 ; doi : 10.4000/books.iheal.1387

JACQUES, Tatyana. « Le bruit de Dionysos : le rock au Brésil et la transfiguration du politique », *Sociétés*, Vol. 104, No. 2, 2009, pp. 39-53 ; doi :10.3917/soc.104.0039

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Pur et l'impur*, Paris : Éditions du Seuil, 1960.

LAPLANTINE François & NOUSS Alexis. *Le Métissage*, Paris : Téraèdre, coll. «[Ré]édition », 2008.

MESTRE, Claire. « Le métissage est une éthique. Entretien avec François Laplantine », *L'Autre*, Vol. 8, No. 2, 2007, pp.173-196 ; https://www.cairn.info/load_pdf.php?download=1&ID_ARTICLE=LAUTR_023_0173

SCARPETTA, Guy. *L'Artifice*, Paris : Grasset, coll. « Figures », 1988.

—. *L'Impureté*, Paris : Grasset, coll. « Figures », 1985.

TESSER, Paula. « Mouvement mangue Beat. Le mélange des genres, version brésilienne », *Sociétés*, Vol. 71, No. 1, 2001, pp. 47-58.

VILLAÇA, Nízia. « Mode et identité dans le contemporain », *Sociétés*, Vol. 102, No. 4, 2008, pp. 23-29 ; doi :10.3917/soc.102.0023

4.9 Authenticité et inauthenticité

ADORNO, Theodor. W. *The Jargon of Authenticity*, transl. Knut Tarnowski and Frederic Will, Evanston: Northwestern University Press, 1973.

BAUER, Katharina. "To be or Not to be Authentic. In Defense of Authenticity as an Ethical Ideal", *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 20, No. 3, 2017, pp. 567-580.

BUCKLEY, R. Philip. « La notion d'authenticité chez Husserl et Heidegger », *Philosophiques*, Vol. 20, No. 2, 1993, pp. 399-422.

DETMER, David. *Sartre Explained. From Bad Faith to Authenticity*, Chicago and La Salle: Open Court, 2008.

FERRARA, Alessandro. *Reflective Authenticity : Rethinking the Project of Modernity*, New York and London: Routledge, 1998.

GAGNEBIN, Murielle. « Introduction. Le faux, la tromperie, l'imposture : ingéniosité ou simulation, entre quelque surcroît d'être, noué par la douleur et la gageure d'exister, *et* l'en-moins caricatural de l'affectation », dans M. Gagnebin, *Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*, pp. 1-13, Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

GOLOMB, Jacob. *In Search of Authenticity. From Kierkegaard to Camus*, London and New York: Routledge, 1995.

HARTMAN, Geoffrey. *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

HEINICH, Nathalie. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, No. 33, 1999, pp. 5-16.

HOLBROOK, David. *The Novel and Authenticity*, London: Vision, 1987.

JOURDE, Pierre. *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction* (2001), Paris : L'esprit des péninsules, 2005.

KENNICK, W. E. « Art and Inauthenticity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1, 1985, pp. 3-12.

MILNES, Tim and SINANAN, Kerry (eds.). *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

PIERCE, Andrew J. « Authentic Identities », *Social Theory and Practice*, Vol. 41, No. 3, 2015, pp. 435-457.

ROBELIN, Jean. « Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique », *Noesis*, 22-23, 2014, pp. 203-217.

TAYLOR, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass.; and London: Harvard University Press, 1989.

—. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Mass.; and London: Harvard University Press, 1991.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*, London: Oxford University Press, 1972.

WILLIAMS, Bernad. *Truth & Truthfulness*, Princeton, N.J: Princeton University Press, 2002.

4.10 L'art de l'essai

ATKINS, G. Douglas. *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, Athens and London: The University of Georgia Press, 2005.

ATWAN, Robert. « Essayism », *The Iowa Review*, Vol. 25, No. 2, 1995, pp. 6-14.

BINOCHE, Bertrand & DUMOUCHEL, Daniel. *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*, Paris : Hermann, 2013.

BONENFANT, Joseph. « La Pensée inachevée de l'essai », *Etudes littéraires*, Vol. 5, No. 1, 1972, pp. 15-21.

BRULOTTE, Gaëtan. « Le roman de la pensée : autour de Kundera / Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 325 pages. / Milan Kundera, *L'Atelier du roman*, Paris, Arléa, novembre 1993, 159 pages. », *Liberté* Vol. 36, No. 3, 1994, pp. 212-219.

BRUŚ, Teresa. « Essay, Essaying, Essayism and the Experience of Reading »", *Kształcenie Językowe*, Vol. 9, No. 19, 2011, pp. 69-80.

BURGARD, Peter J. *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

BURTYM, J. Alexander (ed.). *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, 1989.

COMETTI, Jean Pierre. *Musil philosophe : l'Utopie de l'Essayisme*, Paris : Seuil, 2001.

CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.

DE OBALDIA, Claire. *The Essayistic Spirit*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

DILLON, Brian, *Essayism*, London: Fitzcarraldo Editions, 2017.

DUMONT, François. *Approches de l'essai*, Quebec : éditions Nota Bene, 2007.

ERWIN, Andrew F. « Musil's Novelistic Essayism: Der Mann Ohne Eigenschaften and the History of Its Genre », *Hournal of Austrian Studies*, Vol. 46, No. 3, 2013, pp. 77-107.

FERRE, Vincent. « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, Vol. 158, No. 2, 2009, pp. 201-213 ; doi :10.3917/poeti.158.0201

GLAUDES, Pierre (dir.). *L'Essai : métamorphose d'un genre*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002.

—, et LOUETTE, Jean-François. *L'Essai*, Paris : Hachette, coll. « Contours littéraires », 1999.

HUURDEMAN, Emily. « Essaying Art: An Unmethodological Method for Artistic Research", Proceedings of the 9th SAR – International Conference on Artistic Research April 11th – 13th 2018, University of Plymouth, UK, 2018.

LOPATE, Phillip. « The Essay, an Exercise in Doubt », *The New York Times*, 2013 [07/10/2015] https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/02/16/the-essay-an-exercise-in-doubt/

NEE, Patrick (dir.). *Le Quatrième genre : l'essai*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018

Richard, H. Popkin (ed.), *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, Assen: Van Gorcum, 1960.

TALAY-TURNER, Zeynep. « Musil on Ethics and Aesthetics: Essayism as a Way of Living », *Philosophy and Literature*, Vol. 39, No. 1A, 2015, pp. A49-A65.

VIBERT, Bertrand. « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps Modernes*, Vol. 1, No. 629, 2005, p. 109-133.

VIGNEAULT, Robert. *L'Écriture de l'essai*, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1994.

4.11. Trickster

BLOOM, Harold. *Bloom's Literary Themes: The Trickster*, New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

DAY, Sean, A. « Semi-Reflection of Types of Synaesthesia », pp. 111-117, *in* C. W. Spinks (ed.), *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison: Atwood Publishing, 2001.

ELIADE, Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase,* Paris : Payot et Rivages, 2015.

—. *The Quest: History and Meaning in Religion*, Chicago: University of Chicago Press, 1975.

HYDE, Lewis. *Trickster Makes this World: mischief, myth and art*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2010.

HYNES, William and DOTY, G. William (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993.

KAZMIERCZAK, Elzbieta, T. « Why Do We Want Tricksters? », pp. 143-151, *in* C. W. Spinks (ed.), *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison: Atwood Publishing, 2001.

KERNOWSKI, Frank. « Sometimes a Windmill Really Is a Giant: Reflections on Miguel de Cervantes, Lawrence Durrell, and C. W. Spinks », pp. 71-77, *in* C. W. Spinks (ed.), *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison: Atwood Publishing, 2001.

LOCK, Helen, « Transformations of the Trickster », *The Southern Cross Review*, 2002; http://www.southerncrossreview.org/18/trickster.htm

RADIN, Paul. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York: Schocken Books, 1973.

SEMETSKY, Inna. « The Adventures of a Postmodern Fool; or, The Semiotics of Learning », pp. 57-70, *in* C. W. Spinks (ed.), *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison: Atwood Publishing, 2001.

SPINKS, C. W. (ed.). *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*, Madison: Atwood Publishing, 2001.

5. Ouvrages et articles généraux sur la littérature

ABEEl, Erica. « The Multiple Authors in Stendhal's Ironic Interventions », *The French Review*, Vol. 50, No. 1 (oct. 1976), pp. 21-34.

ABRAMS, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1974.

ADORNO, Theodor. *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1974.

ALBALAT, Antoine. *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* (1901), Paris : Armand Collins, coll. « L'Ancien et le Nouveau », 1991.

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*, Malakoff : Armand Colin, 2017.

ARON, Paul. *Histoire du pastiche*, Paris : Presses universitaires de France, 2008.

ASH, Timothy Garton. « Does Central Europe Exist », *The New York Review of Books*, 1986 [07/06/15]; https://www.nybooks.com/articles/1986/10/09/does-central-europe-exist/

ASTIC, Guy. « Constellations cervantine et rabelaisienne », pp. 53-67, *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

—. « *Le Roman international » européen : trois figures d'un renouveau romanesques : Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie* (Thèse de doctorat non publiée), Arts et Lettres, Aix-Marseille 1, 2002.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*, London: Routledge, 2004.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, coll. « Tel » 1977.

BABLET, Denis (éd.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne : La Cité-l'Âge d'homme, 1978.

BACKES, Jean-Louis. « La raison de la déraison : essai sur la logique de la pointe », *Littérature*, No. 48, 1982, pp. 106-121.

BACQUE, Bertrand. « Essai et cinéma », *Critique*, Vol. 795-796, No. 8, 2013, pp. 700-709.

BANCAUD, Florence et WIKELVOSS, Karine. *Poétiques de la métamorphose dans l'espace germanique et européen*, Mont Saint Aignan : PURH, 2012.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.

—. *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984.

—. *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2000.

—. *Poétique du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

BARTOLONI, Paolo. *Interstitial Writing: Calvino, Caproni, Sereni and Svevo*, Leicester: Troubador, 2003.

BEAULIEU, Alain. « Introduction to Gilles Deleuze's Cosmological Sensibility », *Philosophy and Cosmology*, Vol. 16, 2016, pp. 199-210.

BEHAR, Henri. « La réécriture comme poétique ou le même de l'autre », *Romanic review*, Vol. LXXII, No. 1, janvier 1981, pp. 51-65.

—. *Littéruptures*, Paris : l'Âge d'homme, 1988.

BEHLER, Ernst. « Le premier romantisme crise des Lumières », trad. Marcelo Gandaras, *Revue germanique internationale*, Vol. 3, 1995, pp. 11-29 ; doi :10.4000/rgi.479

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique Editions, 2003 ; doi :10.3917/lafab.benja.2003.01

BENTLEY, Paul. *Scientist of the Strange: The Poetry of Peter Redgrove*, Madison: Faileigh Dickinson University Press, 2002.

BESSIERE, Jean et PHILIPPE, Gilles. *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris : Honoré Champion, 1999.

BIZUB, Edward. *Proust et le moi divisé : la « Recherche », creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève : Droz, 2006.

BLOOM, Harold. *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press, 2003.

—. *The Anxiety of Influence*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

BOOTH, Wayne C. « The Self-conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy* », *PMLA*, Vol. 67, No. 2, 1952, pp. 163-185.

—. *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

—. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961.

BOUILLAGUET, Annick. *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris : Nathan, 1996.

BOURGEOIS, René. « Du poète ironique à l'ironie poétique », *Littératures*, No. 33, automne 1995, pp. 49-63 ; doi : https://doi.org/10.3406/litts.1995.1696

BRUNS, Gerald L. « What Is Tradition ? », *New Literary History*, Vol. 22, No. 1, Institutions of Interpretation (Winter, 1991), pp. 1-21.

BUCCIANTINI, Massimo, CAMEROTA, Michele and GIUDICE, Franco. *Galileo's Telescope: a European Story*, transl. Catherine Bolton, Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2015.

BUCKNELL, Brad. *Literary Modernism and Musical Æsthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1969.

BUTLER, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

CASANOVA, Pascale. « Des littératures combatives ? », pp. 281-294 *in* Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres* (1999), Paris : éditions du Seuil, 2008.

CHRISTENSEN, Inger. *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett.* Bergen: Universitetsforlaget, 1981.

CHUPIN, Yannicke. *Vladimir Nabokov, fictions d'écrivains*, Paris : PU Paris Sorbonne, coll. « Mondes anglophones », 2009.

CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris : Editions Amsterdam, 2007.

COE, Richard. « The Anecdote and the Novel: A Brief Enquiry into the Origins of Stendhal's Narrative Technique », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 22, No. 1, 1985, pp. 3-25.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris : Éditions Tristram, 2004.

CÔME, Martin. « Proposition for a mutual study of visual fiction », *Revue française d'études américaines*, Vol. 151, No. 2, 2017, pp. 165-175 ; https://www.cairn.info/revue-française-d-etudes-americaines-2017-2-page-165.htm

COMPAGNON, Antoine. « Montaigne : de la traduction des autres à la traduction de soi », *Littérature*, No. 55, 1984, La Farcissure : intertextualités au XVI^{e} siècle, pp. 37-44.

CONRAD, Peter. *Shandyism. The Character of Romantic Irony*, Oxford: Basil Blackwell, 1978

COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1995.

CURRIE, Mark (ed.). *Metafiction*, London: Longman, 1995.

DAHAN-GAIDA, Laurence, *Musil. Savoir et fiction*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire*. *Essai sur la mise en abyme,* Paris : Seuil, 1977.

DAWSON, Paul. « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction », *Narrative*, Vol. 17, No. 2, 2009, pp. 143-161.

DE BRUYN, Ben. « Chapter 2: Montage and Modernity », *Wolfgang Iser: A Companion*, Berlan, Boston: De Gruyter, 2012.

DECOTTIGNIES, Jean. *Écritures ironiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1988.

DECOUT, Maxime. *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.

—. *Qui a peur de l'imitation ?* Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs* (1974), Paris : Flammarion, 2018.

DOLLENMAYER, David B. « An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderpplatz », *The German Quarterly,* Vol. 53, No. 3, 1980, pp. 317-336.

DOWNLING, William C. « "Tristram Shandy's" Phantom Audience », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1980), pp. 284-295.

DIMOCK, Wai Chee. « Literature for the Planet », *PMLA*, Vol. 116, No. 1, 2001, pp. 173-188.

DITTMER, Jason. « Comic Book Visualities: A Methodological Manifesto on Geography, Montage and Narration », *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 35, No. 2, 2010, pp. 222-236.

DONATO, E. « A Mere Labyrinth of Letters'/Flaubert and the Quest for Fiction/A Montage », *MLN*, Vol. 89, No. 6, 1974, pp. 885-910.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris : Eurédit, 2011.

EAGLETON, Terry. *After Theory*, London: Penguin Books, 2004.

ECO, Umberto. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », trad. Gamberini Marie-Christine, *Réseaux,* Vol. 12, No. 68, 1994, pp. 9-26 ; doi : https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617

—. *Lector in fabula : le rôle du lecteur, ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1989.

—. *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos*, transl. Ellen Esrock, London: Hutchinson Radius, 1999.

EISENSTEIN, Sergei, BOIS, Yves-Alain, and GLENNY, Michael. « Montage and Architecture », *Assemblage*, No. 10, 1989, pp. 111-131.

—. *Film Form. Essays in Film Theory*, transl. and ed. Jay Leyda, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

FAUCON, Térésa. *Théorie du montage : énergie des images*, Malakoff : Armand Colin, 2017.

FEDERMAN, Raymond (ed.). *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, Chicago: Swallow Press, 1975.

FERGUSSON, Kirsty. « Totalité et ironie », *Revue des sciences humaines*, No. 232, 1993, pp. 67-75.

FERMI, Laura and BERNARDINI, Gilberto. *Galileo and the Scientific Revolution*, Mineopla, N.Y.: Dover Publications, 2003.

FJELLESTAD, Danuta & WATSON, David. « The Futures of American Literature », *Studia Neophilologica*, Vol. 87, No.1, 2015, pp. 1-7; doi : 10.1080/00393274.2015.1020222

FORCEVILLE, Charles. « Craig Raine's Poetry of Perception: Imagery in A Martian Sends a Postcard Home », *Dutch Quarterly Review* Vol. 15, No. 2, 1985, pp. 102-115.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, *1954-1988*, Vol. I. Paris : NRF Gallimard, 1994.

—. *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966.

FRANK, Hannah. *Frame by Frame. A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*, Oakland: University Of California Press, 2019.

DE GANDT, Marie. « Le romantisme ou la pensée contre la théorie », *Romantisme,* Vol. 144, No. 2, 2009, pp. 55-68 ; doi :10.3917/rom.144.0055

DIMAKOPOULOU, Stamatina. « Remapping the Affinities between the Baroque and the Postmodern: the Folds of Melancholy & the Melancholy of the Fold », *E-rea (revue électronique d'études sur le monde anglophone)*, 2006; doi : 10.4000/erea.415

DOMBROSKI, Robert, S. *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne,* trad. Robert Rovini, Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

FURTHMAN-DURDEN, Elke, C. « Hugo Von Hofmannsthal and Alfred Döblin: The Confluence of Film and Literature », *Monatshefte*, Vol. 78, No. 4, 1986, pp. 443-455.

GASS, William H. *Fictions and the Figures of Life*, Boston: Nonpareil Books, David R. Godine, 1979.

GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.). *Littérature et réalité*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

—. *Théorie des genres*, Paris : Éditions du Seuil, 1986.

—. *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

—. *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979.

—. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.

GIGNOUX, Anne Claire. *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience* (1974), Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOLSENNE, Thomas. « La connaissance par montage », *Acta Fabula*, Vol. 14, No. 2, Essais critiques, Février 2013 ; http://www.fabula.org/acta/document7565.php.

GRAPA, Caroline Jacot. « Diderot et l'esquisse : la danse de l'esprit », *L'Ésprit Créateur*, Vol. 56, No. 4, 2016, pp. 22-34.

GRENIER, Yvon. « Milan Kundera on Politics and the Novel », *History of Intellectual Culture*, Vol. 6, No. 1, 2006 [18/02/18]; https://www.ucalgary.ca/hic/issues/vol6/3

HASSAN, Ihab. *The Right Promethean Fire (Imagination, Science, and Cultural Change)*, Chicago: University of Illinois Press, 1980.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomongton and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

HORIA, Ursu. « Kundera ou comment habiter ailleurs », *Lingua B. Cultură şi Civilizaţie*, No. 6-7, 2007, pp. 51-60.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms* (1985), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

—. *Narcissistic Narration: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTTUNEN, Tomi. *Montage Culture*, University of Helsinski, 2005; http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/en3/th3_en.pdf

IVANOVA, Velichka. « Différence et identité dans *Des cannibales* de Montaigne. *Langues, littérature et études culturelles*, Vol. I, No. 2 (décembre 2008) Bucarest, Roumanie : Military Technical Academy Publishing House, pp. 259-270.

IRWIN, William. « Against Intertextuality »; *Philosophy and Literature*, Vol. 28, No. 2, 2004, pp. 227-242; https://doi.org/10.1353/PHL.2004.0030

ISER, Wolfgang. « The Reading Process: A Phenomenological Approach », *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), pp. 279-299.

—. *The Act of reading: a theory of aesthetic response* (1978), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

—. *The Implied Reader* (1974), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

JACKSON, Michael. *The Politics of Storytelling — Variations on a Theme by Hannah Arendt*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge, 1981.

JACOBSON, Roman. *Language in Literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Ironie* (1964), Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 2011.

JAUSS, H. R.. *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris : Gallimard, 1978.

JONSSON, Stefan. *Subject Without Nation. Robert Musil and the History of Modern Identity*, Durham & London: Duke University, 2000.

JOSIPOVICI, Gabriel. *What Ever Happened to Modernism?* New Haven and London: Yale University Press, 2010.

JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris : Corti, 1991.

KATKUS, Laurynas. *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire and the Postmodern Literature of Central and Eastern Europe*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2013.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1967.

KIREMIDJIAN, G. D. « The Aesthetics of Parody », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1969), pp. 231-242.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*, trad. Gonthier Pierre-Henri, Paris : Denoël Gonthier, 1971.

KNOOP, Christine Angela. *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Associations, 2011.

KORZYBSKI, Alfred. *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster, New-York: The International Non-Aristotelian Library Publishing Company, 1933.

KRYSINSKI, Wladimir. « The Dialectical and Intertextual Function of Irony in the Modern Novel »", *Canadian Review of Comparative Literature* Vol. 12, 1985, pp. 1-11.

—. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Paris et New York : Mouton éditeur, 1981.

KUBERSKI, Philip. *Chasomos: Literature, Science, and Theory,* Albany: State University of New York Press, 1994.

KULESHOV, Lev. *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, transl. Ronald Levaco, Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1974.

LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc (éds.). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : éditions du Seuil, 1978.

LAMONTAGNE, André. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, Vol. 30, No. 3, 1998, pp. 61-76.

LANG, Candace D. *Irony/Humor*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1988.

LANHAM, Richard, A. *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance* (1976), New Haven and London: Yale University Press, 1976.

LAPP, John, C. *The Esthetics of Negligence: La Fontaine's Contes* (1971), Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LE MANCHEC, Claude. *Kafka, contre l'oubli, le récit : de l'interprétation à l'analyse littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2015.

LEGRAND, Eva. *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Montréal : XYZ, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Edition du Seuil, 1996.

LELLOUCHE, Raphaël. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris : éditions Balland, 1989.

LEVINE, Michael G. « "A Place so Insanely Enchanting": Kafka and the Poetics of Suspension », *MLN*, Vol. 123, No. 5, Comparative Literature Issue (Dec., 2008), pp. 1039-1067.

LIEBERT, Adeline. « La démesure du monde par Daniel Kehlmann ou l'art de transformer le gai savoir en gai mouvoir », *Roman 20-50*, Vol. 59, No. 1, 2015, pp. 153-166.

MACHEREY, Pierre. *À quoi pense la littérature ?* Paris : PUF, 1990.

MARTHE, Robert. *L'Ancien et le nouveau*, Paris : Grasset, 1963.

—. *La Vérité littéraire*, Paris : Grasset, 1981.

—. *Romans des origines et origines du roman*, Paris : Grasset, 1972.

MCGINNIS, Reginald. *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, London: Routledge, 2013.

MELLOR, Anne K Kostelanetz. *English Romantic Irony*, Cambridge: Harvard University Press, 1980.

MENGUE, Philippe (dir.). « CINEMA 1, L'image-mouvement. CINEMA 2, L'image-temps », *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris : éditions Kimé, pp. 241-272.

MERY, Marie-Claire. « Les avatars du roman picaresque en Allemagne : Friedrich Schlegel et le roman romantique. Filiations picaresque en Espagne et en Europe (XVI^{e}-XX^{e} siècle), 2, Université de Bourgogne, Centre Interlangues TIL, 2011 ; https://preo.u-bourgogne.fr/filiations /index.php?id=106.halshs-00684025

MILON, Alain et PERELMAN, Marc (éds.). *Le Livre et ses espaces*, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2007 ; http://books.openedition.org/pupo/453

MORANTE, Luis Fernando Morals. *Editing and Montage in International Film and Video. Theory and Technique*, New York: Routledge, 2017.

MOREL, Jean-Pierre. « Brecht et la question du montage dans les années trente », *Études Germaniques,* Vol. 250, No. 2, 2008, pp. 229-245.

—. « Cinq difficultés—au moins—pour parler de montage en littérature », pp. 35-48 *in* Robert Kahn, *À travers les modes*, Mont Saint Aignan : Publications de l'Université de Rouen, 2004.

MORTIER, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982.

MOSER, Walter. « La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil », *Canadian Review of Comparative Literature* Vol. 12, 1985, pp. 12-45.

—. « The Factual in Fiction: the Case of Robert Musil », *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, 1984, pp. 411-428.

MUECKE, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*, London: Methuen, 1986.

MUZELLE, Alain. *L'Arabesque. La Théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'*Athenaüm, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

NICOLSON, Marjorie. « The Telescope and Imagination », *Modern Philology*, Vol. 32, No. 3 (Feb., 1935), pp. 233-260; https://www.jstor.org/stable/434291

NOUSS, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis,* Paris : Les éditions Textuel, 2005.

PASTORELLO, Felicie. « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », pp. 117-132 *in* BABLET, Denis (éd.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne : La Cité-l'Âge d'homme, 1978.

PERRONE-MOISES, Leyla. « L'histoire littéraire selon Borges », *Littérature*, No. 124, 2001, pp. 67-80.

PERROT-CORPET, Danielle et GAUVIN, Lise. *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

PESSO-MIQUEL, C. et SPECQ, Françoise. *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

—. *Continu et discontinu dans la fiction contemporaine en anglais*, thèse de doctorat, Etudes anglaises, Paris 3, 1995.

PINK, Gillian. « Les lettres du grenier : nouvel éclairage sur Juliet Herbert, amie de Flaubert », Revue d'histoire littéraire de la France, Vol. 112, No. 3, 2012, pp. 693-708.

PIZER, John. « Goethe's "World Literature". Paradigm and Contemporary Cultural Globalization », *Comparative Literature,* Vol. 52, No. 3 (Summer 2000), Durham: Duke University Press,, pp. 213-227; http://www.jstor.org/stable/1771407

—. « Planetary Poetics: World Literature, Gœthe, Novalis, and Yoko Tawada's translational Writing », in ELIAS, J. Amy and MORARU Christian (eds.), *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenti-First Century*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015, pp. 3-24; doi :10.2307/j.ctv3znz1s.5

POSMAN, Sarah, REVERSEAU, Anne, AYERS, David, BRU, Sascha and HJARTARSON, Benedikt (eds.). *The Aesthetics of Matter : Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, Berlin and Boston: Gruyter, 2013.

POTIER, Rémy. « Éloge de l'immaturité », *Topique* 2006/1, No. 94, pp. 57-72.

PRINGLE, G.. *Fictional Maps: Representation and Space in Works by Rushdie, Ondaatje and Hollinghurst*, thèse de doctorat, University of Edinburgh, 2002; https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/25099

QUINTYN, Olivier. *Dispositifs-Dislocations*, Bandol : Al Dante, 2007.

RAINE, Craig. « Italics: Kundera's Style », *Areté*, issue 21 (autumn), 2006, pp. 23-45.

RAPPORT. Nigel. « Apprehending *Anyone*: the non-indexical, post-cultural, and cosmopolitan human actor », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16: 84-101; http://onlinelibrary. wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2009.01598.x/abstract

RAVENSCROFT, Simon. « Irony as a Way of Life », *Reviews in Religion & Theology*, Vol. 24, Issue 2 (April 2017), pp. 228-235.

RE, Lucia. « Calvino and the Value of Literature », *MLN*, Vol. 113, No. 1, 1998, pp. 121-137

RIENDEAU, Pascal. « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires* 371 (2005), p. 91-103.

ROBINSON, Christopher. *Lucian and his influence in Europe*, London: Duckworth, 1979.

ROSTAND, Jean. « La conception de l'homme Helvétius et selon Diderot », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, Tome 4, No. 3-4, 1951, pp. 213-222 ; https://doi.org/10.3406/ rhs.1951.4331

ROUSSET, Jean et JEANNERET, Michel (éd.). *L'Aventure baroque*, Carouge-Genève : éditions Zoé, 2006.

—. *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris : Corti, 1954.

—. *Narcisse romancier* (1972), Paris : José Corti, 1986.

ROSE, Margaret A. « Post-Modern Pastiche », *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, No. 1, January 1991, pp. 26-38.

—. *Parody // Metafiction. An Analysis of Parody and a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction,* London: Croom Helm, 1979.

—. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ROSEN, Elisheva. *Sur le Grostesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Paris VIII-Vincennes, 1991.

RUFFEL, Lionel. « L'international, un paradigme esthétique contemporain », pp. 51-64, *in* C. Pradeau et T. Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?* Saint Denis : PUV, 2005.

SALMON, Christian. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, 2007.

SANGSUE, Daniel. *La Parodie,* Paris : Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1994.

SANZ, Amélia et ROMERO, Dolores. « Autour des *nations littéraires* », pp.177-190, Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

SARLET, Claudette. « Nouveau baroque : baroque universel ? », *Nouvelle écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001 ; http://books.openedition.org/pum/9574

SCHLANGLER, Juidth. « Les scènes littéraires », pp. 85-97, *in* C. Pradeau et T. Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?* Saint Denis : PUV, 2005.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1985.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris : éditions du Seuil, 2001.

SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press, 1979.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris : éditions Fata Morgana, 1978.

SONESSON, Göran. « Au delà du montage, la rhétorique du cinéma », *Visio*, Vol. 7, No. 1-2, 2002, pp. 155-170.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « World Systems and the Creole, Rethought », *in* G. R. Encarnacion and A. T. Shirley (eds.), *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*, Liverpool: Liverpool University Press, 2015, pp. 26-37.

STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris : Gallimard, coll. « Le chemin », 1970.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne en mouvement* (1982), Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

SUKENICK, Ronald. *In Form: Digressions on the Art of Fiction*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985.

SULEIMAN, Susan, R. and CROSMAN, Inge (eds.). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

SWEENEY, Susan Elizabeth. « 4. Thinking about Impossible Things in Nabokov », pp. 67-80 *in* Will Norman and Duncan White, *Transitional Nabokov*, Oxford; Bern and Berlin: P. Lang, 2009.

THOUARD, Denis. « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », *Littérature*, No. 12 (Poésie et philosophie), 2000, pp. 45-58.

TODOROV, Tzevan. *Critique de la critique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1984.

—. *Genres du discours*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1978.

—. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, coll. « points », 1970.

—. *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971.

TRAUGOTT, John (ed.). *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs; New Jersey: 1968.

TREVENNA, Joanne. *The Baroque Tendencies of Postmodern British Fiction*, thèse de doctorat, University of Herfordshire, 2001.

TUZET, Hélène. *Le Cosmos et l'imagination*, Paris : Librairie José Corti, 1965.

VAN ANTWERP NORRIS, Margaret. « The Rejection of Desengaño: A Counter Tradition in Golden Age Poetry », *Revista Hipánica Moderna*, Vol. 36, No. 1/2, 1970, pp. 9-20.

VIRILIO, Paul. *L'Espace critique*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1984.

WARNER, Christiane. « Bakhtine : Lectures illimités de la théorie et du roman », *Canadian Review of Comparative Literature* 12, 1985, pp. 127-137.

WAUGH, Patricia. *Metafiction, the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Routledge, 1984.

WAUTERS, Sana Tang-Leopold. *L'Écriture de l'affolement dans les romans de Salman Rushdie : une éthique de l'hybride comme réponse à la tentation dialectique*, thèse de doctorat, Littérature : Lille 3, 2006.

WEBB, Igor. « Milan Kundera and the Limits of Scepticism », *The Massachusetts Review*, Vol. 31, No. 3, 1990, pp. 357-368.

WELLMER, Albrecht. « On the Dialectic of Modernism and Postmodernism », transl. David Roberts, *Praxis International*, Vol. 4, No. 4, pp. 337-62, 1985.

WELLMER, Albrecht. *The Persistence of Modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*, transl. David Migley, Cambridge: Polity Press, 1991.

WESTPHAL, Bertrand. « Les cinq leçons européennes de Cees Nooteboom et Milan Kundera », *Interlitteraria*, Vol. 8, No. 8, 2003, pp. 248-265.

WHITE, Glyn. *Reading the Graphic Surface, The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2005.

WHITE, Hayden. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry* Vol. 7, No. 1, pp. 5-27, 1980.

WINTERS, David. *Infinite Fictions. Essays on Literature and Theory*, Winchester; UK: Zero Books, 2015.

WOLF, Janet. *The Æsthetics of Uncertainty*, New York: Columbia University Press, 2008.

ZIMA, Pierre. *Critique littérature et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris : Editions l'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2004.

6. Arts et philosophie

6.1. Architecture, cinéma et autres arts

COLLOT, Michel. « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, No. 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011 ; http://www.fabula.org/lht/8/collot.html

—. *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles : Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.

—. *Paysage et Poésie*, Paris : José Corti, 2005.

—. *Pour une géographie littéraire*, Paris : Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Paris : Editions de minuit, 1983.

—. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*, Paris : Editions de minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*, Paris : les Éditions de Minuit, 1990.

—. *Devant le temps*, Paris : les Éditions de Minuit, 2000.

—. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris : les Éditions de Minuit, 2002.

ELLIS, John. *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*, London; Boston; Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982.

FERRE, André. *Géographie de Marcel Proust*, Paris : Le Sagittaire, 1939.

—. *Géographie littéraire*, Paris : éditions du Sagittaire, 1946.

JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*, London: Academy, 1977.

PAQUOT, Thierry et YOUNES, Chris. *Le territoire des philosophes*, Paris : La Découverte, 2009 ; https://www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782797156471.htm.

PAQUOT, Thierry. « 1 : Qu'appelle-t-on un territoire ? », pp. 9-27 *in* Thierry Paquot et Chris Younes, *Le territoire des philosophes*, Paris : La Découverte, 2009 ; https://www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782707156471-page-9.htm

PINEL, Vincent. *Techniques du cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2017 ; https://www.cairn.info/techniques-du-cinema--9782130794981.htm.

PORTOGHESI, Paolo. *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society,* New York: Rizzoli, 1983.

RICHARD, Jean-Pierre. *Pages Paysages*, Paris : éditions du Seuil, 1984.

RICHER, Laurence (dir.). *Littérature et architecture*, Lyons : CEDIC, Université Jean Moulin, 2004.

TAFURI, Manfredo. *Theories and History of Architecture*, London: Granada, 1980.

WARTENBERG, E. Thomas. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, London and New York: Routledge, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. « 3 : Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », pp.47-62 *in* Thierry Paquot et Chris Younes, *Le territoire des philosophes*, Paris : La Découverte, 2009 ; https://www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782707156471-page-47.htm

6.2 Philosophie, sciences

ADRIAN, M. S. PIPER. « Impartiality, Compassion, and Modal Imagination », *Ethics* Vol. 101, No. 4, 1991, pp. 726-57.

BERGSON, Henri. *La Pensée et le mouvant* (1938), Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2009.

COX, Christoph. *Nietzsche. Naturalism and Interpretation*, Berkely; Los Angeles and London: University of California Press, 1999.

CROWELL, Steven G. (ed.). *The Cambridge Companion to Existentialism*, Cambridge, New York: Cambridge Unviersity Press, 2012.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. « Géophilosophie », *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : éditions de Minuit, 1991.

—. *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.

—. *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris : Éditions de minuit, 1988.

—. *Rhizome. Introduction*, Paris : éditions de Minuit, 1976.

DELSOL, Chantal. *Éloge de la singularité*, Paris : La Table Ronde, 2000.

DREGER, Alice. *Galileo's Middle Finger. Heretics, Activists, and the Search for Justice in Science*, New York: Penguin Press, 2015.

FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1997

GOUX, Jean-Paul. *La Fabrique du continu, essai sur la prose*, Seyssel : éditions Champ Vallon, 1999.

HAROUEL, Jean-Louis. *Culture et contre-cultures* (1994), Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2002.

HORKHEIMER, Max et ADORNO, W. Theodor. *La Dialectique de la raison* (1944), trad. Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, 1974.

JEFFERSON, Mark. « What is Wrong with Sentimentality? », *Mind*, Vol. XCII, No. 368, October 1983, pp. 519-529; https://dx.doi.org/10.1093/mind/XCII.368.519

KLIMA, Ladislav. *Le Monde comme conscience et comme rien*, Paris : Editions de La Différence, coll. « Philosophia perrenis », 1995.

LAPIERRE, Nicole. *Pensons ailleurs*, Paris : Gallimard, 2004.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*, London: Routledge, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude (éd.). *L'Identité* (1983), Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.

LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sebastien. *Les Temps hypermodernes*, Paris : Grasset, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean. *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris : Odile Jacob, 2008.

LUCRECE. *De la Nature*, Paris : Les Belles Lettres, 2019.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de minuits, 1979.

MAFFESOLI, Michel. *Imaginaire et postmodernité*, Paris : Éditions Manucius, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1945.

MILO, Ronald, D. « Amorality », *Mind*, Vol. XCII, No. 368, 1 October 1983, pp. 481-498; http://dx.doi.org/10.1093/mind/XCII.368.481

NEWMARK, Kevin. « L'absolu littéraire : Friedrich Schlegel and the Myth of Irony », *MLN*, Vol. 107, No. 5, Comparative Literature, 1992, pp. 905-930.

NGAI, Sianne. « Our Aesthetic Categories », *PMLA*, Vol. 125, No. 4, 2010, pp. 948-958.

—. *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge: Harvard University Press, 2012.

—. *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai savoir : fragments posthumes*, trad. Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, 1967.

—. *Œuvres*, Paris : Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2000.

NIHAN, E. Céline. *Annah Arendt : une pensée de la crise. La politique aux prises avec la morale et la religion*, Genève : Labor et Fides, coll. « Le champ éthique » No. 55, 2011.

PATOCKA, Jan. *L'art et le temps : essais*, trad. Ilja Scrubar, Paris : Presses Pocket, 1992.

PAVESE, Cesare. *Littérature et société : suivi de Le Mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1999.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris : Points, coll. « Points Essais », 1996.

ROSSET, Clément. *L'Objet singulier*, Paris :les éditions de Minuit, 1979.

ROSSET, Clément. *Le Réel et son double*, Paris: Gallimard, coll. « Folio Essais », 1984.

SCHEFER, Olivier. « Romantisme et œuvre d'art totale. Variation sur la totalité », *Po&sie*, Vol. 128-129, No. 2, 2009, pp. 193-210.

SERRES, Michel. *Atlas*, Paris : éditions Julliard, 1994.

SHEARMAN, John. *Mannerism*, London: Pelican Books, 1967.

SKARGA, Barbara. *Penser après le Goulag*, Paris : Editions du Relief, 2012.

STERN, Robert. « The Doubles of Post-Modern », *Harvard Architectural Review* No. 1, 1980, pp. 75-87.

TODOROV, Tzvetan. *L'Homme dépaysé*, Paris : éditions du Seuil, 1996.

Index

abbaye de Thélème, 166
Ackroyd, Peter, 435
  Hawksmoor, 216
Agier, Michel, 297
Albalat, Antoine, 418
Alcibiade, 150
Alter, Robert, 58, 381
Amérique du Nord, 162, 173
Amérique du Sud, 263, 272
Amiel, Vincent, 447
Amis, Martin
  Information (the), 47
  Other People: A Mystery Story, 366
Amorial, 255
Andalousie, 433
Andrade, Oswald de, 256
Andrić, Ivo
  Le Pont sur la Drina, 298
anecdote (l'), 14, 64, 100, 101, 102, 104, 108, 123
anti-roman, 378
anti-séléctivité, 78, 81
appel de la désinvolture, 378
appel de la pensée, 233, 378
appel du jeu, 91, 92, 136, 233, 377, 378, 382
appel du non-sérieux, 136
appel du rêve, 233
appel du temps, 233
appropriation, 256, 355, 387, 392, 395, 396, 434
Arendt, Hannah, 30, 195
Aristophane, 55, 56
Aristote, 164
  Poétique, 130
Aron, Paul, 419
assemblage, 350
assimilation, 182, 256, 387, 434
Assimilation, 402
atlas, 162
Atwan, Robert, 431
Auden, W. H., 175
Austen, Jane, 377
  Pride and Prejudice, 47
authenticité, 28, 59, 199, 214, 334, 337, 371, 393, 402, 423, 428, 447, 473
Bachelard, Gaston, 218
Backès, Jean-Louis, 474
Bakhtine, Mikhaïl, 108, 109, 160, 200, 245, 279, 281, 360, 381
Ballard, J. G., 248
Ballestra, Sylvie, 137
Balzac, Honoré de, 230, 408
banlieue, 165, 245, 258, 279, 289, 295, 297, 299, 435
Barbedette, Gilles, 87, 190, 264, 341, 342, 370
Barthes, Roland, 53, 54, 394
Bataille, Georges, 74
Bayard, Pierre, 251, 262
Beaudelaire, Charles, 73
Beaulieu, Alain, 442
Beck, Ulrich, 273
Benjamin, Walter, 354
  La tâche du traducteur, 334, 335
Berger, Peter Ludwig, 151
  Redeeming Laughter, 151
Berlin, 230, 354
Berman, Antoine, 290, 306, 309, 315
Bessière, Jean, 259
Bhabha, Homi K., 321, 393
Bizub, Edward, 85, 290
Blachier, Alain, 19, 116, 269, 270, 297, 407, 445
Bloom, Harold, 412
Boccace
  Le Décaméron, 239
Bolaño, Roberto, 75, 348
Borges, Jorge Luis, 160, 403, 418, 420
  Exactitude in Science, 209
  L'Aleph, 299, 413
Boyer, Pierre Sang, 26
Bradman, Don, 64
Braidotti, Rosi, 172
Brecht, Bertolt, 89, 354, 356
bric-à-brac, 340, 341, 342, 351, 363, 400, 417, 430, 436, 440, 442, 449, 455
Bridet, Guillaume, 191

Brink, André, 233, 322, 331, 374, 467
Broch, Hermann, 134, 372, 377, 378
Les Somnambules, 135, 375
Brooker, Joseph, 366
Brosseau, Jean-Marc, 282
Budapest, 13, 14
Bulgakov, Mikhaïl, 101
Cage, John, 440
Cailloix, Roger
Agôn, 61
Ilinx, 61
Mimicry, 61
Calvino, Italo, 95, 129, 137, 212, 218, 388, 389, 399, 430, 440, 445, 446, 455, 472, 473
Cosmicomics, 472
Leçons américaines, 351, 445
Campbell, Jeff, 78
cannibalisme culturel, 255
cannibalisme littéraire, 437
Carpentier, Alejo, 163
carte, 167, 203, 204, 205, 207, 209, 211, 212, 215, 221, 263
cartographie, 164, 168, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 219, 221, 232, 239, 244, 262
cartographie romanesque, 162
cartoons, 360
Castiglione, Baldassare, 18, 138, 139, 140, 150
Le Livre du courtisan, 18, 138
Cavafy, Constantine, 175
Cendrars, Blaise, 175
Cervantes, Miguel de, 25, 229, 274, 312, 316, 342, 398, 412
Don Quichotte, 200, 278, 311, 322, 331, 342, 354, 420, 421
Chamayou, Anne, 469
Chamoiseau, Patrick, 274
Chaney, David, 293
chaos, 442
chaosmos, 345, 442, *See* réalisme co(s)mique
Chapman, George, 336
Chaucer, Geoffrey
The Canterbury Tales, 59
Chavy, Paul, 307
Chénieux-Gendron, Jacqueline, 444
Christianisme, 171
Chupin, Yannicke, 84, 89
chutzpah, 144
Cioran, Emil, 159
collage, 27, 94, 218, 225, 253, 263, 330, 339, 353, 360, 437
collage flaubertien, 267
Collot, Michel, 164, 219, 234, 236, 250
Côme, Martin, 357
Conrad, Joseph
Heart of Darkness, 202
contamination, 31, 253, 254, 274, 417, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 468
corruption, 28, 31, 147, 369, 371, 432, 437, 438, 439, 442, 445, 447, 455
Cortés, Hernán, 327
cosmopolitisme, 21, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 181, 182, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 261, 270, 273, 274, 291, 293, 296, 297, 299, 300, 302, 389, 392, 393
cosmos, 170, 171, 442
créolisation, 273, 275, 370, 436
Curtiz, Michael
Casablanca, 77
Cyniques (les), 171
D'Epiro, Peter, 138
Damian-Grint, Peter, 317
Dash, J. Michael, 275
Daunais, Isabelle, 221, 246, 250
Dawson, Paul, 46
de Andrade, Oswald, 255
Manifesto Antropofagio, 255
de Assis, Machado, 26, 399, 400
The Posthumous Memoirs of Brás Cubas, 49
de Certeau, Michel, 295
de Man, Paul, 334, 335
de Obaldia, Clara, 381
de Staël, Madame, 296, 314
Decottignies, Jean, 442
Decout, Maxime, 390, 419
défamiliarisation, 366
Deguy, Michel, 219
Deleuze, Gilles, 294
Delsol, Chantal, 92, 127
Denon, Vivant, 19
Derrida, Jacques, 192, 193, 355
desengaño, 464
Desquilbet, Alice, 266, 274

diaspora, 21, 168, 169, 176, 178, 185, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 201, 274, 302, 333
Dickens, Charles, 230, 351
A Tale of Two Cities, 352
Dictionnaire Libertin, 119, 123
Diderot, Denis, 19, 61, 91, 123, 377, 378, 455, 456, 466, 470, 475
Dillon, Brian, 373
Diogène de Sinope, 170, 171, 172
dissidence, 118, 318
dissidence métaphysique, 189
Döblin, Alfred, 230, 355
Dos Passos, John, 355
Dotoli, Giovanni, 123
Montaigne et les libertins, 121
double-coding, 216
dramaturgie, 56
droit international, 304
Dublin, 229, 230
écart, 19, 21, 119, 136, 169, 172, 183, 192, 270, 272, 274, 282, 283, 289, 298, 302, 321, 329, 330, 338, 463
Edgware, 158
Einstein, Albert, 161, 387
théorie de la relativité générale, 325
théorie de la relativité restreinte, 387
Eisenstein, Sergueï, 351, 352, 354
Dickens et Griffith
genèse du gros plan, 351
Eliott, Georges, 230
Ellison, Ralph, 392
Emerson, Ralph Waldo, 148, 149, 294
Emma Bovary, 199
époché (l'), 140
Erhwein Nihann, Céline, 30
escapism, 84
Esher, M. C., 414
espéranto (l'), 434
esprit de distance, 127
esprit du jeu, 467
esprit moderne, 278, 280, 284
essai (l'), 28, 44, 65, 91, 149, 369, 374, 375, 376, 379, 380, 383, 387, 396, 431, 432
États-Unis, 203, 268
Ette, Ottmar, 265, 277, 327
études postcoloniales, 389
Eugenides, Jeffrey, 51, 441
Europe, 13, 14, 162, 164, 170, 173, 227, 259, 272, 273, 282, 299, 300, 306, 341, 400, 433
Europe Centrale, 227, 237, 299, 300
exil, 21, 42, 169, 172, 178, 179, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 201, 270, 274, 282, 292, 293, 295, 299, 300, 301, 302, 336, 389
farce, 102, 423, 467, 468
Fenton, James, 366
« Of the Martian School », 366
Ferré, Vincent, 375
fiction postmoderne, 127
Fielding, Henry, 59, 69, 70, 438
Comic-Epic-Poem in prose, 90
Fitzgerald, F. S.
Great Gatsby (the), 401
Flaubert, Gustave, 22, 73, 83, 199, 225, 226, 228, 229, 235, 244, 246, 250, 303, 345, 347, 351, 352, 356, 382, 400, 419, 431, 438, 442, 464
Madame Bovary, 159, 200, 205, 226, 331, 348, 382
flippancy, 19, 43, 140, 145
devastated flippancy, 50, 117
flippant seriousness, 150
Florentine Codex, 327
Forest, Philippe, 87
Foster Wallace, David
« Octet », 47
Fowler, Alastair, 358
France Culture, 26
Frank, Søren, 270
Freud, Sigmund, 434
Frost, Robert, 304
Fuentes, Carlos, 16, 88, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 193, 194, 218, 221, 240, 265, 279, 316, 318, 323, 327, 334, 428
Géographie du roman, 160, 162, 163
Terra Nostra, 161, 241, 259, 327
fugue, 343, 344, 346
Gadda, Carlo Emilio, 23, 438, 445, 446, 455, 456
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, 445
Galilée, 247, 279
Dialogue de Cecco di Ronchitti, 278
Ganteau, Jean-Michel, 435
langage corniaud, 435

parole batarde, 435
Garcia-Marquez, Gabriel, 163, 265
Garnier, Xavier, 203
Genet, Jean-Philippe, 308
Genette, Gérard, 62, 392
géopoïétique, 219, 232
Gibbons, Alison, 357
Gide, André, 346, 355
Les Faux monnayeurs, 343
Gil, Gilberto, 255
Gillet, Alexandre, 261, 266
Gingras, Pascal, 130, 415
Girard, René, 82, 132
justice romanesque, 80
Glaudes, Pierre, 372
Glissant, Edouard, 266, 267, 269, 273, 281, 299, 413, 436, 467
global novel, 163
Goethe, Johann Wolfgang von, 163, 396
Gogol, Nicolas, 89, 435
Goldschmidt, Georges-Arthur, 329
Golsenne, Thomas, 356
Gombrowicz, Witold, 22, 43, 44, 45, 148, 149, 340, 341, 347, 440, 442, 450, 466
Ferdydurke, 148, 340
Goszcyńska, Marta, 52
goulag, 132
Grassin, Jean-Marie, 289
Great Pyramid of Cheops (the), 226
Grèce antique, 433
Griffith, D. W., 351
Grossman, Edith, 316
grotesque, 17, 133
Guattari, Félix, 294
Guignery, Vanessa, 23, 53, 451
Guldin, Rainer, 291, 321
Gussago, Luigi, 40
Hallet, Wolfgang, 357
Hamsun, Knut
La Faim, 49
Hardy, Thomas, 230
Wessex, 230
Hašek, Jaroslav
Le Soldat Chvéïk, 341
Hemingway, Ernest, 79
Garden of Eden, 79
Herbert, Julia, 353
Hermès, 390
Hitchcock, Alfred
Psychose, 422
Hodgson, Jennifer, 24, 25
Holbrook, David, 450
Hollinghurst, Alan, 261, 272
Houseman Gelfant, Blanche, 248
Hrabal, Bohumil, 98, 341, 342, 351, 446, 466, 471
Cours de danse pour adultes et élèves avancés, 346
Moi qui ai servi le roi d'Angleterre, 393
humour, 31, 135, 147, 332, 467, 473
Huurdeman, Emily, 373
Huyssen, Andreas, 231
hybridité, 128, 268, 269, 437
identité, 25, 26, 27, 28, 29, 53, 70, 73, 88, 89, 134, 166, 175, 192, 237, 238, 254, 269, 270, 274, 276, 282, 293, 294, 296, 319, 330, 334, 341, 362, 371, 392, 393, 394, 397, 408, 415, 437, 440
impureté, 147, 269, 271, 335, 369, 371, 429, 430, 431, 433, 437, 439, 442, 465, 467
inauthenticité, 465
désir d'inauthenticité (le), 449, 452
pure inauthenticité, 445, 454
incongru (l'), 101, 104, 133, 444, 470
Innocent/Corrupt (The), 49
insolite (l'), 444
instant postmoderne (l'), 217
international, 20, 313, 315, 323, 327, 337, 388, 406
inventeur-conteur, 90
ironie, 27, 31, 127, 128, 133, 139, 150, 184, 195, 307, 330, 332, 333, 334, 341, 342, 345, 353, 369, 372, 442, 443, 445, 452, 466, 473
ironic moralist, 46, 47
ironie flaubertienne, 202, 225, 226, 345
ironie kunderienne, 147
ironie romantique, 123
ironie socratique, 194
taon socratique, 141
irrévérence, 16, 31, 73, 91, 112, 113, 118, 142, 290
Iser, Wolfgang, 57, 85, 86, 87, 89
Ishiguro, Kazuo, 260, 261
The Unconsoled, 260
Ivanova, Velichka D., 27, 63, 65, 82, 83
James, Henry, 62, 177, 272
Jankélévitch, Vladimir, 196, 330, 443, 444
Janus, 151

Jauss, Hans Robert Jauss, 176
jazz, 98, 99
Jelly Roll Morton, 98
Jewish Quarterly, 181
jewishness, 176
Johnson, B. S., 24
Jourde, Pierre, 448
Joyce, James, 62, 93, 229, 230, 344, 355, 401, 442
Finnegans Wake, 442
Ulysses, 73, 206, 401
judéité, 178, 179, 180, 181, 182, 192
Jules et Jim (film), 77
juxtaposition, 94, 149, 225, 258, 339, 345, 350, 351, 352, 406, 444
Kafka, Franz, 13, 14, 24, 26, 43, 44, 175, 203, 295, 303, 427
L'Amérique, 203
Le Château, 203
Le Procès, 407
Kandinsky, Wassily, 93
Kant, Emmanuel, 170
« Esthétique transcendantale », 161
Kehlmann, Daniel, 391
Les Arpenteurs du monde, 109
Kirsch, Adam, 163
kitsch, 134, 178, 341
Klimt, Gustav, 434
Klossowski, Pierre, 150
Koch, Kenneth
The Duplications, 424
Korzybski, Alfred, 221
Krhizhanovsky, Sigizimund
Autobiography of a Corpse, 204
Krysinski, Wladimir, 378, 405
Kuleshov, Lev, 353
Kundera, Milan, 13, 14, 20, 22, 24, 25, 38, 61, 70, 81, 82, 83, 84, 91, 93, 103, 109, 122, 128, 134, 135, 136, 140, 141, 144, 145, 147, 148, 159, 162, 163, 166, 177, 179, 184, 188, 189, 194, 221, 233, 241, 244, 259, 266, 271, 272, 283, 312, 333, 334, 344, 346, 369, 372,375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 389, 393, 394, 396, 400, 404, 408, 414, 446, 453, 466, 468, 470
L'Identité, 396
L'Ignorance, 396
L'Art du roman, 13, 162, 312, 380
L'Immortalité, 135, 411
La Lenteur, 396
La Valse aux adieux, 393
Le Livre du rire et de l'oubli, 469
Les Testaments trahis, 238
L'Atelier du roman, 15
L'Odyssée, 191
La Malinche, 327
La Mancha, 229
Lafargue, Bertrand, 19, 139, 140, 150
Lamb, Charles, 376
langue macaronique, 435
Laplantine, François, 433
Lasowski, Patrick, 119
le Caire, 158, 162, 239
Lefebvre, Henri, 218
légèreté, 19, 24, 31, 41, 52, 61, 67, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 127, 128, 130, 131, 134, 136, 137, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 179, 188, 332, 342, 351, 368, 376, 472, 474
impitoyable légèreté, 140
légèreté impitoyable, 136, 139, 379
légèreté sérieuse, 147
lightness, 144
poïétique de la légèreté, 179
ruthless levity, 141
Leonhard Praeg
Imitation, 411
Les Mille et Une Nuits, 59, 360, 424
libertin, 83, 114, 115, 118, 119, 126
Liébert, Adeline, 464
liminalité, 320
Linhartová, Věra, 188, 189, 190, 191
Lipovetsky, Gilles, 92, 105, 116
littérature
littérature postcoloniale, 201, 281, 282
littérature postmoderne, 216
littérature potentielle, 137
Londres, 35, 158, 162, 164, 234, 236, 239, 241, 247, 252, 253, 254, 259, 264, 265, 273, 283, 339, 353, 400
Edgware, 160
Louette, Jean-François, 372
Lumières (les), 41, 73, 118, 125, 170, 194, 267, 314
Macherey, Pierre, 449
magazine Granta, 24
Magritte, René, 228
Mahler, Gustav, 434

Maixent, Jocelyn, 61, 470, 475
Malaquais, Jean, 183, 190
Malraux, André, 354
Mandelstam, Nadeshka, 132, 133
Mandelstam, Ossip, 103, 131, 132
Manet, Edouard
Olympia (l'), 73
MangueBeat, 255, 433
Mann, Thomas, 344, 393
La Montagne Magique, 238, 393
Matta-Clark, Gordon, 23
McCarthy, Tom, 161, 215, 261
Remainder, 215, 451, 452
McEwan, Ian, 261
McGlashan, Alan, 452, 466
McNeill Whistler, James, 223
Melantcha, Herbert, 78
Meschonnic, Henri, 397
Message, Vincent, 28
Metaux, Sandra, 62, 118, 140, 149, 406, 469
métissage, 25, 26, 193, 201, 236, 254, 256, 272, 274, 370, 433, 434, 436, 438
miscenegation, 434
miniature, 104, 105, 106, 109, 110, 205, 207, 231, 376
mock-Tudor style, 235, 237
modernisme, 74
montage, 27, 339, 351, 355, 437, 448
Montaigne, Michel de, 20, 118, 119, 122, 123, 139, 146, 147, 149, 371, 372, 373, 390, 409, 445
Essais, 121
Morante, Luis Fernando, 363
Morel, Jean-Pierre, 352
Moscou, 63
Moyen Âge (le), 307, 309, 314, 317, 433
Müller, Denis, 30
multiplicité, 274, 319, 326, 339, 351, 365, 384, 392, 410, 415, 423
Murata, Sayaka, 274
Musil, Robert, 24, 134, 149, 230, 372, 377, 378, 437
L'Homme sans qualités, 409, 415, 437
Muzelle, Alain, 444
Nabokov, Vladimir, 82, 84, 89, 177, 180, 206, 258, 272, 310, 345, 383, 384, 418, 468, 473
Mademoiselle O, 383
Speak, Memory, 258
The Eye, 385
Napoléon, 63, 64, 100, 241
Nation roman, 165, 166, 168, 193
Newark, 427
News Stateman, 366
Ngũgĩ wa Thiong'o, 274
Nietzsche, Friedrich, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 373, 396, 406, 439, 441
Le Gai Savoir, 150, 469
nomadisme intellectuel, 294
nonchalance, 18, 137, 139, 140
non-sérieux, 19, 31, 110, 111, 127, 129, 130, 131, 431, 443, 466, 467
non-sérieux sérieux, 466
Noudelmann, François, 413
Nouveau Roman, 161
Novalis, 313
Nowicki, Joanna, 187
Obrist, Hans Ulrich, 15, 273
Occident (l'), 267, 306
Orient (l'), 226, 227, 275
Oseki-Dépré, Inês, 335
ostranenie, 366
ouroboros, 384
Ozick, Cynthia, 182, 184
pacte amoral (le), 72, 75, 76, 80, 82, 83, 85, 87, 91, 115
Pamuk, Orhan, 207
Mon nom est Rouge, 106, 207
parabase, 55, 56, 57, 60
Parmentier, Marie, 376
Parreno, Philippe, 75
Pastorello, Felicie, 355
Patell, Cyrus, R. K., 194
Pater, Walter, 344
Pavel, Thomas, 39, 60, 90
Pavese, Cesare
La Lune et les Feux, 401
Pays de Caux, 229
Péloponnèse, 229
pensée Bouddhiste, 171
pensée romancière, 453, 454
physique quantique, 325, 472
mécanique quantique, 429
superposition quantique, 471
Pic de la Mirandole, Jean
De la Dignité de l'homme, 145
Picard, Michel, 89, 90
La Lecture comme jeu, 72
picaresque, 40

Pinkowish, Mary Desmond, 138
Platon, 142, 164
playfulness, 127
serious playfulness, 92, 129, 141, 147
Poe, Edgar Allan, 402
Poésie Martienne, 366, 367, 368
poétique, 164
poétique de l'immaturité, 149, 466
poétique de l'immaturité, 148
mature immaturiy, 148
poïétique, 164, 167, 168, 169, 175, 176, 180, 183, 185, 190
poïétique de l'écart, 462
poiuoumenon, 359
Pollard, Natalie, 367
Poloczek, Katarzyna, 52
Ponton, Olivier, 143
Pope, 112
Pope, Alexander, 137
Posnock, Ross, 88, 148, 149
postmoderne, 30, 41, 72
Pouchkine, Alexandre, 177, 328, 346, 401, 435, 438
Pozner, Vladimir, 354
Prague, 13, 14, 224
Prevost, Bertrand, 143
Printemps arabe, 239
Proguidis, Lakis, 316
Proust, Marcel, 31, 49, 85, 86, 93, 207, 258, 313, 338, 349, 418, 419
À la Recherche du temps perdu, 256, 280, 350
Pussy Riot, 73
Pynchon, Thomas, 159
qualité de vision, 21, 31, 207, 222, 228, 345, 350, 351, 367, 379, 402, 403, 470, 473
Quincey, Thomas de, 24
Rabelais, François, 20, 81, 108, 109, 110, 139, 312, 316, 412
Quart Livre, 81
raconteur, 103
Raine, Craig
A Martian Sends a Postcard Home, 366
réalisme co(s)mique, 472, 473, 474, 475
co(s)mique, 147
réalisme magique, 161, 163, 264, 268, 281, 282
récriture, 451
Remaud, Olivier, 194, 196, 293
Renaissance, 431
Renaissance (la), 125, 306, 307, 313, 314, 371, 372
Ricard, François, 453, 462, 464
Richard, Jean Pierre, 251
Ricœur, Paul, 306, 437
rire, 31, 133, 135, 147, 407, 443, 469
Robelin, Jean, 444
Robin Cohen, 180
Robinson, Alan, 366
Rocha, De Castro, 399
Rocha, João De Castro, 399
Roché, Henri-Pierre
Jules et Jim, 77
roman du Sud, 264, 269, 273, 276
roman européen (le), 17, 25, 30, 82, 341
roman international, 21, 28, 292, 295, 298, 302, 304, 336, 370, 434
roman postmoderne, 127
roman satirique, 107
roman supranational, 162, 166
roman sur rien, 381, 384, 386
roman transatlantique (le), 25
Rose, Johnson, 78
Rose, Margaret, A., 216
Roth, Philip, 24, 27, 29, 82, 83, 84, 88, 128, 134, 135, 147, 148, 149, 166, 173, 334, 404, 427, 466
Sabbath's Theater, 173
Rousset, Jean, 445
Royaume-Uni, 164
Ruiz, Luc, 440
Rulfo, Juan, 161
Rushdie, Salman, 26, 41, 260, 265, 268, 269, 281, 329, 330, 362
Midnight's Children, 217, 339
Satanic Verses (the), 41
Russie (la), 73
Saccone, Eduardo, 151
Sade, 440
Samoyault, Tiphaine, 409, 458
Sancho Panza, 354
Sanderock, Leonie, 158
satire (la), 112, 139
Scarpetta, Guy, 194, 196, 268, 341, 364, 375, 441, 464
Schlegel, A. W., 313
Schlegel, Friedrich, 444
Schlovsky, Viktor, 366
Schoentjes, Pierre

Poétique de l'ironie, 443
Schönberg, Arnold, 434
Schultz, Bruno, 43, 45
Sebald, W. G., 42, 180
sentimentalisme, 134, 345, *see Kitsch*
Serpell, C. Namwali, 39
Serres, Michel, 390
Shakespeare, William
Hamlet, 430
Shawn, Wallace, 75
The Fever, 49
Shibli, Adania, 274
Shoah, 179
Singer, Isaac Bashevis, 179
Sjón, 274
Skarga, Barbara, 195
Skvorecky, Josef, 159
Smith, Zadie, 25, 161, 261, 451
On Beauty, 25
Socrate, 150
spatial turn (the), 218
sprezzatura, 18, 19, 20, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 151, 379
sprezzata desinvoltura, 18
sprezzatura humaniste, 139
Staline, Joseph, 100
stand-up, 52
Starobinski, Jean, 192, 409
Stein, Gertrude, 78, 79, 80, 81, 115, 117
Three Lives, 78
Wars I Have Seen, 49, 50, 117
Steinberg, Paul, 184, 210
Steiner, Georges, 329
Stendhal, 79, 81, 86, 199, 333, 377, 419
De l'Amour, 79
Le Rouge et le Noir, 376
Sterne, Laurence, 19, 24, 49, 69, 70, 86, 91, 123, 137, 180, 210, 211, 377, 407, 408, 410, 411, 412, 423, 435, 449, 455, 456, 466
Tristram Shandy, 25, 60, 69, 331, 394, 401, 407, 410, 414, 415, 450
Stierle, Karlheinz, 84
Stoïques, 171
Stonehill, Brian, 55, 69, 381
storyteller, 50
stream of consciousness, 62, 206
Studio Créole, 273, 391
style, 23, 26, 31, 36, 41, 68, 86, 98, 119, 143, 149, 208, 224, 236, 296, 308, 310, 313, 317, 328, 329, 332, 336, 345, 347, 349, 386, 400, 417, 435, 440, 471
style Indo-sarracénique, 237
Style International, 160, 268
style néo-géorgien, 237
subversion, 35
Svevo, Italo, 26, 229
Zeno's Conscience, 49
Sweig, Stefan, 434
Swift, Jonathan, 110, 112, 137, 265
Gulliver's Travel, 107
Liliput, 107
taxonomie de l'amour, 79
Terre (la), 429
The Book of Zinik, 109, 391
théâtre de la mémoire, 259, 327, 428
théorie de l'appropriation générale, 387
Théorie du Tout, 325
Thirlwell, Adam
Escape (the), 24, 35, 36, 46, 62, 63, 64, 67, 103, 104, 113, 126, 158, 162, 173, 174, 175, 227, 237, 238, 252, 259, 260, 319, 392, 393
Kapow!, 36, 46, 95, 96, 97, 98, 104, 123, 158, 162, 238, 241, 268, 275, 339, 346, 356, 360, 362, 380, 384, 390, 405, 424
Le Livre multiple, 325, 354, 440
littérature à moitié juive, 183, 193, 222, 264, 275, 301, 393, 434, 447
Lurid & Cute, 24, 35, 36, 46, 58, 62, 66, 67, 104, 126, 131, 158, 162, 165, 233, 240, 241, 243, 244, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 262, 264, 276, 280, 283, 339, 405, 409, 433, 434, 439
Miss Herbert, 20, 21, 22, 40, 43, 78, 112, 136, 159, 162, 164, 168, 173, 181, 184, 204, 209, 211, 292, 301, 302, 303, 309, 311, 313, 315, 336, 340, 351, 353, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 393, 397, 398, 399, 404, 406, 410, 417, 420, 446
Multiples, 23, 391, 454
Politics, 24, 35, 36, 42, 46, 56, 77, 78, 79, 88, 100, 101, 104, 107, 118, 122, 131, 158, 160, 162, 179, 185, 222, 233, 236, 241, 243, 247, 252, 259, 267, 296, 375, 394
Todorov, Tzvetan, 294

Tolstoï, Léon
Guerre et Paix, 209, 210
tourisme, 292
traduction, 19, 21, 23, 206, 236, 259, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 347, 349, 351, 372, 384, 388, 390, 397, 399, 411, 436, 437, 450, 453
traduttore traditore, 335
transatlantique, 25, 173, 272, 274, 305
perspective transatlantique (la), 275
translation, 307, 308, 309, 312, 314
Trebitsch, Michel, 178
Trieste, 229
Tropicália, 254, 255, 258, 272, 283
Truffaut, François, 77, 79, 80
Turner, Bryan, S., 195
Turner, Victor, 320
Ugrešić, Dubravka, 274
Ulysse, 229
universal domestication, 399
URSS, 100, 224
Valéry, Paul, 313
van der Rohe, Mies, 267, 268
van Gennep, Arnold, 320
Van Sant, Gus, 422
Veloso, Caetano, 255
Venise, 226
Vibert, Bertrand, 381, 431
Visual Edition, 390
vraisemblance, 21, 214, 227, 241, 242, 243, 244, 271, 274, 283, 377, 470, 472
Waisman, Sergio, 420
Waugh, Patricia, 24, 25, 66, 261, 272
Weiss, Beno, 472
Weltliteratur, 163, 265
Westphal, Bertrand, 215, 235
White, Edmund, 272
White, Frank
Overview effect (the), 474
White, Glyn, 359
White, Kenneth, 219
Winnicott, Donald, 61
Wittgenstein, Ludwig, 434
witz, 445
Wolton, Dominique, 290
Woolf, Virginia, 62, 344
world historical, 240, 241, 267
Zambra, Alejandro, 274
Zoberman, Pierre, 203
Zola, Emile, 230

Annexe 1

*

Assemblage des titres de chapitre du roman *Lurid & Cute*

1. Madama morte

[**BLOOD**] (p.3) in which our hero wakes up (p.3) to discover his transformation (p.7) whose reality he tries to doubt (p. 11) with blood all over the picture (p. 13) which creates small traps and impasses (p. 15) in the manner of many catastrophic myths (p. 17) but nevertheless he does his bestt (p. 19) & disappears from the bloodied scene (p. 21) [**THE DAUPHIN**] (p. 26) into another world (p. 26) an occurence possibly more normal than it seems (p. 26) especially for a dauphin or deletion (p. 28) who lately has been anxious about his achievements (p. 31) & unemployment (p. 33) harried therefore by a sense of catastrophe (p. 35) [**THEN MORE BLOOD**] (p. 38) but catastrophes do recede (p. 38) until blood pauses him once again (p. 41) & so he detours to a superstore (p. 42) before returning home & lying to his wife (p. 45) for lies are one way of inventing another world (p. 50) & can happen very casually (p. 52) even if the gore remains, as a token, or proof (p. 57)

2. Utopia

[**THE WATER PISTOL**] (p. 63) at which point his double hero (p. 63) is revealed in the suburbs panorama (p. 64) with his utopian instincts (p. 65) & manic tone (p. 67) capable of world transformation (p. 72) where crimes can be virtues (p. 76) which is a seductive knowledge (p. 79) [**DECEIT IS ONE BENEFIT OF LAZINESS**] (p. 82) for everywhere it seemed like nothing was happening (p. 82) which allows our hero to develop new desires (p. 86) shielded by the alibi of his sadness (p. 87) but which creates upsetting nocturnal fantasies (p. 89) given the obvious complications (p. 90) whose structure reveals a universal sadness (p. 92) the lost art of happiness (p. 94) [**THE ORGY**] (p. 97) a pastel atmosphere interrupted by a party (p. 97) in which melancholy revelations occur (p. 98) that prove the endlessness of receding selves (p. 100) & the dangers of every party (p. 101) for parties lead to difficult conversations (p. 103) where the surfaces seep or leak (p. 106) & become, for instance, an orgy (p. 108) surprisingly social (p. 110) made painful by the existence of secrets (p. 112) leading to difficult knowledge (p. 115) a category that is complicated (p. 118) by what us visible & what is not (p. 122) with potentially dark consequences (p. 125)

3. Lowdown, Clumsy, Sly, Underwhelmed

[**HAPPINESS IS POSSIBLE BUT DIFFICULT**] (p. 129) leading to rumours of libertine exploits (p. 129) that are in fact more domestic (p. 130) requiring muteness (p. 134) delicate to maintain (p. 136) examples of a larger philosophy (p. 138) of minuscule intentions (p. 139) to increase such multiple worlds (p. 143) [**DIARY ENTRIES**] (p. 145) for which his model

is Hiro (p. 145) whom our hero accompanies to a sauna (p. 147) where he finds himself ascending (p. 150) discovering urges of self-description (p. 155) like his behaviour in this bedroom (p. 157) in which all moral values are revised (p. 161)

4. The Pistolet

[**THE PISTOLET**] (p. 165) the basis of larger schemes (p. 165) with firearms accessories (p. 168) in a criminal plan (p. 169) to rob a very bright nail salon (p. 173) which they accomplish hyper-fast (p. 176) with doubts of the inner life (p. 180) and large financial results (p. 180)

5. Long Fiesta (the Horoscope)

[**LONG FIESTA (THE HOROSCOPE)**] which improves his unstable mood (p. 185) in its new-found machismo (p. 188) that may require more violence to continue (p. 189) this opaque mood (p. 191) where greatness may be possible (p. 192) but only if he can talk privately with Romy (p. 195) prevented in a kind of fold by another girl (p. 198) & in this fold talks screens (p. 200) before finally pleading with Romy (p. 202) & then Candy silently observes a mute passage of communication (p. 208) which leads to a gentle but disturbing conversation (p. 211) that then scales (p. 217) until the thoughts of blood return (p. 221)

6. Tropicalia

[**TROPICALIA**] (p. 227) & once again he enters another world (p. 227) which can happen anywhere (p. 227) even if it may not be obvious in the present moment (p. 229) but only later in the future outside the actual story (p. 230) where he sees his wife for a final time (p. 233) & understands his transformation (p. 236) only when everything is over (p. 236) which demands a new kind of thinking (p. 239) & so he resolves to record it (p. 240) very possibly in a book (p. 242)

7. The Thing Itself

[**UNPLANNED VIOLENCE**] (p. 247) that records our hero's unbound freedoms (p. 247) beginning in a cafe (p. 248) with a waiter in the background (p. 250) who frightens our hero with his disregard (p. 252) which leads to improvised violent decisions (p. 253) but improvisation is a difficult method (p. 254) if it is to end well (p. 356) [**THE WAVE OF EROTICISM**] (p. 259) & to a new high energy atmosphere (p. 259) despite the multiple snags (p. 260) like the silence of Candy's conversations (p. 261) impasses of desire (p. 263) & other problems of ghostly communication (p. 265) from which our hero tries to find erotic solace (p. 268) which he tries to justify (p. 273) because it leads to utopian experiences (p. 275) [**THE OUTSIDE COMES IN**] (p. 278) but then his utopia is interrupted (p. 278) by armed intruders (p. 279) & very gentle terror enters the picture (p. 282) in the form of a destroyed room (p. 284) & a gun (p. 287) which he cannot deny is in some way a punishment (p. 288) even if it becomes far worse than he could imagine (p. 292) & darkness descends (p. 293)

8. Time sadness

[**THEIR FINAL ENTRANCE INTO THE PUBLIC WORLD**] (p. 297) then much later they make up (p. 297) & decide to enter the public world (p. 298) where Romy separates from our hero for ever (p. 302) & so in his anguish he tries to talk about suffering (p. 305) even if

he is no expert on the subject (p. 310) [**TOY FINALE**] (p. 312) but more like an imperial scribe or defendant (p. 312) confronted with his fate very unexpectedly (p. 314) but also very definitely (p. 316) in one more of time's catastrophes (p. 317)

9. Noir

[**THE LURID**](p. 323) from which he wakes up transformed (p. 323) rejecting all guilt (p. 325) as an avenger (p. 327) together with his side kick Hiro (p. 239) a revenge from which they are briefly sidetracked (p. 331) before executing this revenge with miniature violence (p. 332) that is surely our hero's right (p. 335) [**THE CUTE**](p. 337) or so it seems (p. 337) even if Fate seems also to be lurking once gain (p. 339) in the guise of an adversary (p. 340) pursuing them in an auto chase (p. 343) which ends in a forest, or common ground (p. 346) where a conversation takes place (p. 349) which becomes violent (p. 351) & placing our hero outside all his usual categories (p. 354) in a small delirium of language (p. 356) from which our hero surveys his recent history (p. 357).

Annexe 2

*

Conversation with Adam Thirlwell

Traditions, heritages and influences

Florian Beauvallet: Since beginnings always are a tricky affair, let's start off where it all began. Back when you were studying abroad in Central Europe, you said that you stumbled upon the *Art of the Novel* by Milan Kundera. Years later, in an article in *Le Monde des livres*, you explained that Kundera opened your eyes to what the novel is and can be, going as far as to say that you consider him to be your "père romanesque". As such, his seminal essay diverted you from the path of a would-be poet in favour of a career as a novelist. Since the publication of your first novel, *Politics*, it has often been said that one can trace the influence of Kundera in your writings, which is a fair assessment. It is to be expected that you inherited some of his genes which you described as "anti-British." Therefore, my first question is twofold: first, do you consider yourself as a British novelist or is your novelistic identity split between various heritages and histories? Second, would you argue that to be a novelist implies being free to choose one's traditions?

Adam Thirlwell: I think I don't believe that a novelist should have a national identity. I can only understand the novel as an international art form. What I love about novels isn't something I easily find in British novels – except perhaps for an almost buried tradition of Fielding and Sterne. Which then resurfaces in James Joyce. I think two traditions have been the most important to me: a central European tradition of Musil, Gombrowicz, Hrabal, Kundera, Kiš. And a Latin American one of Machado de Assis, Borges, Piglia, Bolaño – and my contemporaries: Alejandro Zambra, Alan Pauls. And so yes: every novelist, like any artist, has the freedom to create a new history, outside their genetics. On the other hand, it's also true that every style has its particular history. I think I began in thinking that it might be possible to create an art form that could escape any historical constraint. I don't think that's so true any more. I think the moments of freedom are more temporary, smallscale, precarious.

F. B.: Your fiction and essays offer us a glimpse of the author as a multifarious reader. Your influences seem to be multiple, originating from Central Europe as well as the United-States, not to forget the South American novel. Of course, inspiration reaches beyond the novel or even literature since artistic movements such as *Tropicalia* (which mainly dealt with music and paintings) or the Bauhaus and the International Style (architecture) seem to feed your writings and imagination. Such plurality of influences and subject matter (the references to novels, arts, movies and pop culture) confer to the imaginary worlds of your novels a multifaceted texture. How do you account for this profusion and density?

A. T.: It's simply how my mind works. I love plurality, richness, otherness. And at the same time maybe I'm also haunted by a dream that everything might cohere. I'm pulled between wanting an abstract image of totality, and then the teeming specifics of the universe, rhizomatic and unending.

F. B.: The influence of *Tropicalia* is a particular example of one of the dynamic principles that struck me in your fiction, namely, hybridity. Though this process is not restricted to your latest novel, *Lurid & Cute* is at first glance what I would call the most South American novel you have written, in the sense that it borrows techniques that are characteristic of Magic Realism in which reality and fantasy blend together. Your tropicalized version of London seems to operate on several levels: by blending elements extracted from various cities, the action is decentralized and therefore suggests that this novel is international, meaning that what happens to the characters will resonate as much with a British audience as with an Argentinian one. However, by suggesting that London is everywhere, and as a consequence nowhere, you seem to play with a reversal between center and periphery that is thematically illustrated by the notion of the suburbs. Are you suggesting that the suburbs are the condition of today's world or is it only the privilege of the novelist—to navigate between center and periphery? Are we at once everywhere and nowhere, in a constant state of flux between specificity and genericity?

A. T.: I think that suburbia is a great unexamined landscape for the novel – within each city, it's as if there are hardly any centers left. But that's not necessarily related to the other aspect of this question, about centers and peripheries. I think it's possible that the inventions in the art of the novel tend to proceed through apparent peripheries – but in the case of Lurid & Cute I was more and more interested in examining an idea of London: a former center that finds itself more and more a peripheral island state...

F. B.: Nabokov's definition of the novel as a "combination of drab parts" seems appropriate to describe your fiction. Do you think the world has become (or always has been) the product of such accumulations and combinations?

A. T.: I think the novel always uses the everyday as its medium. But the everyday is a woozy and spectral category. It encompasses fantasies and hallucinations as much as transhuman AI and Instagram posts. I think that one future path for the novel will be in investigating the new categories of the everyday that the contemporary world is constantly inventing. Too many novels use a now outmoded idea of what the everyday is.

F. B.: You seem to find value in conceiving of the novel as an impure form. I feel that impurity and corruption not only affect the narration and the narrators but also your style and aesthetics. Indeed, you admitted that you want to corrupt the reader. What is the reason behind this notion of compromising the reader's integrity?

A. T.: I like to think two things at once. In many ways I'm always faithful to a modernist ideal of a novel as a pure object. But also I love seeing how far that idea is limited, how much more exciting it might be to explore the blurring a novel can accomplish, the way it can be a terrible toy. A novel is at once a machine for dismantling a reader's sense of self, and an aesthetic arrangement of words. True advances in the art of the novel tend to be not just recalibrating sentences but recalibrating how a novel thinks of its reader.

F. B.: As I said above, impurity and corruption are not limited to the narration. I almost have the sense that impurity is one of the main tenets of your art, a dynamic which aims at contaminating what one would call "pure forms." For instance, you not only blend cultural elements but you also mix languages by using foreign words so as to create a confused linguo, much like a musician would cut and paste samples together. What would you have to say about impurity and corruption? Is impurity the mode of inquiry offered by the novel, nothing being totally singular nor insulated?

A. T.: A crucial influence on me was an exhibition I saw at the Centre Pompidou – L'Informe – which introduced me to a whole way of thinking against modernist orthodoxy. Which is why Leiris and Bataille were both hugely important to me when I was starting to write, and I still go back to them: they represent ways of thinking which I find deeply compelling, even as they contest many of my own assumptions. So yes, I guess it's true that impurity – of content and form – is always something I enjoy. I'm not sure how conscious that is, however. And I know that as strong as my desire for impurity is a desire to somehow recuperate a beauty or a form. I want to push a form as far as possible towards dismantlement, but still somehow prevent its total disappearance.

F. B.: Throughout *Lurid & Cute*, your narrator makes use of a cornucopia of tones and modes which consolidate, in a sense, your idea of the novel as a carnivalesque form where everything goes while being the product of reversals. Having said that, one mode in particular seem to stand out: what you call the "hyper". What would you have to say about this "hyper" mode?

A. T.: I think it's about richness, the refusal of novelistic poverty, a love of maximal novels, a need to try to exhaust all manners of thinking within a novel (that particular novel).

*

Calvino

F. B.: I would like to take inspiration from Calvino and apply to our conversation a thematic structure similar to the one that is found in "Six Memos for the Next Millennium." In this book, the lectures are based on key categories that are relevant to his work even though they are not considered as literary categories per se. Two of those categories are "multiplicity" and "levity", which are kin to you work since you said that "Multiplicity! Levity! World history!" would be your slogan for the novel. Could you tell me more about those categories? What do they entail in your fiction?

A. T.: I adore that book by Calvino. I find myself helplessly agreeing with everything he writes in it. For me, multiplicity is related to this wish for richness in a novel; but also a wish to extend the novel's subject matter beyond its usual boundaries. I wish I could imagine a novel that was also an encyclopedia, or a natural history. But yes, for me levity or lightness is always critical. My desire for art is a desire to transform the universe into lightness, into portability. I think this has a moral reason too. I find gravity a particular anthropocentric malady.

F. B.: You have acknowledged numerous times the defining influence Calvino has had on you. As I see it, *Miss Herbert* is the most Calvinoesque book you have yet written (more on that below) but much to my surprise, though, Calvino is one of the absent writers, which makes me wonder why? Is there a specific reason?

A. T.: There is no specific reason! I don't know why he's absent at all.

F. B.: What is of particular interest to me are the many similarities between you and Calvino. I am not talking about superficial similarities in style and effects. Quite the opposite: one might not be drawn to see the parallels at first but at a deeper level, I would argue, we can sense an affinity in terms of "scope". Not only do you seem to value similar categories (such as *multiplicity* and *levity*), but what strikes me most is the shared desire to create a form that encompasses *everything*, as impossible as it might sound. In your essay dedicated to Calvino's letters (in which you argue that he discovered a "new ideal of fiction"), you defined Calvino's practice as "a total way of writing", an author for whom the "cosmological was the great subject." You may not have written a *cosmological novel* yet (more on that later) but it seems that the same DNA can be located in your "utopian desire" (as you qualify it) to write a novel about nothing and everything— a dream that was entertained by Nabokov as well, who is another one of your heroes and who, quite fittingly, is quoted in the opening page of *Miss Herbert*. Hence, can *Miss Herbert* be considered as your way to write a "novel" about everything and nothing, as the reference in the title to Flaubert's lost translation of *Madam Bovary* can point at? Or is the "roman sur rien" only an ideal that suggests a way of writing, an ideal, rather than a concrete project?

A. T.: I think these are in fact two opposite desires – that might come from a shared impatience at the usual novel. The novel sur rien really is a desire for a novel that might be pure form; it's an ideal that reveals something about Flaubert's (and my) dislike of bad style. Whereas the cosmological novel – which is something that attracts me more and more – is an ideal of human modesty. It's related to this constant project in writers I love to devour the psychological novel and do something new with it.

*

Flippancy

F. B.: Speaking of ideals and ways of writing, when reading your works, it seems that the novel is not about discovering *uncharted territories of existence* but rather more about rediscovering lost or forgotten categories and reinventing them. The novel then would be a dual process of rediscovery and renewal which would echo one of *Miss Herbert*'s main thesis: in literature, things get lost and rediscovered along the way. One of the rediscoveries and renewals found in your fiction (if not the main one) that strikes me most is the idea of flippancy. I would argue that flippancy is the result of such dual process, a notion whose original form can be traced back to the Italian *sprezzatura* (as you hinted at in an interview), and then rediscovered and renewed as *flippancy* in your novels. What would you have to say about flippancy? Would you agree in saying that it functions as a tone and at the same time as an æsthetics, a way to *investigate the real*?

A. T.: For me it's related deeply to what I was saying about Calvino. It represents an appropriate tone, when a mind tries to contemplate the universe. And it also has an aesthetic function: to try to enlarge the permitted tones in literature (what I was also trying to do with Lurid & Cute). I think flippancy is very dangerous and can reveal a terrible desperation. And I guess I should also say that as much as I love investigating flippancy in fiction, I'm also interested in the opposite: in saying precisely what I mean. And then discovering that at moments of utmost sincerity the flippant can suddenly take over.

*

The reader

F. B.: You often address the reader directly in your novels. Not only is it an age-old strategy but it also is quite ambivalent: you do entertain the idea of the reader as a "co-player", however illusory this is in practice. As a novelist, what do you expect of your reader? Can you explain this idea of the reader as "co-player"?

A. T.: I think you have to distinguish between the imaginary reader within a text and a readership. As for readership, I guess I'm more and more aware of what appall, enrage, infuriate... But at the same time I can be so surprised by what aspects of a novel cause the most violent reactions. But it's true that more and more I'm interested in how to us the novel as a machine to make a readership react. Also, I think I'm increasingly interested in trying to literally imagine reading a novel I'm writing – and think precisely in terms of clarity, traps, tempo: all the techniques by which the story makes itself known. And maybe most importantly, I'm increasingly interested in the linguistic identity of my reader. I'm just working on a project called Studio Créole which is precisely an investigation of where a text's reader is located – and whether it makes sense to think of a novel's true reader as being a reader in the same language as the novel is written. I like addressing an imaginary reader in a novel for many reasons: a desire to make the form as sincerely transparent as possible; pure comic effect; genuine anxiety about what a reader is.

*

Cinema

F. B.: It is my understanding that you are now branching off into cinema and more particularly, movie making. This new artistic direction does not surprise me since your writings, both fiction and essays, have always shown an interest in cinema. Could one go so far as to say that cinema is one of the medium that shape the way your construct your novels? Not only is the influence of cinema felt in the way you play with perspectives and point of views but also in the way you assemble your novels, in a way that reminds me of a director who conceives of his work as a montage. What would you have to say about this technique? Because of the influence of montage in your writings, is it safe to assume that your movie making practice is correlated to your writings, or are the two in fact unrelated?

A. T.: Absolutely, totally. I've always been fascinated by the art of cinema, precisely because it's an art of montage – and I can only conceive of a contemporary form in so far as it relates to montage or collage. I know that Godard has been as important an influence or model for me as many novelists have been. For me a novel, like a movie, is a system of montage – both in terms of formal elements and also the content itself: a roving swarm of counterpoints. I think it's why I'm also increasingly interested in journals – like the journals of Ricardo Piglio or Jose Ramon Ribeyro: in them an apparently linear form is in fact infected with the absolute collage nature of everyday living.

F. B.: What do you think is the difference between movies and novels? To what extent do they diverge in terms of aims and effects?

A. T.: I think they're deeply different. Which is why I am so interested in them, perhaps – they share something with novels but are absolutely separate. There's a technical difference, which is that film is pure collaboration. I'm not sure that the idea of authorship really makes sense in cinema. But that's something I really love. I often try in some of my thinking to make literature a more collaborative medium. And also – this is hardly innovative, what I'm saying! – a film is a visual medium. In many ways what I enjoy in it is that a script is an irrelevant object: it's something to provide an armature, but the true narrative investigation is through images and the juxtaposition of images. What it's maybe made me realize about novels is that the novel also can incorporate perhaps more strangeness than it at first seems. A film seems deeply related to the surreal and to the structure of dreams.

F. B.: You have often been asked about the particular voice you use in your novels, a voice that you refer to as the "essayistic 'I'". This voice is quite perplexing since it keeps moving in and out of fiction, blurring the line between fiction and reality as well as blurring the line between the identity of the narrator, the author and the writer. A similar device can be found in Kundera's novels, which, for me, exemplifies the resurgence of the figure of the "author" in the contemporary novel—this disrupting persona half-way between writer, narrator, essayist. By having in mind the growing influence of cinema in your work, however, has the 'essayistic I" gradually transformed into a "directorial I"? If so, what would be the difference between the two?

A. T.: Yes, I can never abandon some version of an I – but I think it's more accurate to say I can never abandon some form of metafiction. I can only think about a story with a frame. In that sense, though, one thing I enjoy in a film is the loss of this I: I like playing around with voiceover and intertitles, but I think that kind of playfulness is never equivalent to the I of a novel. A film is a world tended to by the self of the director, maybe that's how i see it – and since I'm more and more interested in thinking of fiction as the creation of a world, maybe that'll influence the way I also think about writing and constructing novels...

*

Sex and morality

F. B.: Sex scenes are prominent in your fiction. In fact, each and every one of your novel can be encompassed by a personal situation between two or more characters. Does it mean that, to borrow the idea from Kundera, the sex scene works as a condensed situation that helps in exploring human existence more acutely?

A. T.: I think so, yes! And also: I guess for me sexual experience is an allegory of a more general investigation into privacy. A novel for me is always a machine for the open display of wounds and secrets.

F. B.: You observed in *Lurid & Cute* that parties might be the expression of a need for theatricality. Observed as a scene, a party offers people the possibility to play one's role. Funnily enough, the party soon becomes a sex scene in your novel. Would you say that erotic situations are in fact governed by the same rules as a public situations, like a party?

A. T.: I think I think: at no point of even the highest desire is it possible to abandon our sense of politesse, awkwardness, anxiety, excitement. That's true of two people on their own and it's true of people trying to have sex in larger ensembles... And maybe my deeper interest in this is really as an investigation of comedy.

F. B.: In your fiction, privacy is often being spied on. For instance, *The Escape* begins with Haffner watching a couple through the crack of a wardrobe door. However, it turns out that the erotic scene is a show since the girl, Zinka, is aware of Haffner's presence. It appears that your sex scenes are always public to a certain extent, since they comprise three characters or more. Would you go so far as to say that sex is always a show of some kind? Or is it a more mundane observation that draws on a pessimistic view on privacy in our day and age? Unless you are suggesting that privacy is never absolutely truthful but rather a play on identity?

A. T: It's really interesting that you observe this – as privacy is becoming something I think about more and more. I hadn't seen it as a continuation, but you must be right. I don't think I mean anything as abstract by these scenes in the earlier novels: I think it's much more related to this investigation of comedy – which for me is often in ironizing a myth of desire, a myth of the absolute self.

F. B.: Those scenes seem to operate on several levels: first, there is always a resistance to sex, which means that your novels strive to get readers uncomfortable and uneasy; second, a sex scene is never just a sex scene, there is always some personal politics involved; and last, sex scenes keep reminding the readers that what they are witnessing is private. Would you agree in saying that all readers are voyeurs of sorts, much like Fincher conceives of spectators as "perverts"?

A. T.: I guess so: but I would never intend anything pejorative by that. A novel is a paradise where these questions of opacity and privacy and transparency can be at once examined and suspended.

F. B.: I was intrigued to read that you consider yourself as a moral writer, in the sense that morality is always in the back of your mind when you write. It does not mean that your novels are moralistic though since you seem to write in order to question those moral reflexes. Can you tell more about being a "moral writer"?

A. T.: I think I mean something super banal: that if a novel in any way is the investigation of fictional selves, necessarily some of the questions it'll explore will be ethical. And maybe I wouldn't describe myself in this way now. I think perhaps I simply enjoyed it as a self-description since so many critics or readers saw these novels as in some way highly libertine and immoral, and I enjoyed pointing out that in fact their concerns were often precisely how to construct a moral code. I might more now say: I'm interested in describing utopian projects, or ways of constructing a more agile, sincere ethics.

F. B.: Speaking of morality, it appears that your idea of the novel as an amoral construction comes close to that of Philip Roth and Kundera. In *Politics*, for instance, your narrator often asks the reader not to judge too hastily the characters or the situations they are in. Morality appears to be askew in your fiction, as *Lurid & Cute* best exemplifies, since the protagonist's sense of morality appears quite otherworldly and *off*. Do you think the power of the novel is to erode our categories and values, so as to show them for what they are, namely, artificial and arbitrary constructs?

A. T.: Absolutely: I think I often want to show the contradictions of our moral ideas, and the problems of scaling up any private morality to the level of a politics.

*

Formal experiments

F. B.: You have expressed the idea that the novel was, in a way, old-fashioned and needs to be reinvented so as to be more relevant today and in the future. You often quote Sterne's *Tristram Shandy* as one the most important novels for you. Would you argue that the novel remains classic in its form despite the discoveries and possibilities unveiled by the proto-modern novels such as *Tristram* ? Do you feel the need for the novel to evolve, to change radically? Or are the innovations more subtle and less about formal discoveries nowadays?

A. T.: I think so, yes. I can only admire a novel truly if I think it's invented a new manner of constructing a novel. But it's also true that a novel can feel frustratingly classical despite one's frenzied efforts to dismantle it...

F. B.: Following the publications of *Kapow!* and *Maps to Get Lost In* with Visual Editions, in which the formal possibilities were experimented with, would you ever consider writing another experimental novel composed around formal devices and artifices?

A. T.: I think probably not – I loved working with Visual Editions, but I'm not sure I'd want to repeat that particular kind of playfulness. I'm more interested now in devices that are more structurally intrinsic to the novel's composition. But then, I always was.

F. B.: You have recently been part of an audiobook project in which you published, only in audio format, a short story. Does it mean that you are not worried by the so-called death of the physical books? Do you think audiobooks can help expand the possibilities of the novel? What about other medium, such as interactive and numeric novels?

A. T.: I love physical books.

*

F. B.: Finally, what is an Adam Thirlwell's novel? How would you define your style or, to echo Proust, your "quality of vision"?

A. T.: This is an impossible question! I want to create the lightest universes possible.

Interview conducted over email in July 2019

Résumé

L'art du roman d'Adam Thirlwell : vers une esthétique de la désinvolture ?

Résumé : Forme impure et irrévérente dans l'œuvre du romancier Adam Thirlwell, le roman manifeste des affinités avec l'attitude désinvolte. Chez Thirlwell, la désinvolture semble être une modalité spécifique de l'esprit du roman européen tel que Kundera le définit : un roman à la croisée des registres et des tonalités, capable de dévoiler des territoires existentiels délaissés, ou inconnus. Cette thèse interroge la valeur esthétique de la désinvolture chez Thirlwell, à la fois mode de représentation et mode de connaissance. En tant que pensée de l'écart et du désengagement, la désinvolture se manifeste à travers l'invention et le recyclage de catégories littéraires, visant à rendre compte du rapport au monde oxymorique que l'homme moderne entretient avec le monde – monde où les contraires se jouxtent et se confondent, la gravité se muant en légèreté, le tragique en comique. On propose ainsi d'étudier dans quelles mesures la désinvolture influence une qualité de vision où la réalité assume ses qualités contradictoires et ironiques, laissant envisager les contours de ce que l'on propose de nommer le « réalisme co(s)mique ».

Mots clés : Adam Thirlwell ; théorie du roman ; esthétique ; désinvolture ; Milan Kundera ; réalisme co(s)mique

Adam Thirlwell's art of the novel: towards an aesthetics of flippancy?

Abstract: Viewed as an impure and irreverent genre in the work of writer Adam Thirlwell, the novel displays a number of affinities with flippancy. The latter seems to highlight a modality specific to the European novel as defined by Kundera: a novel at the crossroads of registers and tonalities, able to uncover discarded or new existential territories. This thesis explores the aesthetic significance of flippancy in Thirlwell's fiction and theory, where it is used both as a mode of representation and a mode of investigating reality. As a way of thinking through difference and disengagement, flippancy operates by defining or recycling literary categories in order to probe man's oxymoronic experience of the modern world — a world in which contrary notions coexist and mingle, in which gravity can turn into levity, tragedy into comedy. As a result, this dissertation puts forward the idea that flippancy shapes a quality of vision through which the nature of reality manifests itself in all its contradictions and ironies, thus shaping the outlines of what we tentatively call "co(s)mic realism".

Key words: Adam Thirlwell; theory of the novel; aesthetics; flippancy; Milan Kundera; co(s)mic realism